

I. LOS INDISCERNIBLES

En este capítulo me propongo examinar los presupuestos filosóficos que subyacen al conocido experimento de los indiscernibles diseñado por Danto para resolver la cuestión de la definición del arte. Puesto que el experimento juega un papel central en el modo en que Danto plantea el problema del arte, es posible criticar su propuesta cuestionando la validez misma del experimento.

En primer lugar, examinaré brevemente la estructura y función del experimento dentro del planteamiento de Danto. A continuación, veremos cual es la concepción filosófica sobre la percepción defendida por Danto y en qué sentido ésta respalda la estructura del experimento. En tercer lugar, contrastaré esta concepción con otras teorías distintas acerca de la percepción que se presentan como rivales de la asumida por Danto y que podrían sustentar una posible crítica al experimento de los indiscernibles. Dentro de este apartado veremos además algunas posibles críticas a la concepción de la percepción defendida por Danto. Por otro lado, abordaremos la cuestión de si es necesario para la formulación del experimento de los indiscernibles asumir la teoría de la percepción que Danto propone; podría ocurrir que, aunque tengamos razones para rechazar esa concepción de la percepción, estemos legitimados para dar sentido a la formulación del experimento. Tras esto, examinaré las críticas que Richard Wollheim y B.R. Tilghman han desarrollado en contra del experimento de los indiscernibles. Y, finalmente, examinaré la interpretación, en mi opinión errónea, que Danto ofrece de la postura de Nelson Goodman acerca del problema de las falsificaciones, su valor estético y la cuestión de la indiscernibilidad perceptiva.

1. El experimento de los indiscernibles

Al comienzo de *The Transfiguration of the Commonplace*¹, Danto ofrece un primer ejemplo de la aplicación del experimento de los indiscernibles a la pregunta sobre qué es el arte. Danto pide al lector que imagine ocho cuadrados rojos indiscernibles perceptivamente. El primero representa el pasaje bíblico en el que se narra la huída del pueblo israelí de Egipto y la travesía por el Mar Rojo seguidos por el ejército egipcio –suponemos que el momento escogido por el pintor para representar este pasaje es el de la sepultura del ejército egipcio bajo las aguas que se ciernen sobre ellos. El segundo cuadrado rojo expresaría el estado de ánimo del pensador Sören Kierkegaard una vez que éste había visto el cuadro anterior y había sentido que, de algún modo, esa obra constituía una metáfora sobre su propia vida. El tercer cuadrado es un paisaje suprematista titulado “Red Square”. Del mismo título, pero de un estilo diferente, es la obra *minimal* que constituye el cuarto ejemplar de nuestra serie. A continuación, tenemos “Nirvana”, obra que representa simbólicamente la noción metafísica recogida en el título. El sexto cuadrado se titula “Red Table Cloth” y es una pintura de estilo matissiano. El siguiente cuadrado rojo es el fondo de una pintura inacabada del maestro italiano Giorgione cuyo título “Conversazione Sacra” nos dice algo sobre las inconclusas intenciones del pintor. Finalmente, tenemos un mero cuadrado rojo que es una cosa pintada de rojo, pero no una obra de arte². Con este interesante, aunque visualmente poco variado, conjunto de cuadrados rojos, Danto pretende mostrar que las diferencias en el status ontológico de estos objetos –unos son obras de artes y los dos últimos objetos comunes- son compatibles con el hecho de que sean visualmente indiscernibles.

¹ Danto, A. C., *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

² “Finalmente, pondré una superficie pintada, aunque no como fondo, de rojo de plomo: un mero artefacto expuesto como algo cuyo interés filosófico consiste únicamente en el hecho de que no es una obra de arte, ... es simplemente una cosa con pintura encima.” [“Finally, I shall place a surface painted, though not grounded, in red lead: a mere artifact I exhibit as something whose philosophical interest consists solely in the fact that it is not a work of art, ... it is just a thing with paint upon it.”] Danto (1981), pp. 1-2.

¿Cómo afecta este hecho a la cuestión sobre la esencia del arte? ¿Cuál es el papel del experimento, según Danto, en la reflexión acerca de la naturaleza de lo artístico? La principal conclusión de Danto es que, cualquiera que sea la diferencia entre una obra de arte y un mero objeto, ésta no es de naturaleza perceptiva. Si queremos definir el arte en términos que resistan la formulación del experimento, hemos de buscar propiedades que no sean de carácter perceptivo. De esto se sigue que, una vez aceptado el experimento, tenemos razones para rechazar la adecuación de todas aquellas teorías que reposan sobre una caracterización perceptiva del objeto artístico. En particular, la teoría estética del arte y las propuestas neo-wittgensteinianas que reviven la noción de “aire de familia” serían vulnerables a las conclusiones del experimento. Para Danto, ambas teorías asumen implícitamente que la naturaleza artística de un objeto puede establecerse simplemente observando el objeto en cuestión, pero esto es lo que justamente niega el experimento.

De esta manera, vemos como una parte importante de la argumentación de Danto acerca del carácter no perceptivo de la naturaleza artística depende de la aceptación del experimento y de sus resultados; de ahí que consideremos oportuno examinar la validez del experimento frente a las posibles críticas que puedan dañarlo.

2. La concepción de Danto de la percepción.

Aunque el tema de la percepción no sea una de las cuestiones centrales de su obra³, Danto ha abordado esta cuestión en relación con el arte en al menos dos artículos. El primero, “Depiction and the Phenomenology of Perception”⁴, presenta dos concepciones de la percepción antagónicas –el externismo y el internismo perceptivos- y en él Danto defiende la primera de éstas concepciones. El segundo artículo, “Animals as Art Historians”⁵, desarrolla uno de los argumentos esgrimidos por Danto para la defensa del externismo perceptivo. De ambos artículos se deriva el compromiso de Danto con una concepción modular de la mente que, en su opinión, ha de acompañar a toda teoría que quiera dar cuenta de las intuiciones externistas.

A continuación, veremos qué argumentos ofrece Danto así como la manera en la que entiende el externismo perceptivo y su relación con una teoría modular de la mente.

2.1. La teoría modular de la mente y el externismo perceptivo.

La formulación clásica de la teoría modular de la mente se debe a J. Fodor⁶. No podemos desarrollar aquí completamente esta teoría pero podemos, al menos, ofrecer una caracterización general de sus tesis centrales. De acuerdo con esta teoría, la mente estaría constituida por diversos módulos. Cada módulo

³ Su interés en este tema puede estar motivado, como se ha dicho anteriormente, por la necesidad de proteger el diseño del experimento de los indiscernibles contra posibles críticas que se relacionan de manera especial con la cuestión de la percepción.

⁴ Danto, A. C., “Depiction and the Phenomenology of Perception” en Bryson, N., Holly, M. A., & Moxey, K., (eds.), *Visual Theory*, Cambridge, Polity Press, 1991, pp. 201-215.

⁵ Danto, A. C., “Animals as Art Historians”, *Beyond the Brillo Box. The visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 15-31.

⁶ Fodor, J., *The Modularity of Mind*, Cambridge, MIT Press, 1983.

estaría definido por su función y sería relativamente independiente de los demás en lo que concierne a su funcionamiento; además, un módulo para ser tal debe de satisfacer una serie de condiciones⁷. Una definición básica de esta unidad elemental de la mente sería la siguiente: “un modulo es un componente relativamente autónomo de la mente –uno que, al interaccionar con otros procesos o estructuras cognitivas, recibe *inputs* de y envía *outputs* a estas estructuras, a la vez que realiza su función interna de procesamiento de manera independiente de los demás sistemas externos”⁸. Un módulo gestionaría, pues, de manera autónoma los *inputs* que recibe produciendo *outputs* –los cuales pueden, a su vez, ser *inputs* para otro módulo. Los procesos perceptivos, o los procesos relacionados con la acción, serían ejemplos de módulos. El rasgo central que nos interesa aquí es que la percepción se considera un módulo autónomo y que, aunque puede interactuar con el módulo cognitivo, no está subordinada a él. El contenido de los estados perceptivos se fija por un procedimiento independiente de los procesos cognitivos, aunque, normalmente, ambos convergen.

Danto considera que esta concepción de la estructura y del funcionamiento de la mente es especialmente atractiva ya que permite dar cuenta de un par de fenómenos perceptivos que, por su peculiaridad, se han convertido en *loci* recurrentes de toda reflexión acerca de la percepción.

En primer lugar, el caso de las ilusiones ópticas suele presentarse como una razón a favor de la relativa independencia entre procesos cognitivos y

⁷ “Siguiendo a Fodor, para que un proceso sea modular ha de satisfacer estas ocho condiciones: (1) dominio específico; (2) obligatoriedad; (3) encapsulación de la información; (4) velocidad; (5) output superficial; (6) falta de accesibilidad a las representaciones intermedias de otros procesos; (7) localización neuronal; (8) susceptibilidad de avería característica.” [“Following Fodor, for a process to be modular is for it to satisfy these eight conditions: (1) domain specific; (2) mandatoriness; (3) informational encapsulation; (4) speed; (5) shallow output; (6) lack of access of other processes to intermediate representations; (7) neural localization; (8) susceptibility to characteristic breakdown.”] Del artículo “Modularity” en *A companion to Philosophy of Mind*, Guttenplan, S. (ed.), Londres, Blackwell, 1994, p. 442.

⁸ “(A) module is a relatively autonomous component of the mind –one which, while interacts with, receives input from and sends output to, other cognitive processes or structures, performs its own internal information processing unperturbed by external systems.” Del artículo “Modularity” en *A Companion to Philosophy of Mind*, Guttenplan, S. (ed.), Londres, Blackwell, 1994, p. 442.

perceptivos; en estos casos, a pesar de que nuestro conocimiento acerca del hecho percibido contradice lo que percibimos, el contenido de nuestra percepción no se altera en absoluto. Así, aunque sabemos que el palo no se quiebra al introducirlo en un vaso de agua, seguimos viéndolo como si así fuera⁹ o, aunque podamos comprobar que los dos segmentos de la ilusión de Müller-Lyer miden lo mismo, vemos uno mayor que otro. Por tanto, estos fenómenos parecerían corroborar la idea de que los procesos cognitivo y perceptivo son módulos y, como tales, funcionan de manera independiente.

El segundo argumento a favor de la independencia de la percepción respecto al conocimiento suele apelar al hecho de que algunos animales parecen exhibir ciertas habilidades reconocionales¹⁰. Sin embargo, al menos para el caso animal, no decimos que estas habilidades están relacionadas con la adquisición de capacidades conceptuales; por tanto, si el comportamiento reconocional humano y animal convergen hasta cierto punto, entonces parece arbitrario que en el caso humano -pero no en el animal- este comportamiento se explique por

⁹ Este argumento aparece en la defensa de Fodor de su concepción modular de la mente. Como él mismo sostiene: “*Modularidad* ofrece numerosos argumentos para lo que, realmente, es la tesis del libro: aunque la percepción es inteligente como la cognición en tanto que es típicamente inferencial, es, sin embargo, muda como los reflejos, en tanto que está encapsulada. Quizás el argumento más persuasivo – y ciertamente el más breve- sea el que advierte la persistencia de las ilusiones perceptivas. La diferencia de longitud aparente en las figuras Müller-Lyer, por ejemplo, no desaparecen cuando uno sabe que las flechas tienen, de hecho, la misma longitud. Parece seguirse de estos casos que al menos *algunos* de nuestros procesos perceptivos son insensibles a al menos algunas de nuestras creencias. Por más que queramos que la ilusión Müller-Lyer se desvanezca, ésta no desaparecerá.” [“*Modularity* offers several kinds of arguments for what is, really, a main thesis of the book: Although perception is smart like cognition in that it is typically inferential, it is nevertheless dumb like reflexes in that it is typically encapsulated. Perhaps the most persuasive of these arguments –certainly the shortest- is one that adverts to the persistence of perceptual illusions. The apparent difference in length of the Müller-Lyer figures, for example, doesn’t disappear when one learns that the arrows are in fact the same size. It seems to follow that at least *some* of one’s perceptual processes are insensitive to at least some of one’s beliefs. Very much wanting the Müller-Lyer illusion to go away doesn’t make it disappear either;”] En “*Précis of Modularity of Mind*” en Fodor, J. A., *A theory of Content and Other Essays*, Cambridge, MIT Press, 1990, pp. 195-206, en p. 198.

¹⁰ Este argumento se ha convertido en un lugar común de la discusión sobre el carácter conceptual o no conceptual de la experiencia perceptiva. Aquellos que sostienen el carácter no conceptual de la experiencia perceptiva, como Christopher Peacocke en su “Does Perception Have a Nonconceptual Content?” (2001) y Gareth Evans, *The Varieties of Reference* (1982), apelan normalmente a este argumento. Otro argumento clásico de los defensores del carácter no conceptual de ciertos contenidos perceptivos apela a la riqueza de la información perceptiva y a la imposibilidad de expresar esa variedad dentro del rango limitado de nuestros conceptos. Sin embargo, no hallamos en los textos de Danto ninguna referencia a este argumento, quizá porque su interés se centra en combatir el internismo más que en caracterizar la no-conceptualidad de la experiencia perceptiva.

la relación entre percepción y habilidades conceptuales. Así, el paralelismo con el caso perceptivo animal nos proporcionaría una razón a favor de la relativa independencia de los procesos perceptivos con respecto a las habilidades conceptuales¹¹.

Ambos argumentos han sido desarrollados por Danto en los artículos mencionados anteriormente -aunque, como se ha dicho, son razones que ya forman parte del debate clásico acerca de la percepción. La cuestión que nos concierne ahora es por qué Danto asume los postulados de una teoría modular de la mente y la tesis de la independencia de los procesos cognitivos y perceptivos.

La principal razón es que un posible argumento contra el experimento de los indiscernibles podría construirse desde las premisas de una concepción de la percepción diferente a la asumida por Danto. Así, al comprometerse con esta noción de la percepción, espera bloquear la posibilidad de esta crítica. Dicha crítica tendría que mostrar no sólo la invalidez del experimento, sino también la incorrección de la teoría modular de la mente que lo respalda. ¿Qué concepción de la percepción podría, entonces, poner en juego el experimento de los indiscernibles? La visión que, al parecer, podría amenazar la validez del experimento sería lo que Danto denomina -por oposición a su postura- el internismo perceptivo.

Intentaré caracterizar brevemente lo que Danto tiene en mente por internismo y por externismo perceptivos respectivamente, aunque de este último ya hemos apuntado alguno de sus rasgos al caracterizar la teoría modular de la mente y los argumentos clásicos asociados a ella.

¹¹ Este argumento reaparece en “Animals as Art Historians” donde Danto intenta mostrar las diferencias y similitudes entre la percepción animal y la percepción humana.

2.2. *Las concepciones internista y externista.*

Danto aborda el debate entre internismo y externismo perceptivo en su artículo “Depiction and the Phenomenology of Perception”¹². El internismo sería la teoría según la que la percepción es sensible al conocimiento del sujeto o, por decirlo de otro modo, al aparato conceptual con el que un sujeto ordena el mundo que percibe; esto es, el contenido de nuestras percepciones estaría determinado por los sistemas conceptuales que, para cada sujeto, constituyen su marco cognitivo. Dado que el conocimiento es una actividad conceptual y el lenguaje es la fuente de nuestros conceptos, el internismo sostendría que la percepción humana estaría constreñida por nuestro(s) lenguaje(s). Danto identifica las raíces de esta tesis en la idea wittgensteiniana de la inseparabilidad entre percepción y descripción¹³, y sostiene que esta concepción de la relación entre percepción y lenguaje genera una forma de “idealismo lingüístico”. Con esta expresión Danto se refiere a la idea según la cual el lenguaje daría forma a la realidad: “el lenguaje en cierto modo da forma a la realidad, o al menos a nuestra experiencia del mundo”.¹⁴

Un problema derivado de esta concepción es que si nuestra percepción del mundo –de la que derivamos normalmente nuestro conocimiento del mismo– está mediada por el lenguaje, entonces dos lenguajes diferentes proporcionarían dos formas diferentes de organizar el mundo; y esto, a su vez, implicaría que dos sujetos distintos que poseyeran lenguajes distintos, verían el mundo de formas diferentes¹⁵. La inseparabilidad de la percepción y la descripción es, pues, una tesis idealista, según el diagnóstico de Danto, ya que

¹² Danto, A., “Description and the Phenomenology of Perception” en Bryson, N., Holly, M. A., & Moxey, K., (eds.), *Visual Theory*, Cambridge, Polity Press, 1991, pp. 201-215.

¹³ Así, Danto afirma que, según esta concepción, “(N)o podemos separar fácilmente la percepción y la descripción”. [“(W)e cannot as easily separate perception and description.”], Danto (1991), pp. 204.

¹⁴ “(L)anguage in some way shaped reality, or at least our experience of the world.”], Danto, (1991), p. 204.

¹⁵ Lafont, C., *La Razón como Lenguaje. Una revisión del "giro lingüístico" en la filosofía del lenguaje alemana*. Madrid, Visor, 1993.

implica que nuestra identificación de los hechos del mundo no puede separarse del lenguaje en el que expresamos tales identificaciones. Puesto que el lenguaje al determinar nuestros contenidos perceptivos estaría también determinando los contenidos de nuestro conocimiento acerca del mundo, la conclusión del argumento, por lo que se refiere al asunto que ahora nos preocupa, sería la siguiente: dos sujetos estarían en estados perceptivos y, por ende, cognitivos distintos a pesar de hallarse ante el mismo estado de cosas y poseer los mismos órganos perceptivos. Sus experiencias serían inconmensurables pues no existe una evidencia común. Entre otras cosas, dentro de un modelo internista no podríamos explicar, por ejemplo, el papel central que solemos atribuir a la percepción en la adquisición de conocimiento acerca del mundo, pues solo percibiríamos aquello que nuestros conceptos podrían subsumir.

Esta concepción de la percepción ha tenido un notable desarrollo dentro de ámbitos como la historia de la ciencia y la filosofía de la ciencia. Thomas Kuhn¹⁶, por un lado, y N. H. Hanson¹⁷, por otro, serían dos de los más notables representantes de la aplicación de esta idea en el terreno del conocimiento científico; la idea de que la observación está “cargada de teoría”¹⁸, de que no hay hechos sin teoría sería el núcleo central de esta concepción de la percepción aplicada al ámbito científico. Así, ambos autores exploran el modo en el que nuestros conceptos determinan nuestra experiencia del mundo y coinciden en el corolario recién mencionado: el mismo mundo percibido bajo conjuntos de conceptos y de teorías diferentes produciría experiencias distintas¹⁹. Para el internismo, nuestra experiencia del mundo estaría ya de

¹⁶ Kuhn, T., *The Structure of Scientific Revolutions*, Second Edition, Enlarged, Chicago, University of Chicago Press, 1970.

¹⁷ Hanson, N. H., (1958) *Patrones de Descubrimiento*, Madrid, Alianza Universidad, 1977; en lenguaje cuasi-wittgensteiniano, Hanson sostiene: “Dado el *mismo* mundo podía haber sido concebido de una forma diferente. Podríamos haber hablado de él de forma diferente, haberlo pensado y percibido de forma diferente. Quizás los hechos están moldeados de alguna forma por las formas lógicas del lenguaje de enunciación de hechos. Quizás éstas proporcionan un “molde” según el cual el mundo se configura para nosotros de determinadas maneras.”, p. 119.

¹⁸ “la observación científica es, por tanto, una actividad “cargada de teoría”.”, Hanson (1977), p. 13.

¹⁹ “En momentos de revolución, cuando la tradición de ciencia normal cambia, la percepción del científico de su entorno debe reeducarse —en algunas situaciones familiares debe aprender a ver una

antemano determinada por nuestro lenguaje o nuestros conceptos²⁰ y esto, como hemos señalado, pondría entre paréntesis el papel normalmente atribuido a la percepción en la configuración de nuestro conocimiento acerca del mundo. Danto ha señalado estos problemas; en particular, ha subrayado que dentro de una concepción de este tipo, dos descripciones de un mismo evento producirían, sin embargo, percepciones distintas y, con ello, identificaciones distintas del mismo. Así, Danto se pregunta:

¿Vemos cosas diferentes o vemos la misma cosa bajo descripciones distintas, siendo las descripciones mismas externas a lo que veo? El internista quiere sostener que vemos que vemos cosas diferentes, los externistas que vemos la misma cosa pero sobre un trasfondo de creencias diferente, de tal manera que, aun teniendo diferentes expectativas, la

nueva *Gestalt*. Una vez que lo ha logrado el mundo que investigará aparecerá, aquí y allá, incommensurable con el que había habitado anteriormente.” [“At times of revolution, when the normal-scientific tradition changes, the scientist’s perception of his environment must be re-educated – in some familiar situations he must learn to see a new gestalt. After he has done so the world of his research will seem, here and there, incommensurable with the one he had inhabited before.”] Kuhn, T. S., *The Structure of Scientific Revolutions*, p. 112, y también “En un sentido que no puedo explicar ulteriormente, los que proponen paradigmas en competencia practican sus investigaciones en mundos distintos (...) Trabajando en mundos distintos, los dos grupos de científicos ven cosas diferentes cuando miran al mismo punto y en la misma dirección.” [“In a sense that I am unable to explicate further, the proponents of competing paradigms practice their trades in different worlds (...) Practicing in different worlds, the two groups of scientists see different things when they look from the same point in the same direction.”], *ibid.*, p. 150. Hanson ha recogido esta idea al comparar a Kepler y Tycho: “(L)os elementos de sus experiencias son los mismos; pero su organización intelectual es muy diferente. ¿Pueden tener sus campos visuales una organización diferente? Entonces ellos pueden ver cosas diferentes en el Este al amanecer. Es precisamente el sentido en el que Tycho y Kepler no observan la misma cosa el que debe tenerse en cuenta cuando se trata de entender los desacuerdos que existen dentro de la microfísica.”, Hanson (1977), p. 98.

²⁰ “<<El físico y el profano ven la misma cosa –se objeta– pero no infieren la misma cosa a partir de lo que ven>>. El profano no puede inferir nada. Esto no es solamente una figura del lenguaje. Yo no puedo inferir nada de la palabra árabe que designa al *gato*, aunque mi impresión puramente visual puede ser indistinguible de la del árabe que sí puede. Debo aprender árabe para poder ver lo que él ve. El profano debe aprender física para poder ver lo que ve el físico.” Hanson, (1977), p. 95. Más adelante: “(L)a observación de x está moldeada por un conocimiento previo de x. el lenguaje o las notaciones usados para expresar lo que conocemos, y sin los cuales habría muy poco que podría reconocerse como conocimiento, ejercen también influencias sobre las observaciones.” Hanson (1977), p. 99.

fenomenología de la percepción es neutral con respecto a las creencias.²¹

La ventaja del externismo perceptivo en este punto parece obvia: al defender cierta independencia del sistema perceptivo con respecto al cognitivo, las relaciones de justificación entre los contenidos de nuestras percepciones y nuestros juicios de conocimiento son explicables. Al no estar *a priori* cargada conceptualmente, nuestra percepción no es simplemente el eco de nuestro sistema conceptual y puede jugar el papel que una teoría empírica del conocimiento ya le atribuía: es decir, puede ejercer de tribunal de nuestros juicios cognitivos²². De ahí que, para caracterizar el externismo perceptivo, Danto apele al papel de la percepción en nuestro conocimiento y a la autonomía que ésta debe tener para jugar este papel. Para Danto, dos descripciones distintas pueden hacernos ver el objeto bajo dos aspectos o interpretaciones distintas pero el contenido perceptivo sería el mismo: seguiríamos viendo el *mismo* objeto. Así, Danto sostiene:

(N)ingún conocimiento sobre un objeto puede hacer que tenga un aspecto diferente; esto es un objeto conserva intactas sus cualidades sensoriales independientemente de la forma en la que lo clasifiquemos y como quiera que lo llamemos. Por expresarlo de una forma más contemporánea, la experiencia sensorial de un sujeto no se ve alterada por los cambios en la

²¹ “Do we see different things, or the same thing under different descriptions, but the descriptions themselves are as it were external to what I see? The internalist wants to say we see different things, the externalists that we see the same thing but against the background of different set of beliefs, so that we may have different expectations, but the phenomenology of perception is otherwise neutral to the beliefs.”, Danto (1991), pp. 206-207.

²² En particular, Danto señala el papel que juega la percepción en tanto que fuente putativa del conocimiento del mundo externo. Pero este papel, entonces, no podría ejercerse con éxito si la percepción estuviera ya determinada por nuestros conceptos; ya que, entonces, nuestras experiencias nos dirían más acerca de nuestros aparatos conceptuales que acerca del mundo. Volveremos a este punto más adelante a lo largo de este capítulo.

descripción del objeto; esto es, permanece invariante bajo los cambios descriptivos.²³

Hasta ahora todo lo dicho sobre el internismo solo pondría de manifiesto sus defectos, pero no sus virtudes. Sin embargo, si esta teoría ha encontrado tantos defensores ha de tener algún atractivo para la cuestión de la percepción como, por ejemplo, que de cuenta de algunos fenómenos perceptivos. Ya hemos visto algunos de los fenómenos que parecen inclinar la balanza hacia el externismo pero ¿qué tipo de fenómenos sirven como evidencia al internismo? En realidad, el tipo de evidencia que lo justificaría sería el conjunto de nuestra actividad perceptiva; si ésta exhibe el grado de plasticidad que la tesis internista le atribuye no es extraño que el *tipo* de evidencia sea, de hecho, todas las instancias en las que la percepción está determinada por nuestro conocimiento, es decir, *todas* las instancias de percepción²⁴. En cualquier caso, los defensores del internismo suelen apelar al hecho más o menos común –y del que casi todo el mundo tiene evidencia– de cómo nuestro modo de percibir algo puede ser sensible al conocimiento o la información de la que disponemos. Por ejemplo, no es difícil reconocer el caso en el que el conocimiento acerca de la autoría de una obra pictórica repercute en nuestra percepción de la misma. Así, mi percepción de un cuadro que atribuyo, digamos, a Picasso varía si me informan de que el verdadero autor es Braque. Mi experiencia visual de la pintura cambia en cierto sentido.

Otro ejemplo común que parece otorgar una cierta plausibilidad a la idea de que el conocimiento determina mis contenidos perceptivos sería el siguiente: mi percepción de una muestra de sangre a microscopio varía en función de mi capacidad para aplicar ciertos conceptos que me ayudan a

²³ “(N)o knowledge of an object can make it look different, that an object retains its sensory qualities unchanged however it is classed and whatever it may be called. To put it in a more contemporary idiom, one’s sensory experience would not be expected to undergo alteration which changes in the description of the object; that remains invariant under changes in description.” Danto (1981), p. 98.

²⁴ Excepto, quizá, cuando somos recién nacidos y aún no hemos adquirido habilidades conceptuales.

identificar aspectos de la muestra²⁵. Cuanto mayor es mi conocimiento acerca del tipo de cosas que puedo ver en una muestra, más rica será mi experiencia perceptiva de la misma.

Finalmente, por poner un ejemplo común, porque sabemos -y esperamos- que el tren en el que viajamos se mueve, no vemos el paisaje en movimiento.

Estos fenómenos son bastante comunes como para ser ignorados; además, por lo que respecta a nuestro tema, su importancia a la hora de explicar la experiencia artística es ineludible²⁶. Pero, incluso si reconocemos su presencia, no me parece que tales fenómenos sean suficientes para concluir la concepción internista –al menos, no en el sentido fuerte en el que ésta viene siendo descrita por Danto. Que nuestros modos de describir nuestra experiencia perceptiva sean más ricos conforme evolucionan nuestros recursos conceptuales no implica necesariamente que nuestra experiencia esté *a priori* constreñida por nuestro lenguaje o que nuestros sistemas conceptuales penetren nuestra percepción en el sentido requerido por el defensor del internismo. Estos fenómenos, importantes sin duda, pueden mostrar que la relación entre el conocimiento y la percepción es, de hecho, una relación compleja; pero no determinan, por si mismos, que la percepción esté determinada por nuestras habilidades conceptuales²⁷. Para que las razones del internismo fueran concluyentes tendríamos que mostrar que las experiencias de un sujeto que

²⁵ “El niño y el profano pueden ver; no son ciegos. Pero no pueden ver lo que el físico ve; son ciegos para lo que él ve. Nosotros puede que no apreciemos que un oboe está desafinado, aunque esto será penosamente obvio para un músico experto.”, Hanson, (1977), p. 96.

²⁶ De hecho, el propio Danto toma prestadas las consideraciones kuhneanas sobre el caso de la percepción científica y su permeabilidad al contenido de los paradigmas científicos como metáfora para explicar la percepción artística. Al igual que los hechos científicos no son hechos brutos, sino hechos “interpretados” dentro de este o aquel paradigma, nuestra experiencia del objeto artístico no es la experiencia del objeto perceptivo sin más, sino tal y como este se nos presenta bajo una determinada interpretación artística. Para la comparación entre percepción artística y científica en Danto, véase, Danto (1981), p. 113 y 124. Para un análisis de la concepción de Danto de la naturaleza de la interpretación artística véase el siguiente capítulo del presente trabajo.

²⁷ Otro argumento, apenas insinuado anteriormente, que muestra cómo el internismo representa incorrectamente la relación entre percepción y lenguaje es que los niños que aún no han adquirido el lenguaje exhiben, sin embargo, comportamiento recognicional.

aplicara en momentos distintos redes conceptuales distintas a un mismo evento fueran, de hecho, experiencias inconmensurables²⁸. De hecho, dado que estos fenómenos son igualmente acomodables dentro de un marco externista –ya hemos señalado que Danto no ve inconveniente en reconocer su pertinencia a la hora de caracterizar la experiencia artística–, sería arbitrario que su uso se restringiera a la justificación del internismo perceptivo. No obstante, aún no hemos explicado cómo puede dar cuenta de ellos un externista. Si, según él, la percepción es independiente del conocimiento, ¿cómo podemos explicar la fenomenología característica de los ejemplos anteriores?

Una forma, en mi opinión, sería la de usar la noción de percepción aspectual o ver-como. De esta manera, podría dar cuenta del hecho de que vemos algo bajo un determinado aspecto o interpretación sin que la identificación misma del evento percibido sea relativa a esa interpretación –que es lo característico de la posición internista fuerte. Veo la rojez de un rostro como síntoma de vergüenza o como síntoma de acoloramiento y ambas interpretaciones me hacen ver el fenómeno bajo luces distintas.

Si el externismo puede dar cuenta, entonces, de estos fenómenos tan frecuentes en nuestra experiencia perceptiva ¿qué consecuencias teóricas estamos legitimados a extraer de ellos? En mi opinión, ilustran el hecho de que la percepción es un fenómeno complejo que no debe entenderse simplemente como una fuente pasiva de conocimiento del mundo. Sin embargo, no me parece necesario, para dar cuenta de este rasgo de la percepción, comprometerse con la tesis internista fuerte.

Pero, entonces, si los fenómenos a los que hemos apelado a favor del internismo no son suficientes para establecer su validez, ¿qué tipo de evidencia sería necesaria? Mi intuición es que, más que un tipo particular de fenómenos perceptivos, lo que podría dar cierto aire de plausibilidad a la tesis internista

²⁸ ¿Por qué? Porque una versión fuerte del internismo está, como hemos visto, caracterizada por su idealismo; esto es, la idea de que nuestros conceptos determinan nuestra ontología y que, en consecuencia, un cambio en nuestros conceptos implica un cambio en nuestra ontología.

fuerte sería algo así como las consideraciones goodmanianas en *Ways of Worldmaking*²⁹. En esta obra, Goodman defiende la tesis de que los procesos perceptivos y nuestras mallas conceptuales funcionan como un todo y que es un sinsentido referirnos a una base experiencial no conceptualizada que nos permitiera acceder al mundo de una manera directa –esto es, no mediada por nuestros conceptos- que justificara nuestras conceptualizaciones del mismo.

Hemos de señalar que la caracterización del internismo perceptivo que hemos examinado hasta ahora -y que coincide con el modo en el que Danto asume esta concepción- solo cubre, sin embargo, una parte del espectro de lo que podríamos subsumir bajo esta etiqueta. Danto ha presentado el debate acerca de la percepción en términos bipolares: o bien somos internistas (con la carga ontológica que Danto ha puesto de manifiesto) o bien aceptamos la explicación externista. Sin embargo, parece que, al menos en principio, sería posible caracterizar la tesis internista de la permeabilidad de la percepción por el pensamiento sin comprometernos con las consecuencias ontológicas señaladas arriba. De esta manera, podríamos preservar la intuición internista evitando la acusación de idealismo. Si esto fuera posible, entonces la refutación de Danto del internismo perceptivo sería incompleta y, por ende, la necesidad del externismo defendida en su presentación de la cuestión quedaría puesta entre paréntesis.

Dejaremos por el momento esta posible formulación del internismo sin caracterizar para examinar un poco más la postura sostenida por Danto. Más tarde veremos qué consecuencias puede tener para la formulación del experimento adoptar un internismo del tipo que acabamos de apuntar.

²⁹ Goodman, N., *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1978.

2.3. ¿Son los argumentos a favor del externismo concluyentes?

Hemos visto que los casos de ilusión perceptiva y las habilidades reconocionales que compartimos con los animales suelen aportarse como evidencia a favor del externismo. Sin embargo, creo que el caso de las ilusiones perceptivas no proporciona el tipo de apoyo que el externismo demanda; no porque no muestre la independencia que a veces se pone de manifiesto entre nuestras creencias y nuestras percepciones, sino porque un internismo del tipo que Danto ha rechazado parece acomodar estos fenómenos sin necesidad de modificar ninguna de sus tesis centrales. Si esto es así, si el internismo perceptivo puede dar cuenta de las ilusiones ópticas, entonces la creencia de que estos fenómenos validan el externismo más bien que el internismo sería arbitraria.

En mi opinión, estos casos dejan intacto el corazón de la postura internista tal y como es defendida, por ejemplo, por Hanson. Para el historiador y teórico de la ciencia la identificación del contenido perceptivo vendría dada por el conjunto de conceptos, expectativas, teorías, etc., bajo el que se realizan las observaciones. Pero esto no es incompatible con el hecho de que, a veces, dado nuestro aparato visual y su funcionamiento padezcamos ilusiones. Que la experiencia perceptiva esté embebida de teoría no implica que nuestro aparato perceptivo sea inmune al error o que nunca produzca distorsiones; al contrario, significa que nuestra percepción³⁰ siempre es corregible. La tesis internista se compromete con la idea de que vemos el mundo a través de un conjunto específico de conceptos que, a su vez, determinan el modo cómo ordenamos nuestra experiencia. Pero esto, en principio, no es incompatible con el hecho de que a veces, nuestro aparato perceptivo produzca distorsiones.

³⁰ “(L)a visión normal es corregible.”, Hanson (1977), p. 103.

Una vez que hemos visto que el caso de las ilusiones ópticas no nos permite descartar el internismo, examinaremos el argumento a favor del externismo basado en las capacidades reconocionales de los animales. Danto apela a un experimento realizado con palomas en el que, al parecer, se muestra que éstas son capaces de identificar el contenido de cierto tipo de representaciones visuales. Así, afirma Danto: “los animales reconocen el contenido pictórico sin la posibilidad de haber perdido la inocencia ocular, así la competencia pictórica como la perceptiva es algo que el ojo cultural y teóricamente inocente posee.”³¹

Por descontado, cuando una persona informada mira un cuadro percibe aspectos artísticos y estéticos para los que la paloma más brillante carece de ojos; al igual que los niños y el profano no hacen observaciones científicas, las palomas son insensibles a propiedades como el estilo o la originalidad de una representación³². Pero esto no es parte de la cuestión que trata de establecer Danto; más bien, Danto insiste en la idea de que dadas las similitudes entre la percepción pictórica y la ordinaria, el hecho de que las palomas parezcan reconocer lo representado en las imágenes implica que, al menos por lo que refiere a estas capacidades reconocionales, no podemos decir que éstas estén determinadas conceptualmente. Hay que aclarar, sin embargo, que el argumento depende de la similitud entre percibir un objeto cara a cara y percibirlo en una representación visual. Muchos han defendido esta idea³³ y, por lo que respecta a este argumento, no voy a cuestionarla.

³¹ “Animals are responsive to pictorial content without the possibility of having lost ocular innocence, then pictorial competence like perceptual competence is something of which the theoretically and culturally innocent eye is capable.”, Danto, “Animals as Art Historians”, p. 20.

³² Cfr. Hanson, nota 25.

³³ Esta idea –que nos lleva de las cuestiones más generales sobre la percepción al terreno de la percepción pictórica- ha sido defendida y argumentada por numerosos teóricos y científicos interesados por el modo en el que reconocemos normalmente el contenido de las representaciones pictóricas. Por ejemplo, el psicólogo de la percepción Julian Hochberg ha tratado de confirmar esta idea a través de diversos experimentos que muestran, precisamente, el suelo común de ambos tipos de procesos perceptivos. Como él mismo afirma: “Así pues, si la capacidad para comprender un contorno dibujado es completamente adquirida (y puede no serlo: puede ser innata), el aprendizaje debe suceder no como un proceso separado, sino integrado en el curso habitual de cualquier otro aprendizaje que este involucrado en la percepción de los contornos de los objetos. En los dibujos que representan los

Si el reconocimiento del contenido visual de una representación pictórica involucra procesos similares al reconocimiento del objeto visto cara a cara y si las palomas son capaces de reconocer los objetos representados en las imágenes que se les muestran, entonces parece que las capacidades involucradas en este tipo de reconocimiento no pueden estar constreñidas *a priori* por ninguna habilidad conceptual; ya que las palomas –que sepamos– no poseen tales capacidades. Pero, entonces, parece arbitrario que, para el caso humano expliquemos este tipo de procesos reconocionales en términos de sus habilidades conceptuales. Si las palomas reconocen objetos –y hasta representaciones visuales de esos objetos– pero no poseen conceptos, ¿por qué hemos nosotros de introducirlos en los casos de reconocimiento humano que se encuentran al mismo nivel que el del experimento realizado con palomas? Como el propio Danto expresa:

Y dadas las similitudes que deben suponerse entre la percepción normal y la pictórica, si hemos de explicar el hecho de que los animales categorizan y responden cognitivamente a las imágenes, las diferencias culturales e históricas no pueden penetrar la percepción. Pueden penetrar nuestras interpretaciones de lo que percibimos. Sin embargo, una gran

contornos, el artista no ha inventado un lenguaje totalmente arbitrario: más bien ha descubierto un estímulo que es de alguna manera equivalente a los rasgos a través de los que normalmente nuestro sistema visual codifica la imagen de los objetos que aparecen en nuestro campo visual y por los que guía la finalidad de sus acciones.” [“Thus, if the ability to understand outline drawings is entirely learned (and it may not be: it may be innate), the learning must occur not as a separate process, but in the normal course of whatever learning may be handed in order to see the edges of objects in the world. In line drawings, the artist has not invented a completely arbitrary language: instead he has discovered a stimulus that is equivalent in some way to the features by which the visual system normally encodes the images of objects in the visual field, and by which it guides its purposive actions.”] Hochberg, J., “The Representation of Things and People” en *Art, Perception y Reality*, E. H. Gombrich, Hochberg, J. y Black, M., The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1972. pp. 47-94, p. 70. Por otro lado, el historiador del arte E. H. Gombrich, véase su *Art & Illusion, A study in the psychology of pictorial representation*, London, Phaidon, 1996, ha insistido en que la percepción pictórica comparte con la percepción ordinaria una misma estructura.

parte de nuestras respuestas pictóricas han de tener lugar antes del umbral de la interpretación.³⁴

Hay que precisar, sin embargo, que, aunque podemos derivar del experimento ciertas creencias acerca de las capacidades reconocionales de las palomas, esto no significa que podamos atribuirles a nuestras colegas perceptivas capacidades de reconocimiento “pictórico”; ya que, en principio, dada la evidencia de que disponemos, no estamos legitimados para afirmar que las palomas reconocen las imágenes *qua* imágenes, esto es, como representaciones visuales de las cosas por las que están. Que reconozcan lo representado no implica que reconozcan las representaciones como tales. Pero, ¿afecta esto el papel que juega este experimento dentro de la argumentación de Danto? En principio, no. Lo que interesa a Danto es que las palomas exhiban cierto comportamiento reconocional para cuya explicación no atribuimos en absoluto capacidades conceptuales. Si esto es así para las palomas, ¿no sería arbitrario explicar el comportamiento análogo humano apelando al dominio de capacidades conceptuales?

De hecho, un argumento similar al que acabamos de ver ha sido propuesto dentro del marco de la epistemología contemporánea para defender la idea de que la percepción debe entenderse como fuente de contenidos no-conceptualizados. La idea es, básicamente, la expuesta anteriormente. Si los animales muestran cierto comportamiento reconocional pero no poseen habilidades conceptuales, entonces, el contenido de sus percepciones ha de ser aconceptual. Además, parece que la idea de que la percepción es en principio aconceptual encuentra apoyos no ya dentro de una reflexión sobre la percepción misma, sino también dentro de una consideración epistemológica

³⁴ “And given the parities that must be supposed between perception and pictorial perception if we are to explain the fact that animals categorize and respond cognitively to pictures, neither do cultural and historical differences penetrate perception. They may penetrate our interpretations of what we perceive. But a great many of our pictorial responses then must take place beneath the threshold of interpretation.” Danto (1992), p. 25.

sobre el papel que le atribuimos en la formación de nuestro conocimiento acerca del mundo.

Introduciré brevemente los términos del debate epistemológico en torno al problema de la percepción y su relación de justificación de nuestras creencias; ya que -como el propio Danto parece advertir- nuestro modo de concebir la percepción repercute de manera notable no sólo en el ámbito estético, sino también en el del conocimiento. Ya hemos mencionado la posición de Danto con respecto a este problema: el internismo perceptivo conlleva una distorsión y, de hecho, una anulación, del papel justificativo de la experiencia perceptiva con respecto a nuestras creencias o teorías sobre el mundo. Si la experiencia perceptiva ya está determinada conceptualmente *a priori*, nos vemos abocados a un idealismo perceptivo que anula la capacidad de la percepción de ir, como si dijéramos, en contra de nuestros sistemas conceptuales. Pero, como dice Danto: “Me parece que la percepción visual es demasiado vital para la supervivencia animal como para que el sistema visual este profundamente penetrado, o que sea penetrable en absoluto, por teoría”³⁵ Así, el externismo de Danto estaría completado con una tesis acerca de la aconceptualidad de la percepción.

Sin embargo, las posturas externistas no se agotan en esta caracterización ya que algunas propuestas contemporáneas tratan de combinar la intuición externista de la percepción como apertura al mundo y la tesis de la naturaleza conceptual de la percepción. Una de ellas sería la propuesta de John McDowell en *Mind and World*,³⁶ que recoge la filosofía kantiana sobre la vacuidad de una experiencia del mundo sin conceptos, al tiempo que reivindica el empirismo al recordar la ceguera de nuestros conceptos sin intuiciones.

³⁵ “It seems to me that visual perception is too vital to animal survival for the visual system to be deeply penetrable, or penetrable at all to theory.” Danto (1992), p. 20.

³⁶ McDowell, J., *Mind and World*, Harvard University Press, 1994.

2.4. *El carácter conceptual de la percepción dentro de una teoría externista de la percepción.*

La teoría epistemológica propuesta por McDowell pretende conciliar la idea de que la percepción tiene un papel justificativo de nuestras creencias –que es una de las intuiciones de la teoría del conocimiento empirista más arraigadas– con la tesis del carácter conceptual de la percepción. De hecho, sostiene McDowell, dado que las relaciones de justificación solo son posibles cuando son relaciones conceptuales, no podemos dar sentido al papel justificativo de la experiencia en la formación de nuestro conocimiento si no le atribuimos una naturaleza conceptual. Por ello, McDowell se ha posicionado como uno de los críticos del “mito de lo dado”.³⁷

La idea que subyace a este mito es que el conocimiento sería el resultado de dos componentes: de un lado, la experiencia nos proporcionaría un acceso directo, bruto, al mundo. De otro, el entendimiento nos proveería de conceptos mediante los que organizaríamos los datos brutos –lo llamados *sense data*– de la experiencia. Así, “lo dado” sería el componente experiencial no conceptualizado que organizaríamos de acuerdo con uno u otro sistema conceptual. La virtud de esta concepción parece ser que, si así fueran las cosas, tendríamos un acceso directo, inmediato, al mundo. Sin embargo, este mito tiene, a su vez, otros problemas que veremos en breve.

McDowell ha señalado, por un lado, que una concepción de la experiencia de este tipo impide dar cuenta de las relaciones de *justificación* entre la experiencia y nuestras creencias. Las relaciones de justificación, según

³⁷ Por lo que sé, la etiqueta de esta concepción se debe a Sellars, W., en su “Empiricism and the Philosophy of Mind”, en Feigl H. y Scriven, M. (eds.), *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*, vol. 1, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1956, pp. 253-329; Donald Davidson ha ofrecido también una crítica a esta idea en su artículo “On the Very Idea of Conceptual Scheme” en *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford, Clarendon Press, 1984, pp. 183-198. Finalmente, McDowell ha señalado que esta concepción de la relación entre experiencia y conocimiento dejaría sin resolver la cuestión de la justificación racional de nuestras creencias.

McDowell, involucran relaciones conceptuales y la noción de experiencia encarnada en el “mito de lo dado”, de naturaleza no-conceptual, no nos permitiría dar sentido al supuesto papel justificativo de la experiencia. Sin embargo, McDowell conservaría la idea de que la experiencia en general es receptiva, es decir, nos proporciona acceso al mundo:

En la concepción que recomiendo, la necesidad de un constreñimiento externo es satisfecha por el hecho de que las experiencias son receptivas. Pero esto no las descalifica para desempeñar un papel en la justificación... porque la tesis es que las experiencias mismas ya están equipadas con contenido conceptual.³⁸

Por otro lado, Donald Davidson ha elaborado una crítica al “mito de lo dado” en su artículo “On the Very Idea of Conceptual Scheme”³⁹. Su crítica se centra en las consecuencias relativistas que se derivan de esta concepción de la experiencia y del papel organizador de los conceptos sobre la misma. Según Davidson, una concepción de este tipo plantea nuestra relación con la experiencia como algo mediado por nuestros conceptos; esta idea de mediación conceptual entre el mundo y los sujetos da lugar, según su diagnóstico, a la idea de que conceptualizaciones distintas producirían formas distintas, inconmensurables -si los sistemas conceptuales que dan lugar a ellas así lo son- de ver el mundo. El problema es, nos dice Davidson, que no podemos dar sentido realmente a la idea de visiones inconmensurables del mundo. Su crítica al “mito de los dado” viene entonces motivada por el rechazo al tipo de tesis que se derivan de su aceptación. Si admitir la hipótesis de una experiencia bruta conceptualizada *a posteriori* genera ciertos sinsentidos, ha de haber algo en la forma misma de plantear la cuestión que debemos abandonar; para Davidson

³⁸ “In the conception I am recommending, the need for external constraint is met by the fact that experiences are receptivity in operation. But that does not disqualify experiences from playing a role in justification... because the claim is that experiences themselves are already equipped with conceptual content.” McDowell, J., *Mind and World*, p. 25.

³⁹ Davidson, D., “On the Very Idea of Conceptual Scheme”, *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford, Clarendon Press, 1984, pp. 183-198.

está claro: debemos abandonar el dualismo entre forma conceptual y contenido perceptivo que genera el problema ulterior de la inconmensurabilidad.

Las críticas al “mito de lo dado” desarrolladas por McDowell y Davidson pondrían en cuestión la concepción perceptiva avanzada por Danto ya que, como hemos visto, abrazaría la naturaleza no conceptual de la experiencia. Sin embargo, parece que se siguen de la caracterización de un internismo fuerte⁴⁰ los problemas inconmensurabilistas que el propio Davidson señala como síntomas del dualismo entre forma conceptual, por un lado, y contenido de experiencia, por el otro. Por tanto, y a pesar de lo que parecía en un principio, la posición internista y la externista acaban compartiendo ciertos supuestos acerca de la experiencia que generarían los problemas vinculados al “mito de lo dado”.

Sin embargo, al revisar estas críticas también hemos prestado atención a nuevas propuestas que pueden relevar a las teorías desdeñadas. Por ejemplo, hemos visto que un externismo como el de McDowell nos permite mantener las intuiciones externistas sin caer en el “mito de lo dado” y los problemas que se le asocian. Por otro lado, apuntamos anteriormente una posible forma de caracterizar el internismo que no tuviera los compromisos ontológicos sobre los que se apoya la crítica de Danto. Necesitamos saber, entonces si estas versiones moderadas de externismo e internismo son compatibles con las condiciones del experimento o si, por el contrario, podrían ser la base de alguna posible crítica al mismo.

⁴⁰ Por ejemplo, Kuhn y Hanson mantendrían, como se ha señalado, la idea de que el caos de impresiones es organizado por el “molde” conceptual.

2.5. *La percepción y los indiscernibles*

Hemos visto que el internismo fuerte resultaba poco atractivo una vez que se ponía de manifiesto su carácter idealista. El externismo de Danto, sin embargo, tampoco ha quedado mejor parado después de las críticas examinadas al “mito de lo dado” –mito que atribuimos a Danto por su defensa de la naturaleza no conceptual de la experiencia-. Así que parece que los términos en los que Danto presentaba el debate acerca de la percepción no son muy prometedores; sin embargo, se han perfilado otras concepciones que podrían aportar nuevas perspectivas al problema de la percepción. ¿Podemos formular el experimento de los indiscernibles dentro de ellas? Creo que sí.

Empecemos con McDowell. Su tesis de la naturaleza conceptual de la experiencia no parece que, en principio, obstaculice la formulación del experimento. La experiencia de un sujeto ante los cuadrados rojos puede perfectamente describirse como conceptual y preservar la indiscernibilidad. De hecho, nuestro sujeto aplicaría los conceptos “cuadrado” y “rojo” correctamente a los objetos que componen el experimento. Por tanto, en este nivel de los juicios producidos de acuerdo con la experiencia del sujeto, los cuadros serían perceptivamente indiscernibles. Por descontado, una vez que tenemos más información acerca de la identidad de cada uno de los cuadrados como, por ejemplo, su título, acabamos viendo los cuadrados bajo conceptos distintos. No creo que esto contradiga en principio nada de lo que el propio Danto no haya reconocido⁴¹.

Así pues, nos restaría examinar si un internismo moderado podría proporcionar razones para rechazar la formulación del experimento. Para ver cómo esa crítica se ha formulado de manera específica, tenemos que mirar a Richard Wollheim.

⁴¹ De hecho, ya hemos señalado anteriormente que Danto reconoce los cambios que se producen en la experiencia que tenemos de un objeto cuando lo consideramos como arte y no como un mero objeto.

3. Las críticas a la indiscernibilidad

En esta sección examinaré algunas críticas contra el experimento de los indiscernibles de Danto que abordan la cuestión de la validez general de un experimento de este tipo para la cuestión del arte.

Si recordamos, el experimento de Danto arrojaba como conclusión lo siguiente: “Cualquiera que fuera la diferencia (entre un objeto común y una obra de arte) no podía consistir en lo que la obra de arte y la cosa real indistinguible de ella tenían en común –que podía ser cualquier rasgo material y disponible a las observaciones comparativas inmediatas”.⁴² Esto es, las diferencias ontológicas no se dirimen perceptivamente; dado que la categoría de arte es una categoría ontológica, aquello que la define no pertenece al ámbito de lo perceptivo. Para algunos, esta conclusión, que se sigue de la aceptación del experimento, es contraria a algunas de nuestras intuiciones básicas acerca del arte. Así, Richard Wollheim y B. R. Tilghman han desarrollado argumentos en contra de la aceptabilidad del experimento como método adecuado para resolver la cuestión del arte. En su opinión, si tenemos razones para desacreditar al experimento, podremos mostrar que la concepción del arte de Danto solo es sostenible al precio de distorsionar nuestra visión común del arte.

⁴² “Whatever the difference, it could not consist in what the artwork and the indistinguishable real thing had in common –which could be everything that was material and open to immediate comparative observations.”, Danto (1981), p. vii.

3.1. Las críticas de R. Wollheim

En su artículo, “Danto’s Gallery of Indiscernibles”,⁴³ R. Wollheim propone dos argumentos en contra de la aceptabilidad del experimento de los indiscernibles. Por un lado, Wollheim critica el experimento cuestionando la validez del modelo perceptivo que subyace a su formulación. Wollheim representaría la postura que hemos llamado internismo moderado y proporcionaría una crítica al modelo defendido por Danto.

Por otro, acusa a Danto de convertir un caso límite dentro de nuestras prácticas de identificación artística en un caso ejemplar para dirimir el problema de la naturaleza del arte. De ahí que el experimento no sea especialmente iluminador con respecto a nuestro concepto común de arte. Si el experimento que guía nuestra investigación en este ámbito está caracterizado de tal manera que resulta poco afín a nuestras prácticas cotidianas, entonces su utilidad resulta discutible. Ambas críticas, aunque parecen relativamente independientes, están, como veremos, conectadas.

3.1.1. La crítica de Wollheim al externismo perceptivo de Danto

Vimos en el apartado anterior que el externismo perceptivo de Danto tenía algunos problemas que dejaban a la tesis de la indiscernibilidad falta de respaldo teórico. Aún así, decíamos, es posible que no necesitemos de esa teoría para formular el experimento y que éste pueda seguir desempeñando su función siempre y cuando sea inmune a otras críticas. Una de éstas provenía de una concepción internista moderada de la percepción. Entendiendo por ésta una

⁴³ Wollheim, R., “Danto’s Gallery of Indiscernibles”, *Danto and his Critics*, Rollins, M. (ed.), Cambridge, Blackwell Publishers, 1993, pp. 28-38.

que asumiera la tesis de la plasticidad de la percepción sin los compromisos ontológicos de un internismo fuerte. La crítica de Wollheim vendría a cubrir este hueco en el espectro de las teorías que hemos visto.

Wollheim sostiene, en primer lugar, que existe una cierta ambigüedad en la aplicación de la condición de indiscernibilidad. Como él mismo señala, podemos entenderla de dos maneras y no está claro cual de las dos, o si ambas, estaría defendiendo Danto. Como dice Wollheim,

Danto puede querer decir dos cosas. ¿Tiene en mente pares de objetos que inicialmente, o después de un examen superficial, somos incapaces de distinguir o está pensando en objetos que no podemos discernir por más información acerca de ellos de la que dispongamos y por más atención que prestemos a los mismos? ¿Es o no un requerimiento de la indiscernibilidad que dos objetos sigan siendo indiscernibles una vez que sabemos, por ejemplo, que uno es una obra de arte y el otro no, o que ambos son obras de arte pero fueron hechos por diferentes artistas, en momentos distintos y con intenciones diferentes?⁴⁴

Es decir, en el primer caso, la indiscernibilidad perceptiva lo es de objetos que percibimos pero de los que no disponemos de información relevante acerca de su status, origen, etc.; mientras que, en el segundo caso, Danto estaría pensando en objetos que, por más información de la que dispongamos, no podemos percibir como distintos. Wollheim acepta sin reparos la condición de indiscernibilidad en el primer caso pero considera que, una vez que disponemos de cierta información acerca de las obras u objetos en cuestión, la indiscernibilidad perceptiva se disipa; ya que la experiencia del

⁴⁴ "(T)here are two things Danto might mean. Has he has in mind objects that we initially, or after no more than a cursory examination, find ourselves unable to tell apart, or, does he have in mind objects that we cannot tell apart, no matter how much we learn about, and look at, them? Is it, or is it not, a requirement of indiscernibility that two objects should continue to look the same even after we have found out that, say, one is a work of art and the other isn't, or both are works of art but they were made by very different artists, at very different times, with very intentions?" Wollheim (1993), pp. 34-35.

espectador estaría convenientemente impregnada por la información disponible. Por esto, es importante discernir si Danto mantiene la condición de indiscernibilidad en el segundo caso tanto como en el primero.

Wollheim considera que Danto aceptaría la condición de la indiscernibilidad en ambas situaciones y, así, sostiene que, para el autor del experimento, “lo que es inicialmente indiscernible... permanece indiscernible”.⁴⁵ Las razones para atribuir a Danto esta postura tienen que ver con el externismo perceptivo que caracteriza a su postura y que no permite que la percepción sea penetrada por el conocimiento.

El externismo perceptivo, en cuanto a las obras de arte, como Wollheim nos recuerda, se caracteriza por negar la tesis de que “fragmentos específicos de teoría, tales como si un cierto objeto es o no una obra de arte, o con qué intenciones fue hecho el objeto, puedan infiltrarse en la percepción”⁴⁶ y por “la convicción no argumentada de que la interpretación, que está involucrada en pensar el objeto como obra de arte y en asignar a la obra de arte un significado, es completamente independiente, y radicalmente distinto de, la percepción”.⁴⁷ Estos rasgos estaban, como vimos vinculados a la concepción modular de la mente que defendía la tesis de que la percepción estaba encapsulada con respecto al conocimiento.⁴⁸

Ciertamente, si Danto se compromete con la indiscernibilidad en el segundo caso, la crítica de Wollheim sería suficiente para rechazar el experimento. Sin embargo, aunque es cierto que el externismo perceptivo presentaba algunas dificultades, creo que tenemos evidencia en los propios textos de Danto para mostrar lo contrario. Así, no sólo no sería reticente a

⁴⁵ “(W)hat is initially indiscernible... remain indiscernible.”, Wollheim (1993), p. 35.

⁴⁶ “(S)pecific fragments of theory, such as whether a certain object is or is not a work of art, or what the intentions were with which the object was made, can ... infiltrate perception.”, Wollheim (1993), p. 35.

⁴⁷ “(T)he unargued-for conviction that interpretation, which is involved both in thinking of an object that it is a work of art and in assigning to a work of art a meaning, is completely independent of, an radically distinct from, perception. We can, in other words, interpret two objects differently without conceding any visible difference.”, Wollheim (1993), p. 36.

⁴⁸ Wollheim (1993), p. 36.

disolver la indiscernibilidad en el segundo caso, sino que asumiría la caracterización de Wollheim de la experiencia perceptiva que obtenemos cuando disponemos de cierta información acerca de la obra. De hecho, ya hemos visto anteriormente que, al caracterizar la experiencia de las obras de arte, Danto introduce incluso la analogía con la teoría de los paradigmas de Kuhn para dar cuentas de las transformaciones de nuestra experiencia perceptiva.

En el capítulo anterior cité el slogan de filosofía de la ciencia que sostiene que no hay observación sin interpretación y que los términos observacionales en ciencia están, en consecuencia, cargados teóricamente hasta tal punto que tratar de buscar una descripción neutral a favor de una teoría de la ciencia como evidencia no prejuiciada es exactamente lo mismo que renunciar a la posibilidad de hacer ciencia en absoluto. Mi análisis de las obra de J y K -...- sugieren que algo del mismo orden es verdad del arte. Buscar una definición neutral es ver la obra como una cosa y por tanto no como una obra de arte: es analítico al concepto de obra de arte que haya una interpretación. Ver una obra sin saber que es una obra de arte es comparable al modo en el que uno experimenta un signo lingüístico antes de haber aprendido a leer. ... En arte, cada nueva interpretación es una revolución copernicana, en el sentido de cada interpretación constituye una nueva obra, incluso si el objeto interpretado de diversas formas permanece, como los cielos, invariante ante la transformación.⁴⁹

⁴⁹ “A chapter back I cited the slogan in the philosophy of science, which holds that there is no observation without interpretation and that the observation terms in science are, in consequence, theory-laden to such a degree that to seek after a neutral description in favour of some account of science as ideally unprejudiced is exactly to forswear the possibility of doing science at all. My analysis of the works of J and K -...- suggests that something of the same order is true in art. To seek a neutral description is to see the work as a thing and hence not as an artwork: it is analytical to the concept of an artwork that there has to be an interpretation. To see an artwork without knowing it is an artwork is

Así, la crítica de Wollheim a la noción de indiscernibilidad perdería su eficacia ya que ésta dependería de una interpretación de Danto que, en mi opinión, no tiene en cuenta párrafos como el anterior. Esta interpretación incorrecta de la posición de Danto se relaciona con otra asunción que Wollheim atribuye a Danto y que, si éste realmente asumiera, serviría a Wollheim para justificar su crítica. Según Wollheim, Danto estaría mezclando dos cosas distintas: “Una cosa es pensar que la cuestión de si un objeto es o no una obra de arte pueda no ser de carácter perceptivo, en el sentido de que tales cosas pueden bien requerir algo más que la percepción para establecerlas como tales; pero otra muy distinta es creer que, una vez que ya han sido establecidas, estas creencias no afectan, no digamos ya que no puedan afectar, a cómo percibimos los objetos en cuestión”.⁵⁰ Pero, ¿está Danto realmente identificando estas dos cuestiones? Creo, en parte por lo ya dicho, que puede dar perfecta cuenta del alcance lógico de cada una de estas cuestiones por separado, así como de la relación del experimento de los indiscernibles con la primera de ellas. No hay, en mi opinión, evidencia en los textos de Danto de que confunda o identifique ambas cuestiones. Pero, entonces, ¿por qué le atribuye Wollheim esta confusión? Creo que, para Wollheim, los compromisos externistas de Danto le llevan a admitir que “solo lo que vemos, por oposición a cómo lo vemos,... es verdaderamente perceptivo”.⁵¹ Pero, como hemos señalado, Danto no niega en absoluto que las interpretaciones⁵² tengan cierto impacto en nuestra percepción de las obras. Lo que niega, una y otra vez, es que podamos identificar las obras de arte simplemente apelando a nuestra percepción, puesto que sigue siendo

comparable in a way to what one experience of print is, before one learns to read. In art, every new interpretation is a Copernican revolution, in the sense that each interpretation constitutes a new work, even if the object differently interpreted remains, as the skies, invariant under transformation.” Danto (1981), pp. 124-5.

⁵⁰ “(I)t is one thing to think that whether an object is a work of art, or what specific meaning a work of art has, may not be perceptual matters in that such things may very well require a great deal more than perception in order to establish them: but it is quite another thing to think, having once been established, these are matters that do not, let alone cannot, affect how we see the objects in question.”, Wollheim (1993), p. 36.

⁵¹ “(O)nly what we see, as opposed to how we see it, ... is truly perceptual.”, Wollheim (1993), p. 36.

⁵² Como veremos en el siguiente capítulo, las interpretaciones constituyen a las obras de arte como tales.

posible que un objeto común y una obra de arte sean perceptivamente idénticos.

Creo que, contrariamente a lo que Wollheim atribuye a Danto, existe suficiente evidencia en sus textos para atribuirle la idea de que el conocimiento al que Wollheim se refiere en su crítica no sólo modifica nuestra percepción de una obra sino que es necesario para identificar algo como una obra de arte. Así que, en mi opinión, Wollheim y Danto coincidirían más de lo que el primero estaría dispuesto a admitir.

Finalmente, podemos atender a un último problema que, aunque no ha sido explícitamente formulado por Wollheim, podría presentarse en relación a las consideraciones que hemos venido haciendo. Podríamos preguntarnos si, después de todo, la aceptación de Danto de cierta forma de la tesis de la permeabilidad de la percepción por el conocimiento no entraría en conflicto con su externismo perceptivo. ¿No consistía éste precisamente en la negación de la tesis de la permeabilidad de la percepción por el conocimiento? ¿No estaría el propio Danto sosteniendo tesis incompatibles?

Mi respuesta es que no habría incompatibilidad alguna. La razón, curiosamente, es apuntada por el propio Wollheim en el artículo que venimos mencionando. Como Wollheim señala, la tesis de la relativa autonomía de los procesos perceptivos, propia de la teoría modular de la mente, no implica que ambos módulos sean totalmente independientes o que esta autonomía afecte a todos los tipos de procesos perceptivos. De hecho, parece que la tesis aislacionista solamente es requerida para explicar un número limitado de fenómenos que, aunque parecen confirmar la validez de la misma, no pueden por sí mismos ser concluyentes para la cuestión de la relación entre percepción y conocimiento —que abarca, como sabemos, muchos más casos. Como afirma Wollheim: “en primer lugar, la hipótesis se aplica mejor comparativamente hablando a los casos rudimentarios de percepción: siendo ejemplos de esto las ilusiones ópticas, o las constancias perceptivas. En segundo lugar, no se ha

sugerido que la hipótesis se sostenga para todos los tipos de procesos perceptivos: al contrario, es únicamente en conexión con el análisis de los *inputs* perceptivos que se muestra convincente, lo cual deja espacio para que la permeabilidad de la percepción con respecto a las creencias tenga lugar en un estadio ulterior del proceso”.⁵³

Así que, después de todo, incluso adoptando el marco de la teoría modular de la mente, podríamos dar cuenta –tal vez introduciendo ciertas explicaciones de la relación entre los distintos módulos- de la fenomenología característica de la experiencia artística que el propio Danto recoge en su *The Transfiguration of the Commonplace*.

Es más, incluso si asumiéramos que el externismo perceptivo de Danto es incompatible con la tesis acerca de las variaciones en la percepción de un objeto de acuerdo con una interpretación, podríamos, sin embargo, rescatar la validez del experimento. ¿Cómo? En parte ya hemos visto que la validez del experimento es sostenible más allá del marco del externismo defendido por Danto. De hecho, como he tratado de mostrar, un externismo del tipo defendido por McDowell o un internismo moderado, como el de Wollheim, podrían perfectamente acomodar las condiciones necesarias para el experimento.

Podemos, ahora, evaluar de manera más general el alcance de esta crítica después de lo dicho aquí. Mi diagnóstico es que Wollheim realiza una lectura deficiente de la postura de Danto al negar que éste pueda dar cuenta de los cambios perceptivos que tienen lugar una vez que observamos los objetos bajo ciertas interpretaciones artísticas. Creo que la interpretación poco caritativa de Wollheim se apoya en parte en los compromisos externistas que el propio

⁵³ “First, the hypothesis applies best to comparatively rudimentary cases of perception: the illusions, or the constancies, being cases in point. Secondly, it has not been suggested that the hypothesis holds the full length of the perceptual processes: on the contrary it is solely in connection with the analysis of input that it has been found convincing, which leaves room for the penetration of perception by belief to occur at a later stage in the process.”, Wollheim (1993), p. 36.

Danto asume pero que, finalmente, y como Wollheim mismo reconoce, no impedirían que el fenómeno que aquí nos interesa pudiera tener lugar.

3.1.2. *Casos centrales y la naturaleza del concepto de arte*

La segunda crítica de Wollheim se refiere a la excentricidad del experimento respecto a la percepción de las obras de arte. Está relacionada con la crítica anterior en tanto que lo que Wollheim niega es que existan contextos neutros de percepción. Nuestra percepción de objetos, en particular, artísticos se da en un contexto en el que no se puede aislar el componente puramente perceptivo de otros conceptuales, prácticos, etc.

Según Wollheim, Danto no estaría legitimado en su generalización del resultado del experimento –que era, como vimos, que no es posible un criterio perceptivo para distinguir arte y no-arte- a todos los casos de arte en general. La razón es que, aunque el experimento da cuenta de un posible caso en relación con el arte, éste no es en absoluto ejemplar del tipo de situación que habitualmente se da. Dicho brevemente, el paso de la posibilidad de un caso de indiscernibilidad perceptiva a su generalización es, según Wollheim, injustificado.

Sin embargo, es moneda corriente del discurso filosófico que se planteen experimentos de este tipo –y más improbables incluso- para poner de manifiesto nuestras intuiciones acerca de un determinado concepto. De hecho, normalmente suelen tener un papel crucial a la hora de examinar si una determinada postura filosófica es coherente o satisface todas nuestras intuiciones acerca de un concepto o problema. ¿Por qué, entonces, no habría de valer el experimento diseñado por Danto para resolver el problema del arte?

Wollheim necesita justificar su resistencia a universalizar los resultados del experimento. Para ello, introduce la distinción entre conceptos con condiciones determinadas de aplicación y conceptos que carecen de estas condiciones pero que, por el contrario, suelen satisfacer un conjunto más o menos flexible de asunciones generales. Wollheim considera que el concepto de “arte” es del segundo tipo, mientras que, por ejemplo, los conceptos de color pertenecerían al primer grupo. Así, hemos de tener en cuenta qué tipo de concepto es el concepto de “arte” a la hora de formular un experimento que arroje alguna luz sobre su naturaleza. Según Wollheim, el concepto de “arte” sería un concepto del segundo tipo, como también lo son la mayoría de los conceptos estéticos⁵⁴. La peculiar lógica de estos conceptos permite que, incluso en casos en los que alguna de las asunciones generales no se satisfaga, podamos aplicar el concepto sin problemas; lo que no puede suceder, según Wollheim, es que tales asunciones generales se omitan *en general*. Por ello, aunque en el caso presentado por Danto nos encontramos con una situación que omite alguna de esas asunciones y aun así aplicaríamos el concepto de “arte” a algunos de los objetos que componen el experimento, no estaríamos legitimados en absoluto para generalizar el caso; ya que, de hacerlo, estaríamos universalizando la omisión de una asunción concreta. En opinión de Wollheim, si perdemos de vista la importancia de tales asunciones, corremos el riesgo de distorsionar nuestras prácticas comunes en relación con el arte, su identificación y valoración.

¿Cuáles son, para el arte, esas asunciones generales según Wollheim?

Primero, en general los objetos que han sido hechos con la intención general de ser obras de arte destacan, como resultado de ello, sobre los objetos que no han sido hechos con esa intención; y, en Segundo lugar, que, en general, las

⁵⁴ Sibley, F., (1949) “Aesthetic Concepts”, en *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Antology*. Lamarque, P. Stein H. O., Oxford, Blackwell, 2004, pp. 127-141.

obras de arte que han sido hechas con intenciones específicas diferentes se distinguirán unas de otras”.⁵⁵

Como vemos, tanto la intención de producir objetos artísticos como la diferencia de intenciones que pudiera darse sirven para identificar normalmente a un objeto como arte y de qué obra se trata. Así, en un mundo en el que ninguna de estas suposiciones tuviera algún papel en nuestra identificación del arte, no habría “arte” tal y como solemos entenderlo. Si generalizamos las condiciones del experimento, entonces estaríamos abrazando una concepción según la que, en general, las intenciones del artista no se realizan en la obra de modo que éstas sean parte o penetren la experiencia que la obra proporciona.

Tal y como entiendo esta crítica, parece haber dos cuestiones entrelazadas. Una sería si es legítimo generalizar el resultado de un experimento mental cuando la situación representada en ese experimento está en tensión con algunas de nuestras asunciones generales acerca de la cuestión que se pretende iluminar. En este sentido, como hemos visto, Wollheim recomienda prudencia a la hora de generalizar las conclusiones derivadas del experimento. La segunda cuestión es más compleja y requiere exponer un poco más la visión que el propio Wollheim defiende del arte y, en particular, su tesis del papel que las intenciones del artista juegan en la determinación de la experiencia perceptiva que las obras de arte normalmente proporcionan.

La primera de estas críticas cuestionaría las pretensiones de Danto con respecto al alcance del experimento y, si es aceptable, obligaría en cierto sentido a Danto a rebajar las ambiciones ligadas al éxito del experimento. Sin embargo, esta crítica no pondría en juego el experimento como tal, sino solo su función dentro del proyecto más amplio de definición del arte adoptado por Danto. La cuestión no es que la posibilidad representada por el experimento no sea real,

⁵⁵ “(F)irst, that it is generally the case that objects that have been made with the broad intention of being works of art will, as a result, stand out from objects that have not been made with such an intention; and, secondly, that it is generally the case that works of art that have been made with different specific intentions will stand out from one another.”, Wollheim (1993), p. 33.

sino que de ella no podemos derivar legítimamente conclusiones generales acerca del arte. Me centraré, por ello, en la segunda crítica.

Entre las asunciones generales acerca del arte que Wollheim señala, se encuentra una acerca del papel que las intenciones del artista desempeñan en la determinación del contenido perceptivo de la obra en cuestión. Aquellos que están familiarizados con la concepción de la pintura expuesta por Wollheim en su *Painting as an Art*⁵⁶, podrán situar con mayor precisión esta tesis. Para situar mejor su crítica a Danto, expondré brevemente algunos de los puntos centrales de su postura a este respecto.

Wollheim sostiene que el contenido perceptivo de una determinada obra está determinado por las intenciones del artista. La concepción de Wollheim de la naturaleza de las intenciones artísticas podría entenderse como una aplicación particular de una tesis más general acerca del carácter de los estados mentales y del modo en que los identificamos. Aunque no encontramos en los escritos de Wollheim evidencia para afirmar que se defiende una concepción general de los estados mentales y de las condiciones de identidad de los mismos, creo que podríamos atribuirle, sin violar ninguno de los aspectos de su filosofía, una concepción según la que los estados mentales de un sujeto – entre ellos, sus intenciones- son de naturaleza *expresable* y, de hecho, los identificamos normalmente a través de su manifestación en la conducta del sujeto⁵⁷. Es posible, dentro de esta concepción, que algunas intenciones no se realicen pero, cuando lo hacen, nuestra identificación de las mismas es a través de sus expresiones. Una de las razones por las que creo que Wollheim aceptaría una concepción de los estados mentales y de su carácter expresivo es el tipo de críticas que arroja contra la explicación cartesiana, por un lado, y la conductista, por el otro. La primera concebiría los estados mentales como entidades privadas, fijadas por introspección e independientes de su expresión; la

⁵⁶ Wollheim, R., *Painting as an Art*, Londres, Thames and Hudson, 1987.

⁵⁷ Aunque el propio Wollheim no ha desarrollado explícitamente este rasgo propio de los estados mentales, se sigue de alguna manera de su caracterización de la expresión y de su rechazo general a la teoría cartesiana de la mente, por un lado, y a la explicación conductista, por el otro.

segunda, aunque trataría de proporcionar criterios públicos de identidad para la adscripción de estados mentales, acabaría por negar la realidad psicológica de los mismos. Ni el cartesianismo ni el conductismo satisfarían, para Wollheim, una intuición doble que tenemos acerca de los estados mentales. Esta intuición sería que, aunque los estados mentales son en algún sentido eventos *internos*, nuestro modo de identificación de los mismos estaría esencialmente ligado al reconocimiento de sus expresiones en el comportamiento humano. Los estados mentales serían, dentro de esta concepción, objetos esencialmente expresables⁵⁸.

En particular, cuando nos preguntamos por los estados mentales que hacen al artista realizar la obra como la realiza, decimos que éstos se expresan en la obra porque causan que tenga la apariencia que tiene. Así, su carácter expresable está relacionado con el papel causal que tienen en la apariencia de la obra y, por ende, en el tipo de experiencia que ésta produce en el espectador⁵⁹.

Si aplicamos ahora este marco general al caso particular de las intenciones artísticas, obtenemos una explicación bastante prometedora de cómo las intenciones del artista se expresan en su obra y cómo estas mismas intenciones pueden ser reconocidas por espectadores adecuados –esto es, “sensibles” e “informados”.

Ahora debemos preguntarnos cómo afecta todo lo dicho al experimento de Danto. La preocupación de Wollheim era que, si aceptábamos el experimento, entonces sacrificábamos la intuición recogida en esta concepción de las intenciones del artista y de su papel en la determinación del contenido perceptivo de la obra. Si, además, seguimos a Danto en su paso de la posibilidad a la generalidad del experimento, sucede que estaríamos

⁵⁸ Nótese que lo único que descarta esta formulación es que pueda haber un tipo de estado mental que sea esencialmente inexpressable. Para un desarrollo y crítica a esta idea, véase, Cavell, S., *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1979.

⁵⁹ Wollheim sostiene que las intenciones del artista tiene un papel causal en la apariencia de la pintura y, por ello, la experiencia pictórica que la obra produce ha de tenerlas en cuenta. Véase Wollheim (1987) Chapter I: “What the Artist Does”.

comprometiéndonos con una concepción de los estados mentales que no satisfaría el requisito de expresabilidad. Esto es, estaríamos concibiendo las intenciones a la manera cartesiana, según la que los estados mentales son entidades internas no necesariamente expresables. De hecho, para el caso del arte, estaríamos asumiendo que, en general, las intenciones del artista no tienen ninguna eficacia causal en la determinación del contenido perceptivo de la obra.

Como vemos, la crítica de Wollheim a la generalización del experimento nos ha llevado a discusiones en apariencia alejadas de la cuestión que nos preocupa. Sin embargo, ahora podemos ver cual es el punto de enlace entre las dos críticas distinguidas anteriormente: el experimento no es generalizable –aunque presenta una posibilidad real- porque su generalización implicaría abandonar una asunción importante acerca del papel causal de las intenciones en la determinación del contenido perceptivo de la obra de arte. A su vez, esta idea estaría enmarcada dentro de una determinada concepción de los estados mentales que Danto, dada su implícita aceptación de las premisas cartesianas, no tiene en cuenta a la hora de formular el experimento y de extraer consecuencias del mismo.

3.2. Las críticas de Tilghman

La primera crítica de Tilghman se refiere a la aceptabilidad misma del experimento como herramienta útil para dirimir la cuestión del arte. Su argumento no se dirige directamente a la cuestión de la indiscernibilidad como tal; más bien, la clave sería, según Tilghman, que el experimento funciona porque, de hecho, ya sabemos qué objetos son arte y qué objetos no lo son de la lista de objetos perceptivamente indiscernibles. Este conocimiento hace que el experimento en sí resulte obsoleto, según Tilghman. Lo que necesitamos para

que el experimento sea de alguna utilidad es que, dada la condición de indiscernibilidad y careciendo de todo conocimiento acerca del status de los objetos, seamos capaces de distinguir las obras de arte de los meros objetos. De otra manera, el experimento simplemente estaría proporcionándonos una conclusión que estaría ya implícita en su formulación misma. Así, para Tilghman, no es que derivemos del experimento la conclusión de que objetos comunes y obras de arte pueden ser perceptivamente indiscernibles, sino que formaría parte de la formulación misma del experimento esta posibilidad. ¿Estaría, entonces, Danto presuponiendo aquello que quiere demostrar? Si fuera así, el experimento carecería de valor para la cuestión que pretende iluminar. Si ha de proporcionarnos alguna conclusión relevante acerca de la naturaleza del arte, no puede presuponer que ya sabemos cuales de los objetos que lo constituyen son arte y cuales no. De otra manera, nos dice Tilghman, el experimento es simplemente circular y su valor nulo.

Pero ¿es circular el experimento de Danto? Sólo si hubiera sido diseñado para resolver una cuestión distinta de aquella para la que en principio está propuesto; el experimento no está diseñado para que descubramos qué objetos son obras de arte, sino para mostrar que existe al menos un constreñimiento filosófico al tipo de definición del arte que andamos buscando: que lo que distingue al arte no puede ser de naturaleza perceptiva. Efectivamente, del experimento no se sigue una definición particular de arte, sólo, si se quiere, una condición negativa del mismo. Así pues, para hacer justicia al experimento no podemos atribuirle funciones para las que no está en principio diseñado. Por tanto, la acusación de circularidad estaría fuera de lugar y Tilghman necesitaría reformular su preocupación si ha de tener alguna consecuencia para la aceptabilidad del experimento.

La segunda crítica de Tilghman está relacionada, como veremos, con algunas de las cuestiones que ya hemos revisado en el debate sobre la percepción anteriormente. Debemos apuntar, en primer lugar, que Tilghman se

identifica con un análisis de la percepción de corte wittgensteiniano y que esto afecta al modo como aborda la cuestión de los indiscernibles. De hecho, él mismo considera su libro *But is it Art?*⁶⁰ como un análisis y solución de algunas de las malinterpretaciones de las tesis wittgensteinianas acerca de la percepción que se han cometido con mayor frecuencia. Los aspectos wittgensteinianos que más preocupan a Tilghman son la concepción del lenguaje, la cuestión de la percepción y la noción de “forma de vida”. Los oponentes de Tilghman son, por un lado, algunos defensores de la aplicación de la filosofía del segundo Wittgenstein al problema del arte pero que, en su opinión, no logran capturar adecuadamente su pensamiento; y, por otro, lo que Tilghman denomina teorías de corte cartesiano que, al reproducir el dualismo característico del pensador francés, estarían introduciendo en el debate filosófico sobre el arte los problemas derivados del dualismo. Dentro de este segundo grupo de teorías, sitúa Tilghman a Danto. El rasgo común de unos y otros es “negar que las obras de arte sean esencialmente objetos físicos e identificarlos por contra con algún tipo de objeto fenoménico o constructo mental.”⁶¹

Las razones por las que algunas teorías han optado por abandonar la llamada “hipótesis del objeto físico” son principalmente dos y tanto Tilghman como Wollheim han acertado al identificarlas como las responsables del tipo de respuesta que estas teorías proponen⁶². Aunque es cierto que Tilghman se

⁶⁰ Tilghman, B., *But is it Art?* Oxford, Blackwell, 1984.

⁶¹ “(T)o deny that works of art are essentially physical objects and to identify them instead with some kind of phenomenal object or mental construct.”, Tilghman, (1984), p. 95.

⁶² “Tradicionalmente ha habido dos grandes motivos para este tipo de ontología: en primer lugar, las propiedades estéticas de las obras de arte que percibimos y apreciamos son concebidas como inconsistentes con el hecho de que sean propiedades de objetos físicos y, en segundo lugar, parece imposible identificar una obra literaria o musical con un objeto u evento físico particular.” [“There have been traditionally two major motives for this kind of ontology: in the first place aesthetic properties of works of art that we perceive and appreciate are thought to be inconsistent with their being properties of physical objects and secondly it seems impossible to identify a work of literature or music with any particular physical object or physical event.”], Ibid., p. 95. Este punto ha sido también analizado por Wollheim quien, en su *Art and its Objects*, defiende la tesis de que la obra de arte es un objeto físico. En su tratamiento de este problema responde a dos argumentos diferentes que han sido tradicionalmente ofrecidos para justificar que las obras de arte no son idénticas a objetos físicos. El primer argumento es el mismo al que refiere Tilghman, esto es, el del caso de las artes alográficas, por usar la terminología de Goodman. El segundo argumento contra la idea de que el objeto artístico es físico apela a cierto tipo de propiedades que normalmente poseen las obras de arte, tales como

percata de las diferencias entre la propuesta de Danto y las teorías que caen bajo su crítica al dualismo, no por ello lo libera de sospecha. Para él, a pesar de las diferencias, la teoría de Danto compartiría los presupuestos dualistas que generan los problemas típicos asociados a aquellas. Para ver cómo se concreta la crítica de Tilghman a Danto hemos de prestar atención, sin embargo, a algunas de sus consideraciones sobre el tema de la percepción.

Tilghman recupera el análisis de Wittgenstein sobre la percepción en las *Investigaciones Filosóficas*⁶³ para negar que la cuestión de la indiscernibilidad juegue algún papel en nuestra apreciación del arte. Antes de examinar la crítica de Tilghman al supuesto cartesianismo de Danto, veremos brevemente qué aspectos de la concepción wittgensteiniana de la percepción le interesan.

Tilghman parte de la distinción wittgensteiniana entre percepción ordinaria y percepción de aspectos. Una descripción de un episodio perceptivo del primer tipo tiene la forma “yo veo x”, mientras que la de un caso de percepción aspectual tendría la forma “yo veo x de esta manera” o “yo veo x así?”. La percepción de aspectos está relacionada con otra importante noción wittgensteiniana: el ver-como. Esta noción se presenta en las *Investigaciones Filosóficas* justamente para caracterizar las relaciones entre percepción e interpretación. Así, “ver algo como” significa verlo bajo una determinada interpretación o aspecto. Por tanto, en algún sentido, el ver-como presupone la percepción ordinaria.

Un rasgo, por ejemplo, que nos permite distinguir la percepción ordinaria de la percepción de aspectos es que la segunda está parcialmente sujeta a la voluntad mientras que esto no parece posible en la percepción ordinaria. Por ejemplo, si veo a alguien que levanta las cejas, puedo verlo *como*

propiedades representacionales y propiedades expresivas que normalmente no atribuimos a objetos físicos.

⁶³ Wittgenstein, L., (1953) *Investigaciones Filosóficas*, Barcelona, Grijalbo, 1988.

un saludo o *como* un espasmo y puedo alternar entre ambas interpretaciones.⁶⁴ Sin embargo, cuando veo un objeto rojo, no hay modo en el que pueda verlo como, digamos, verde. Más aún, parece que no tiene sentido pedirle a alguien que siga una instrucción del tipo “ve rojo” o “velo como rojo”. Podemos pedirle a alguien que vea esta cara *como* triste o *como* preocupada, pero no tiene sentido que alguien vea esta cara *como* una cara⁶⁵. Así, según Wittgenstein, el ver-como estaría entre el “ver” y el “pensar”.

La percepción de aspectos es importante para la cuestión que nos ocupa ya que captura la relación entre percibir y saber central para nuestro debate. El ver-como tiene la ventaja de dar cuenta de las intuiciones que identificamos con el internismo sin los problemas de éste. Y, de hecho, puede ser de especial utilidad a la hora de caracterizar los cambios perceptivos involucrados, por ejemplo, en la experiencia artística. Así, podríamos situar la identificación de los cuadrados rojos en el plano de la percepción ordinaria y la percepción de éstos como obras de arte –y en particular, como las obras de arte que son- en el nivel de la percepción aspectual o ver-como. Sin embargo, parece que Tilghman rechazaría esta manera de entender la cuestión. Así, afirma:

Los títulos del par imaginario de pinturas que Danto propone,
La Primera Ley de Newton y *La Tercera Ley de Newton*,

⁶⁴ El ejemplo clásico para ilustrar el ver-como es la figura del pato-conejo de Jastrow –de hecho, este es uno de los ejemplos del propio Wittgenstein.

⁶⁵ Wittgenstein introduce estas consideraciones cuando analiza la figura pato-conejo. Así, contempla la posibilidad de que alguien sea incapaz de ver uno de los aspectos del dibujo. Para un observador que se mostrara ciego ante, digamos, el aspecto-conejo del dibujo, no tendría sentido que le dijéramos “ve esto como un conejo figurativo”. Esto también muestra una cuestión general sobre la percepción ordinaria. Así, Wittgenstein dice: “A la pregunta <<¿Qué ves allí?>> no hubiera respondido: <<Esto lo veo ahora como un conejo figurativo>>. Sencillamente hubiera descrito la percepción; justamente como si mis palabras hubieran sido <<Allí veo un círculo rojo>>.-

No obstante, otra persona hubiera podido decir de mí: <<ve la figura como conejo figurativo>>.

Decir <<Ahora veo esto como...>> hubiera tenido para mí tan poco sentido como decir al ver un cuchillo y un tenedor: <<Ahora veo esto como un cuchillo y un tenedor>>. Esta manifestación no se entendería. –Como tampoco ésta: <<Para mí esto es ahora un tenedor>>, o <<Esto también podría ser un tenedor>>.

(...)

A quien dice <<Ahora esto es para mí un rostro>> se le puede preguntar: <<¿A qué transformación aludes?>>.” Wittgenstein, L., (1953) *Investigaciones Filosóficas*, Grijalbo, Barcelona, 1988, p. 449.

proporcionan interpretaciones de las pinturas que nos permiten verlas de manera diferente. De hecho, no habría ninguna diferencia si en lugar de dos lienzos hubiera solo uno. Podríamos verlo ahora como un punto que traza una línea a través del espacio o bien como dos masas que se equilibrarían mutuamente. Bajos las diferentes interpretaciones los lienzos tendrían un aspecto bastante diferente; tenemos una experiencia visual del lienzo bastante distinta, y la tesis de que son visualmente indiscernibles solo puede resultar de un prejuicio filosófico que no tiene en cuenta la complejidad del concepto de ver.⁶⁶

En mi opinión, Tilghman describe adecuadamente las diferentes experiencias que una y otra interpretación del objeto en cuestión puede generar. Sin embargo, y precisamente por el papel que juegan los títulos en la fijación del contenido de cada una de estas obras, parecería un tanto arbitrario rechazar que, al menos en lo que respecta al contenido visual de la percepción ordinaria de estos objetos, éstos podrían ser indiscernibles. No me parece que el hecho de que se presenten ante un espectador desinformado como indiscernibles sea fruto de un “prejuicio filosófico”. De hecho, parecería que él mismo necesita de esta condición para dar cuenta de la fenomenología característica de la percepción aspectual o ver-como. Es precisamente porque estas obras son indiscernibles a cierto nivel perceptivo –el de la percepción ordinaria- por lo que Tilghman puede afirmar que, de hecho, daría igual que hubiese un solo lienzo en lugar de dos. En mi opinión, no tendría sentido afirmar esto si no fuera porque él mismo reconoce la identidad perceptiva de los lienzos en

⁶⁶ “The titles of Danto’s pair of imaginary paintings, *Newton’s first Law* and *Newton’s Third Law*, provide interpretations of the paintings that enable us to see them differently. Actually it doesn’t make any difference whether there are two canvases or only one. We can see it now as a point tracing a path across space or again as two masses impinging upon one another. Under the different interpretations the canvas(es) looks quite different; we have quite a different visual experience of it, and the contention that they are visually indiscernible can only appear to be the result of a philosophical prejudice that fails to take account of the complexity of the concept of seeing.”, Tilghman (1984), p. 135.

cuestión –insisto, sólo a un nivel básico que pronto sería superado una vez que contáramos con cierta información relevante, por ejemplo, acerca de los títulos de las obras.

Sin embargo, Tilghman insiste en que Danto no es capaz de incorporar las ventajas del ver aspectual a su experimento y de ahí su insistencia en la cuestión de la indiscernibilidad. Así, Tilghman sostiene:

La cuestión “ontológica” sobre qué distingue las dos obras de arte perceptivamente indiscernibles puede verse ahora como surgiendo de la falsa creencia en su indiscernibilidad perceptiva. La cuestión, por tanto, no es lo que las distingue, sino cómo es posible que la misma cosa pueda verse de maneras diferentes y esta cuestión se contesta mediante un examen de nuestro lenguaje y no a través de una teoría. Por ello, no hay ninguna ventaja en hablar de los dos lienzos como dos obras de arte distintas. Vendría a ser lo mismo si dijéramos que hay una obra con dos aspectos; esta es la razón por la que no hay ninguna diferencia si asumimos que hay un lienzo o dos. La ontología... no es de ninguna ayuda para explicar la percepción de aspectos.⁶⁷

Es decir, como la experiencia producida por cada uno de los lienzos puede explicarse en términos de ver-como, no tenemos por qué trasladar el problema derivado del experimento al terreno ontológico. No tendríamos que concluir que los objetos artísticos son una clase diferente de las cosas normales y corrientes, sino cosas percibidas correctamente como arte.

⁶⁷ “The ‘ontological’ question about what distinguishes the two perceptually indiscernible works of art is now seen to rest on the false assumption that they are perceptually indiscernible. The question, therefore, is not what distinguishes them, but how it is possible that the same thing can be seen in different ways and this question is answered by an examination of our language and not by any theory. Consequently nothing is served by speaking of the two canvases as distinct works of art. It comes to the same thing to say that there is one work with two aspects; that is why it doesn’t make any difference whether there is one canvas or two. Ontology ... is of no help in the explanation of aspect perception.” Tilghman (1984), pp. 135-136.

Me propongo examinar el argumento de Tilghman para ver si realmente tiene el alcance que parece tener. En primer lugar, muestra cómo aplicando la noción de ver aspectual podemos dar cuenta de las diferentes experiencias que *La Primera Ley de Newton* y *La Tercera Ley de Newton* proporcionan. Que la noción de ver-como puede sernos de utilidad en este punto es algo que no parece estar en contradicción con nada de lo, hasta ahora, venimos diciendo de la postura defendida por Danto. Sin embargo, Tilghman extrae dos conclusiones de este hecho que, en su opinión, pondrían en entredicho su validez. En primer lugar, la cuestión principal ya no sería una cuestión ontológica como cree Danto, ya que basta con reconocer las variedades de la percepción para resolver el puzzle inicial. En segundo lugar, una vez que hemos introducido la noción de ver-como podemos rechazar la condición de la indiscernibilidad y explicar las diferencias perceptivas apelando a la fenomenología distintiva de la percepción aspectual. Veremos cada una de ellas por separado.

3.2.1. *La ontología es irrelevante para el experimento*

¿Muestra Tilghman que la ontología es irrelevante para la cuestión de los indiscernibles? Mi impresión es que, aunque es cierto que la noción de ver-como proporciona una buena explicación de las diferentes experiencias que estas dos obras pueden producir, esto no afecta en absoluto al tipo de conclusiones ontológicas que se extraen del experimento. Recordemos que el experimento trataba de arrojar alguna luz sobre la naturaleza del arte. El experimento no niega que un objeto, cuando es visto como arte, proporcione una experiencia distinta a la que proporciona si es visto como un mero objeto. Lo que niega es que esta diferencia salte a la vista, ya que, en principio, cualquier obra de arte puede ser perceptivamente indiscernible de un objeto común. Por ello, dar cuenta de las posibles experiencias perceptivas de un

objeto en términos de la noción de ver-como no nos dice nada exclusivo acerca del arte; la experiencia de ver-como está por doquier y no sólo afecta a los casos de interpretación artística.

Es posible que, para Tilghman, la cuestión ontológica sobre el arte no sea importante después de todo; de hecho, él es de los que sostiene que no necesitamos de una teoría del arte para identificar el arte. Sin embargo, de esto no se sigue que la cuestión ontológica se resuelva; se sigue, simplemente, que Tilghman no la considera una cuestión central. De ahí que tienda a interpretar el experimento del lado del problema de la interpretación artística y el papel de la noción de ver-como en este terreno.

Por tanto, el rechazo de la cuestión ontológica que Tilghman pretende dirimir en términos de percepción aspectual no es sino una reformulación del experimento y de su propósito original en términos de los problemas que preocupan a Tilghman. Estos son importantes, como lo es la noción de percepción aspectual, pero no son los que preocupaban a Danto y para cuya resolución diseñó el experimento.

Tilghman tiene razón en que “la ontología... no es de ninguna ayuda para explicar la percepción de aspectos”⁶⁸, pero tampoco ésta puede, sin más, resolver la cuestión ontológica del arte; y si nuestro problema es ontológico, no parece que todas las virtudes de la percepción aspectual pueda dar una respuesta a este problema. Podemos tal vez llegar a pensar que el problema no sea, después de todo, más que una nebulosa producida por la propia naturaleza del discurso filosófico, pero esto sería abandonar por completo los términos del debate.

⁶⁸ “Ontology ..., is of no help in the explanation of aspect perception.” Tilghman (1984), p. 136.

3.2.2. *La tesis de la indiscernibilidad debería rechazarse*

Según se ha visto, Tilghman introduce la noción de percepción aspectual para dirimir el caso de los indiscernibles. Sin embargo, como he tratado de poner de manifiesto, la propia noción de ver-como parece exigir la idea de indiscernibilidad que se suponía desterrada. El propio Tilghman la estaría introduciendo subrepticamente cuando, al explicar las diferentes experiencias producidas por los dos lienzos, apela a la noción de ver aspectual. Pero ¿para qué necesitamos este tipo de habilidad perceptiva si los lienzos no fueran indiscernibles en cierto sentido? ¿No reconoce el propio Tilghman que, para el caso, podríamos hablar de un solo objeto percibido bajo dos interpretaciones distintas? ¿De qué objeto estaría hablando? Si no entiendo mal la lógica del ver-como, para poder decir que vemos algo bajo un aspecto u otro hemos de señalar –de alguna manera– aquello que es visto bajo los aspectos pertinentes. Dicho brevemente, la propia noción de ver-como requeriría la tesis de la indiscernibilidad precisamente porque, para dar cuenta de que algo puede verse bajo aspectos diferentes, debe haber algo que sea el objeto de esas percepciones.

Creo que el rechazo de Tilghman está motivado, finalmente, por su consideración de que la cuestión ontológica es irrelevante para el arte; y esto le lleva a modificar nuestra comprensión del experimento más que a discutirlo en sus propios términos. De ahí que sus esfuerzos se centren en mostrar que la noción de percepción aspectual nos proporciona una forma adecuada y elegante de explicar la fenomenología específica de la interpretación artística; pero, esto, si no me equivoco, es una cuestión que presupone que ya sabemos qué es el arte y como lo identificamos.

3.2.3. Tilghman sobre “el impacto de lo nuevo”

Por último, me gustaría prestar atención a la reflexión de Tilghman sobre el llamado “impacto de lo nuevo” dentro del arte contemporáneo, fenómeno al que dedica el capítulo cuarto de su libro *But is it Art?*. En él, Tilghman introduce el problema de cómo experimentamos ciertas obras de arte cuando su estructura, forma y manera de ser producidas no se corresponden con las asunciones comunes de un público informado acerca del arte. Este problema, que Adorno ya caracterizó de una manera más dramática al comienzo de su *Teoría Estética*⁶⁹ como la pérdida de evidencia del arte, ha llegado a ser un tópico en el panorama contemporáneo.

El carácter wittgensteiniano de la perspectiva que asume Tilghman le hace rechazar, por un lado, la idea de que podemos alcanzar una definición del arte en términos de condiciones necesarias y suficientes; pero, por otro, este compromiso parece privarnos de toda herramienta conceptual o teórica para discernir el arte del no-arte –cuestión que, como el propio Tilghman pone de manifiesto, resulta apremiante en los tiempos que corren. Sin embargo, Tilghman no está falto de recursos para afrontar este problema y su respuesta es que podemos decidir cuándo estamos ante una obra si ésta satisface alguna de las expectativas que –dada la tradición artística en la que vivimos– el espectador medio tiene normalmente cuando se enfrenta a algo con pretensiones artísticas. La noción wittgensteiniana en juego esta vez es la de “aire de familia”. Cuando un concepto carece de una definición precisa en términos de condiciones necesarias y suficientes, identificamos los ejemplares que caen bajo el mismo apelando a cierto “aire de familia” que hay entre los objetos identificados. El ejemplo de concepto de este tipo en las *Investigaciones*

⁶⁹ “Ha llegado a ser evidente que el arte ha dejado de ser evidente; ni su vida interior, ni su relación con el mundo, ni si quiera su derecho a existir.” [“It is self-evident that nothing concerning art is self-evident anymore, not its inner life, not its relation to the world, not even its right to exist.”] Adorno, T. W., (1970), *Aesthetic Theory*, Londres, Continuum, 2002, p, 1.

Filosóficas es el concepto de “juego”⁷⁰; Tilghman recupera esta noción para el arte. Así, el espectador conocedor moderado de la tradición artística puede discernir el valor y, por ende, el status artístico de una obra si ésta posee algún rasgo que desencadena una respuesta del tipo que las obras de arte suelen proporcionarnos; o bien, si percibe en la obra algún aspecto que la pone en relación, a través de parecidos de familia, con obras anteriores de reconocido valor.

Tilghman nos recuerda cómo el crítico Roger Fry fue capaz de ver la obra de los post-impresionistas bajo la luz de Giotto. Podríamos decir, con Tilghman, que percibió un “aire de familia” entre ambos⁷¹. De hecho, simultáneamente al hecho de “descubrir” la artisticidad de los post-impresionistas, Fry estaba re-descubriendo un nuevo aspecto de la obra del maestro italiano, estaba viéndolo bajo una nueva luz. Así, las nuevas formas del arte alcanzan su status una vez que somos capaces de identificar algún aspecto de ellas que las vincula a los valores artísticos de la tradición. Cuando no somos capaces de hallar ningún “aire de familia” que las vincule a las obras de la tradición, tenemos razones para empezar a dudar de su status artístico.

Tilghman discute numerosos ejemplos⁷² pero hay uno que nos interesa especialmente: la *Brillo Box* de Warhol.

De hecho, si recordamos, ésta es la obra que inspiró a Danto el experimento de los indiscernibles y que desató su interés por el problema del arte. Para Tilghman, si hay una obra que ejemplifica el intento vano de algunos objetos por alcanzar el status artístico, esa es la *Brillo Box*. Ante esta obra, el espectador no puede sino reaccionar confusamente. Nada de lo que supuestamente forma parte de una respuesta artística tiene sentido ante este

⁷⁰ Wittgenstein, L., (1953) *Philosophical Investigations*, Oxford, Basil Blackwell, 1978, pp. 68-75.

⁷¹ Véase Fry, Roger, “The Grafton Gallery –I”, *The Nation* (London, Nov. 19, 1910) pp. 31 y siguientes. Citado en Tilghman (1984), p. 74.

⁷² Es interesante, por ejemplo, el análisis de Tilghman del arte conceptual.

objeto. Para Tilghman, esta perplejidad es la mejor prueba de su fracaso artístico.

En *But is it Art?* nos ofrece una rica descripción de la situación en la que el espectador común se encuentra ante este tipo de obras:

(El espectador) conoce y aprecia un rango amplio de períodos y estilos, desde Lascaux hasta el expresionismo abstracto. Entra en la galería y cree que se está llevando a cabo algún tipo de reforma del edificio. Cuando le dicen que, por el contrario, es arte, se siente confuso. No es suficiente esta información; se pregunta cómo esto puede ser arte. Su confusión surge de su propia comprensión previa del arte. No está decepcionado porque la obra carezca de representacionalidad ya que conoce y disfruta del arte abstracto, pero ésta no parece poseer ninguna de las virtudes características el arte abstracto. No hay ninguna configuración formal que merezca el nombre de diseño, no hay ninguna relación interesante entre los colores, no hay textura que llame la atención, ni es aparentemente simbólica y sin lugar a dudas el artista o crítico negaría la relevancia de este tipo de obras. (...) su situación puede bien compararse con la de alguien con un buen sentido del humor que no consigue ver como graciosa una broma particular.⁷³

Si el espectador es un espectador informado, esto es, está familiarizado con la tradición, y aún así no sabe qué hacer con esta obra, entonces la

⁷³ “(The viewer) He knows and appreciates a wide range of periods and styles from Lascaux to abstract expressionism. He enters the gallery and thinks that some construction work is going on. When he is told that it is art instead, he is puzzled. That piece of information is not enough; he wonders how this can be art. His puzzlement arises out of his previous understanding of art. He is not put off by any lack of representation because he knows and enjoys abstract art, but this doesn't seem to have any of the characteristic virtues even of abstract art. There is no formal arrangement worthy of being called a design, there are no interesting colour relationships, there is not texture worthy of attention, nor is it apparently symbolic of anything and no doubt the artist or critic tout would deny the relevance of all those things. (...) His situation can profitably be compared to that of someone with a good sense of humour who does not see the point of some particular joke.”, Tilghman (1984), p. 54.

incapacidad para reconocer la artisticidad de esta obra no se debe a que éste carezca de alguna habilidad relevante. El problema no está en él, sino en la obra.

Ciertamente, no todo objeto es arte simplemente por el hecho de que se presente en un contexto artístico; si así fuera, los requisitos para ser un artista serían tan mínimos que el lema de Beuys⁷⁴, “cada persona, un artista”, se cumpliría *ipso facto*. Sin embargo, aunque es cierto que el panorama contemporáneo ha propagado cierta creencia en este sentido, no parece que la única manera de combatirlo sea rechazar como arte todo aquello que no satisface nuestras expectativas habituales. De hecho, si algo ha caracterizado al arte moderno ha sido su capacidad por destruir una y otra vez tales asunciones y por mostrar que los límites de lo artístico eran más flexibles de lo que se suponía. Esto se ve, si se quiere, de manera palpable, en el arte conceptual, al que Tilghman acusa de humpty-dumptyismo⁷⁵.

Es indudable que la *Brillo Box* debe parte de su valor a su capacidad para generar perplejidad⁷⁶; por ello, la interpretación que Tilghman ofrece de

⁷⁴ Véase, Bodenmann-Ritter, C., *Cada hombre, un artista*, Madrid, Antonio Machado, 2005.

⁷⁵ Humpty-Dumpty, recuérdese, es el personaje del cuento “Alicia en el país de las maravillas” de Lewis Carroll que se caracteriza por dar el significado que él quiere a las palabras. Tilghman estaría diciendo, entonces, que el arte conceptual sería simplemente arte porque los artistas conceptuales así lo deciden y no porque compartan algún “aire de familia” con lo que llamamos arte normalmente.

⁷⁶ “Con la *Brillo Box*, sin embargo, nos tambaleamos. Nuestra comprensión del arte se deriva de cierta educación y experiencia. Gracias a esta educación y experiencia nos hemos familiarizado con un conjunto de características artísticas. (...) Contra este trasfondo de educación y experiencia resulta evidente que la *Brillo Box* presenta un problema. Nuestra situación es la del hombre común que se encuentra el objeto en la galería y del que le dice que es arte. Nos sorprende porque no tiene ninguna de las propiedades características del arte. Sus cualidades estéticas de forma y color son mínimas y no se diferencian de las de una mera cosa. No encontramos interés alguno en ese sentido y, como los *ready-mades* de Duchamp, su dimensión estética será descartada como irrelevante para el artista y los críticos que promueven este tipo de obras. (...) no es expresiva ni simbólica, y así podemos seguir eliminando items de nuestra lista de cualidades artísticas.

Se supone que parte de nuestro desconcierto se ha de disipar una vez que sabemos que la obra ha de entenderse como una metáfora: la-Caja-Brillo-como-obra-de-arte. Sin embargo, sostengo que esto no alivia ninguna perplejidad. Ésta surgió precisamente porque la cosa era presentada como arte a pesar de que no encontráramos nada característico del arte en ella.” [“With *Brillo Box*, however, we stumble. We have an understanding of art derived from a certain amount of education and experience. This education and experience has acquainted us with a range of artistic characteristics. (...) Against this background of education and experience it is clear why *Brillo Box* presents a problem. Our situation is now precisely that of our plain gentleman. We encounter the thing in the gallery and are told it is supposed to be a work of art. We are puzzled because it doesn’t have any of the properties

esta singular obra no tiene en cuenta su particular valor artístico que, si no me equivoco, no está, después de todo, tan distante de la tradición a la que apela Tilghman. La *Brillo Box* sería una obra reflexiva que mostraría los límites de lo artístico en el mundo contemporáneo, así como la relación entre arte elevado y arte de masas o la identificación entre arte y mercado, por señalar algunas de las posibles descripciones que se le aplican correctamente. Ciertamente, el valor artístico de la *Brillo Box* no parece derivarse de un valor estético apreciable inmediatamente; y, aunque lo tuviera –como parece que, después de todo, posee– no parece que su valor artístico esté ligado a su valor estético de una manera esencial. El valor artístico de la *Brillo Box* tiene que ver con su capacidad para hablarnos del arte mismo y de su condición actual. Su potencial es, más que estético, reflexivo. Este último es también, en mi opinión, un valor artístico. Es probable que, implícitamente, Tilghman esté identificando valor artístico con valor estético. Lo estético es importante para el arte y para nuestra concepción de lo artístico pero no es necesario, no siempre. Así, si no hemos de “cerrar los ojos” sin más a las formas más características del arte contemporáneo, no podemos desdeñar otros valores como artísticos.

characteristic of art. Its aesthetic qualities of shape and colour are minimal and are no different from those of the ‘real thing’. There is nothing of interest in that direction and, like Duchamp’s ready mades, the aesthetics of the thing would doubtless be discounted as irrelevant by the artist and the critics that promote this works. (...) it is neither expressive nor symbolic, and we can continue eliminating items on anyone’s list of typical artistic properties.

We are supposed to be relieved of our puzzlement by learning that it is to be understood as a metaphor: the Brillo-Box-as-work-of-art. This, I submit, does not relieve the puzzlement. The puzzlement arose because the thing was represented as art and yet we could find nothing in it characteristic of art.”] Tilghman, (1984), pp. 101-102.

4. Goodman sobre falsificaciones y Danto sobre indiscernibles.

En “Art and Authenticity”⁷⁷, Goodman aborda la cuestión de las falsificaciones, su valor estético y de la posibilidad de discernir perceptivamente entre un original y una copia perfecta o una falsificación.

La razón para traer a colación las consideraciones de Goodman acerca de estos problemas es que el caso de las falsificaciones o de las copias perfectas parece proporcionarnos otro marco desde el que discutir la cuestión de la indiscernibilidad perceptiva. Además, el propio Danto tiene en mente estas consideraciones y ha interpretado a Goodman como oponiéndose a su tesis de la indiscernibilidad. Trataré de mostrar que Danto interpreta incorrectamente a Goodman en este punto y que éste no supone ninguna amenaza para la cuestión de los indiscernibles.

4.1. Goodman sobre discriminación, valor estético y el caso de las falsificaciones.

Aunque parece que el problema tratado por Goodman tuviera que ver con el valor artístico y estético de las falsificaciones, en realidad, se trata de un problema más general: la naturaleza de las propiedades estéticas. Que Goodman lo plantee dentro de este contexto se explica –si estoy en lo cierto- porque la naturaleza del problema se ejemplifica de manera más evidente dentro de estos contextos.

⁷⁷ Goodman, N., *Languages of Art*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, INC., 1976, Chapter III, pp.99-123.

En primer lugar, si el status artístico de un objeto se determina por su valor estético, una copia perfecta del objeto en cuestión tendrá, en principio, el mismo valor estético que el original y, por tanto, heredará el status artístico de éste. Por tanto, dentro de una comprensión estética del arte, las falsificaciones o las copias perfectas serían tan artísticas como sus correspondientes originales. Sin embargo, parece que, intuitivamente, consideramos que el valor artístico –y el estético– del original son mayores; y que una copia, por perfecta que ésta sea, no goza del mismo status que un original. Algunos han señalado que esta intuición no es más que el fruto rancio de un snobismo estético y que si abandonáramos este tipo de prejuicios elitistas pondríamos los medios para que los placeres contenidos en el Louvre, la National Gallery o el Prado no fueran solo accesibles en París, Londres y Madrid respectivamente.

En cualquier caso, y una vez presentadas las líneas generales del problema, Goodman plantea la cuestión de si puede haber diferencias estéticas entre dos obras a pesar de que perceptivamente original y copia sean idénticos. Así, Goodman se pregunta: “¿hay alguna diferencia estética entre dos pinturas para x en el momento t , donde t es un periodo adecuado de tiempo, si x no puede distinguirlos en t simplemente mirándolas?”.⁷⁸

La primera cuestión que nos plantea Goodman es cómo entender la expresión “simplemente mirando”. ¿Podemos incluir aparatos de gran precisión o rayos X, por ejemplo, que nos ayuden a discernir perceptivamente las obras? Si, a veces, usamos gafas o una determinada luz, ¿por qué no ampliar el rango de instrumentos que nos pueden hacer ver más y mejor? Según Goodman, sería arbitrario no excluir el uso de las gafas, pero poner objeciones al uso, por ejemplo, de un microscopio. Así, no podemos determinar *a priori* el tipo de instrumentos que pueden colaborar en la tarea del espectador.

⁷⁸ “(I)s there any aesthetic difference between the two pictures for x at t , where t is a suitable period of time, if x cannot tell them apart by merely looking at them at t .”, Goodman (1976), p. 102.

A continuación, Goodman apunta que del hecho de que en el momento presente nadie sea capaz de discernir ambas obras no se sigue que en el futuro no sea posible discernirlas. Así, “nótese que no puede decidirse, simplemente mirando a las pinturas, que nadie podrá nunca distinguir las simplemente mirándolas.”⁷⁹ Es más -y esta es quizá su tesis más controvertida- dos obras pueden diferir en sus propiedades estéticas aunque nadie sea capaz de discernir perceptivamente las obras en cuestión. Que existan, pues, diferencias estéticas no es incompatible con que nadie las perciba. Aunque nadie las perciba de hecho, la posibilidad de que alguien las percibiera no está descartada.

Las diferencias estéticas pueden percibirse; de hecho, son del tipo de propiedades que normalmente incluimos en la categoría de propiedades perceptivas. Pero, en ocasiones, la habilidad para reconocerlas no depende sólo de nuestros ojos u oídos, sino de cierta familiaridad con el modo en el que tales propiedades se presentan en las obras. Goodman aceptaría, pues, que un ojo entrenado puede reconocer y apreciar propiedades que, probablemente, pasarían desapercibidas. Como él mismo señala, “cuanto mejor sea la información disponible, más sencilla será la discriminación”⁸⁰; de nuevo nos encontramos con la cuestión de la relación entre percepción y conocimiento, aunque esta vez en un contexto diferente.

Goodman parece aceptar la idea de que el conocimiento influye en la percepción y, de hecho, afirma que “lo que alguien puede distinguir en un momento dado simplemente mirando no solo depende de la capacidad visual innata, sino también de la práctica y el entrenamiento”⁸¹. Goodman apela a esta concepción de la percepción para apoyar su tesis de que dos obras pueden diferir estéticamente incluso si nadie las puede discernir. Así, aunque puedo ser incapaz de discernir las dos obras ahora, el hecho de que sé que una es un

⁷⁹ “(N)otice now that no one can ever ascertain by merely looking at the pictures that no one ever has been or will be able to tell them apart by merely looking at them.”, Goodman (1976), pp. 101-102.

⁸⁰ “(T)he better information now at hand makes the discrimination easier.”, Goodman (1976), p. 109.

⁸¹ “(W)hat one can distinguish at any given moment by merely looking depends not only upon native visual acuity but upon practice and training.”, Goodman (1976), p. 103.

original y la otra una copia puede hacer que sea capaz de discernirlas en el futuro. El hecho de saber que son distintas me hará buscar las diferencias que, aunque me han pasado desapercibidas hasta ahora, podría llegar a identificar⁸².

El análisis goodmaniano del problema de las falsificaciones desemboca, pues, en una reformulación del modo en el que se han caracterizado las propiedades estéticas. Para Goodman, primero, aunque las propiedades estéticas son de naturaleza perceptiva, nuestra identificación de las mismas parece requerir algo más que abrir los ojos. En segundo lugar, y si esto es así, hemos de admitir que, en ocasiones, el valor estético de una obra está constreñido por algo que estaría, como si dijéramos, fuera de la percepción. Como Goodman afirma: “Ya que si simplemente mirándolas no podemos nunca establecer que dos pinturas son estéticamente idénticas, algo que está

⁸² “Aunque no veo ninguna diferencia ahora entre las dos pinturas en cuestión, puedo aprender a ver una diferencia entre ellas. No puedo determinar en el presente simplemente mirando a las pinturas, o de alguna otra manera, que *seré* capaz de aprender a ver esa diferencia. Pero la información de que son diferentes, que una es un original y la otra una falsificación, nos permite bloquear cualquier inferencia hacia la conclusión de que *no seré* capaz de aprender a verlas como tales. Y el hecho de que podrá ser capaz de percibir diferencias entre las pinturas que no puedo percibir ahora puede constituir una diferencia estética entre ellas importante para mí en el presente.

Además, mirar a las pinturas en el presente con el conocimiento de que la de la izquierda es la original y la otra la falsificación puede ayudarme a desarrollar la habilidad para distinguirlos posteriormente simplemente observándolos. Así, debido a información que no se deriva de ninguna observación presente o pasada de las pinturas, la percepción actual de las pinturas puede tener una relevancia para futuras observaciones que no tendría de otro modo. El modo en el que las pinturas difieren de hecho constituye una diferencia estética para mí ahora porque mi conocimiento de que difieren afecta al papel que la observación presente ejerce sobre el entrenamiento de mi percepción para discriminar esas pinturas, y discriminarlas de otras.” [“Although I see no difference now between the two pictures in question, I may learn to see a difference between them. I cannot determine now by merely looking at them, or in any other way, that I *shall* be able to learn. But the information that they are very different, that one is original and the other the forgery, argues against any inference to the conclusion that I *shall not* be able to learn. And the fact that I may later be able to make a perceptual distinction between the pictures that I cannot make now constitutes an aesthetic difference between them that is important to me now.

Furthermore, to look at the pictures now with the knowledge that the left one is the original and the other the forgery may help develop the ability to tell which is which later by merely looking at them. Thus with information not derived from the present or any past looking at the pictures, the present looking may have a quite different bearing upon future lookings from what it would otherwise have. The way the pictures in fact differ constitutes an aesthetic difference for me now because my knowledge of the way they differ bears upon the role of the present looking in training my perception to discriminate between these pictures, and between others.”], Goodman, (1976), pp. 103-104.

más allá del alcance de lo estrictamente visual se admite como constituyente de una experiencia estética”.⁸³

Esta conclusión, como veremos, comparte con la crítica de Danto a la concepción estética del arte⁸⁴ la idea de que las propiedades estéticas de una obra no pueden determinarse *in vacuum*. Más bien, lo que sucede es que el valor estético de una obra es relativo al contexto intencional, histórico, estilístico, etc. en el que la obra se enmarca. Goodman no está diciendo que al saber que son obras distintas las vemos de manera distinta; pero reconoce el efecto que una creencia de este tipo puede llegar a tener en cómo configuremos nuestras expectativas con respecto a las obras en cuestión y cómo esta actitud puede llegar a hacernos descubrir las diferencias que, supuestamente, estaban ya ahí.

Más allá estaría la tesis de R. Hopkins⁸⁵ sobre la naturaleza de las propiedades estéticas y su status perceptivo quien, en la línea abierta por Goodman, se plantea la cuestión de la relación entre las diferencias estéticas entre dos obras perceptivamente indistinguibles y su discriminación. Básicamente su propuesta trata de recuperar, de un lado, la intuición, válida a su parecer, de la teoría estética —o manifestacionismo como Hopkins la denomina— que sería que los rasgos estéticamente relevantes de un objeto han de figurar en la experiencia que el objeto proporciona y, de otro, la tesis, defendida por Goodman, de que podemos ser incapaces de discriminar perceptivamente entre dos objetos a pesar de que haya alguna diferencia estética entre ambos.

En cualquier caso, de lo dicho no parece seguirse ninguna idea que ponga en peligro el experimento de los indiscernibles. Sin embargo, la lectura de Danto, que se fija de manera particular en la disolución de la

⁸³ “For if merely looking can never establish that two pictures are aesthetically the same, something that is beyond the reach of any given looking is admitted as constituting an aesthetic difference.”, *Ibid.* p. 102.

⁸⁴ Para una exposición completa de esta crítica véase el siguiente capítulo del presente trabajo.

⁸⁵ Hopkins, R., “Aesthetics, Experience, and Discrimination”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63, 2, 2005, pp. 119-133.

indiscernibilidad inicial, le ha llevado a pensar que el argumento de Goodman es, de hecho, un argumento en contra de la condición de indiscernibilidad.

4.2. La (mal)interpretación de Danto del argumento goodmaniano.

Como trataré de mostrar, Danto comete un error categorial al considerar que las consideraciones de Goodman sobre la cuestión de las falsificaciones y el problema de su valor estético afectan a su formulación del experimento.

Comencemos recordando los comentarios de Danto:

Goodman rechaza de forma curiosa una de las condiciones de la cuestión, esto es, la condición de indiscernibilidad, Y parece que sostuviera que la indiscernibilidad es solo momentánea, que antes o después surgirán las diferencias ... Goodman continúa argumentando que no podemos ofrecer ninguna prueba de que no pueda hallarse ninguna diferencia perceptiva, de manera que cosas que ahora son idénticas pueden parecernos tan distintas mañana que nos asombraremos de que la confusión entre ambas se haya dado alguna vez. Aporta como evidencia para esto la extrema afinación del ojo y el oído al registrar los cambios más minúsculos. Así que es casi una cuestión de psicofísica más que de ontología.⁸⁶

⁸⁶ “Goodman in a curious way rejects one of the conditions of the question, namely the condition of indiscernibility. And it appears to be his view that indiscernibility is only momentary, that sooner or later differences will emerge. ... Goodman then goes on to argue that no proof can be given that a perceptual difference may not be found, so things that look alike today may look so different tomorrow that it will seem retrospectively amazing that confusion ever could have arisen. And he enlists as evidence the extreme acuity of the eye and ear in registering astonishing differences on the basis of the minutest changes. So it is almost a problem in psychophysics rather than one in ontology.” Danto (1981), p. 42.

Danto parece entender el problema que preocupa a Goodman –que es, si no me equivoco, el de la naturaleza estética del arte y su carácter perceptivo- como una defensa del rechazo de la condición de indiscernibilidad. Sin embargo, creo que aunque ambos consideran la cuestión de la indiscernibilidad, lo hacen con propósitos diferentes y para solucionar cuestiones distintas. Goodman no está interesado en mostrar la naturaleza ontológica del arte, sino los condicionantes culturales y contextuales en la percepción de las obras y su relevancia para la identificación de su valor estético. Goodman no está negando que dos obras pueden ser perceptivamente indiscernibles en un momento dado y para algunas personas –de hecho, su teoría funcionalista del arte⁸⁷ daría cabida perfectamente a esta intuición. Su propósito es mostrar que saber que dos obras son distintas –que difieren, por ejemplo, en cuanto a su originalidad- puede ponernos en la pista para percibir esa originalidad.

Así, creo que Danto estaría asumiendo erróneamente que la discusión de Goodman afectaría a su propia concepción de la condición de la indiscernibilidad.

⁸⁷ Goodman, Nelson, “When is art?” *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1978, pp. 57-70.

5. Consideraciones finales sobre la tesis de la indiscernibilidad perceptiva.

Si hay un aspecto característico del modo en que Danto presenta el problema del arte ese es el experimento de los indiscernibles. Hemos visto a lo largo de este capítulo que éste parece exigir, si no una concepción particular de la percepción, al menos el supuesto de que ciertas diferencias ontológicas, como la que existe, según él, entre arte y no-arte, no pueden dirimirse apelando exclusivamente a la percepción. Aunque Danto ha abrazado una determinada concepción de la percepción –el llamado externismo perceptivo- vinculada a una teoría modular de la mente, he tratado de mostrar que otras concepciones rivales son igualmente compatibles con las demandas del experimento. Así, excepto lo que Danto llama internismo perceptivo, las concepciones representadas por McDowell y por R. Wollheim podrían fácilmente acomodar la intuición que subyace al experimento. Es más, dados los problemas que afectan a la propia tesis externista tal y como la defiende Danto, sería aconsejable abrazar algunas de estas versiones moderadas del externismo y del internismo respectivamente.

Hemos visto, por otro lado, que las críticas al experimento diseñado por Danto no solo proceden de consideraciones teóricas acerca de la percepción, sino que pueden, como es el caso de la crítica de R. Wollheim y B. R. Tilghman, cuestionar la pertinencia de su planteamiento para la cuestión del arte. En primer lugar, parece que el experimento convierte en central un caso periférico de nuestra relación con el arte, de ahí su irrelevancia a la hora de resolver qué sea el arte. En segundo lugar, si aceptamos la condición de la indiscernibilidad estamos implícitamente renunciando a algunas de nuestras asunciones generales acerca del arte y, por ende, generando una visión distorsionada del mismo.

No obstante, creo que la mayoría de los argumentos que hemos visto en contra del experimento y de su validez no son determinantes. De hecho, los que se apoyan en cuestiones perceptivas suelen apelar a hechos que el propio Danto parece acomodar y que no entran en conflicto con el planteamiento del experimento. Por otro lado, cuando la cuestión es la relevancia del mismo o su ejemplaridad, me parece que, aunque no deja de ser cierto que la situación representada por el experimento no es en absoluto generalizable, esto no debe en principio restarle su valor filosófico. De hecho, normalmente las teorías filosóficas trabajan justamente recreando ejemplos o experimentos mentales que no siempre reproducen situaciones reales pero que nos permiten extraer conclusiones acerca del alcance de nuestras intuiciones sobre alguna cuestión en particular.