

La epoché estética o el escepticismo en torno a una pelota.¹

Aesthetic *epoché* or the Skepticism concerning a ball.

María del Carmen Molina Barea²

Universidad de Córdoba, España.

Recibido 30 abril 2022 · Aceptado 4 enero 2023

Resumen

El propósito del presente artículo es localizar la presencia de dinámicas del escepticismo filosófico en la aproximación al fenómeno estético del objeto artístico. En esta medida, se identifican puntos de disensión fundamentales entre el pensamiento escéptico y la teoría de A.C. Danto derivados de la suspensión del juicio (*epoché*). A partir de aquí se afirma la capacidad del escéptico para impulsar una epistemología neutral y así mantenerse en el conocimiento de lo *potencial*, entendido como simulacro que une lo actual y lo virtual. Este argumento acude a Martin Seel y su concepto de “aparecer”, ilustrado con el ejemplo de una pelota. Tras la revisión de este caso, en el artículo se sugiere una nueva acepción, la del “aparecer escéptico”. Finalmente, el artículo plantea una formulación del

Abstract

The purpose of the present paper is to locate dynamics of philosophical Skepticism within the aesthetic approach to art objects. To this extent, Skepticism will be contrasted with A. C. Danto's theory of art in order to identify major points of conflict regarding the suspension of judgment (*epoché*). Taking this as a starting point, the paper states the skeptic's ability to promote a neutral epistemology and thus persist within the *potential*, understood as the simulacrum that links the actual and the virtual. This issue revisits Martin Seel's concept of “appearing”, illustrated by the example of a ball. Once revised this case, the paper addresses a new concept: “aesthetic appearing”. Ultimately, the paper suggests the formulation of “Postmodern Skeptic” based on Bartleby's literary charac-

1 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación I+D+i PAIDI 2020 “El escepticismo pirrónico-empírico y el escepticismo académico en su desarrollo histórico: la socialización del escepticismo moderno y contemporáneo: pensamiento e ilustración como mecanismos de racionalidad. (EPADMECO)”, financiado por la Consejería de Conocimiento, Investigación y Universidad. Secretaría General de Universidades, Investigación y Tecnología de la Junta de Andalucía. Modalidad: Generación del Conocimiento (proyecto Frontera), desarrollado por el grupo de investigación HUM-364: Historia de la Filosofía, de la Universidad de Córdoba (España)..

2 mcpalladio@hotmail.com

“escéptico posmoderno” basado en la figura literaria de *Bartleby*, que deviene un modelo efectivo de *ataraxia* gracias a su práctica del declinar.

Palabras claves: Arte contemporáneo; Escepticismo; Estética; Simulacro.

ter, which constitutes an effective model of *ataraxia* due to his tendency to decline.

Keywords: Contemporary Art; Skepticism; Aesthetics; Simulacrum.

1 · Introducción: sobre la sospecha estética

[...] y el espectador, ante un *objet ambigü*, vuelve a verse de nuevo en la situación de tener que preguntarse y decidir si dicho objeto puede tener derecho a ser *todavía o también*, arte. (Jauss 110)

Acontecida la tan traída y llevada “muerte del arte”, teóricos y críticos como Arthur C. Danto se han hallado en la comprometida tesitura de dar respuesta a una intrigante paradoja visual que, no obstante, va más allá de lo visible para internarse en el ámbito ontológico. A saber, desde mediados de los años 60, concretamente desde que Andy Warhol expuso sus *Brillo Box*, el público de una galería de arte puede topar con objetos que, presentados como obras artísticas, se muestran sin embargo visiblemente indistinguibles de objetos comunes y corrientes. En este sentido, la pregunta que surge es bien conocida: ¿por qué la Caja de Brillo de Warhol es arte y su homóloga del supermercado no?, es decir, “¿qué diferencia una obra de arte de algo que no lo es si, de hecho, parecen exactamente iguales?” (Danto 1999 150). Esta duda, que cautivó a Danto y motivó la formulación de su filosofía del arte (1999 136; 2002 15), presupone una actitud tendente a la sorpresa, a la intriga y, por qué no decirlo, a la *sospecha*. Los visitantes no están seguros de que lo que ven sea arte, ya que pueden confundirse fácilmente con un objeto cualquiera. El criterio óptico no sirve para discernir la obra del objeto ordinario, dado que muchas veces se presentan casi indiferenciables. ¿Cómo resolver esta problemática? Es bien sabido que Danto se acogió al concepto legitimador y

adoptó el recurso interpretativo (Dipaola 86) aplicado al objeto artístico para dilucidar lo que a simple vista parecerían hermanos gemelos.³

En esta medida, el acercamiento filosófico ha procurado una definición acotable del término “arte”, que así distinguiese esta clase de objetos de los que no alcanzan dicha categoría ontológica. No obstante, cabría preguntarse si es realmente urgente darle respuesta a esta duda, a esta sospecha sobre lo que consideramos arte, y si, por el contrario, sería viable permanecer en la interrogación abierta. En otras palabras, si sería conveniente renunciar a la elaboración de una respuesta conclusiva, de efectos, por ende, excluyentes (definir lo que es arte implica la definición de su opuesto), dirigida a aclarar la perplejidad dubitativa del espectador. En suma, ¿sería posible una actitud gnoseológica negativa, orientada a suspender (*epoché*) la gestación de juicios acerca de lo que es arte o un objeto común? En estas páginas se pretende cuestionar la referida paradoja y esbozar la alternativa de una actitud *escéptica*, resultado de haber tomado conciencia de la incerteza de los objetos de arte, además de la imposibilidad de su permanente validación. En el terreno que confunde los límites entre el arte y los demás objetos se abre, por lo tanto, la opción a un tipo de percepción estética que no encuentra satisfacción en la distinción de ambos, sino cuya respuesta es a la vez una “no respuesta”; una mirada crítica que se recrea en la suspensión del juicio y celebra la *ataraxia*, y que en lugar de afirmar o negar, hace del *declinar* su paradigma procedimental. Como veremos, el espectador escéptico declina la oferta de definir qué es el arte frente a su banal alter ego.

Dicho esto, la duda que asaltó a Danto está lejos de ser escéptica, si por escepticismo se entiende la actitud filosófica que asume la imposibilidad cognoscitiva del individuo frente a la verdad, a causa de la indeterminación de la realidad. En cambio, Danto afirma una bien delineada caracterización del objeto artístico, al cual se refería como “significados encarnados”.⁴ Así

3 “Dicho más claramente, Warhol demostró que no había diferencias visuales entre el arte y el no-arte, sino que las diferencias entre el arte y el no-arte eran más bien filosóficas, o si lo quieren de esta manera, no immanentes a las obras de arte mismas” (Román 2007 13).

4 “La primera condición que debe tener un objeto al que se quiera llamar obra de arte es que tiene que ser sobre algo, es decir, tiene que tener un significado. [...] Por tanto, la primera condición que pone Danto para hablar de obra de arte es que ella sea un vehículo

pues, Danto tiene muy claro lo que es arte y lo que no. De modo que no hay en su teoría margen para una postura escéptica. Ahora bien, aunque no desarrolla su pensamiento en clave escéptica, el punto de partida es, de algún modo, común. Danto coincidiría con el escepticismo al estimar que el criterio perceptivo no constituye una fuente segura de conocimiento que le permitiese identificar la obra de arte en vez del objeto común. Danto encaja, entonces, con cierta predisposición escéptica en lo que podríamos denominar “*sospecha estética*”, pues no se fía de que lo que recibe por los sentidos sea arte. Sin embargo, pronto se aleja de esta mirada escéptica, ya que en lugar de suspender la formación de juicio, arma una elaborada construcción teórica que se pretende la clave para enjuiciar la esencia artística de un objeto respecto de otro cualquiera.

Puesto que desconfía de la certeza de la información sensible, Danto necesita certificar su legitimidad conceptualmente. En sus palabras: “Yo sospecho que, si no hay diferencias visibles, tendría que haber diferencias invisibles” (2013 50). Justo al contrario, el escepticismo, ya desde Pirrón, defiende que las cosas son incognoscibles, por lo que las percepciones no son verdaderas ni falsas, y debe evitarse caer en los juicios, abandonando todo intento de logro epistemológico. “El escéptico ‘no concluye nada’, fundado en que determinar algo implica ‘asentir a algo no-evidente’, es decir, a lo que las cosas son en sí mismas” (Long 90). Así también, Danto sostenía que la esencia de un objeto artístico no se capta simplemente por la vista. Tomando prestada la conocida sentencia de T. W. Adorno, diríase que ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es *evidente*. Pero tras este arranque compartido, la bifurcación de caminos que desvía a Danto del escepticismo abre entre ambos una separación abisal que radica en la actitud diferencial ante la elaboración de juicios. Sobre esta cuestión, el escepticismo aconseja la suspensión del juicio como única actitud posible frente al mundo. “El sabio [escéptico] advierte la indeterminación de las cosas, la imposibilidad de juzgar, y la imprudencia de quien se inclina por algo a través de la razón o de los sentidos; por tanto, se queda en la ataraxia” (Román 2005 48). En esta actitud encuentra el escéptico su felicidad. Llevada al ámbito del arte, dada

de significado, es decir, diga algo, y no sea simplemente un objeto de la vida, una mera cosa o un mero objeto usual” (Morales 151).

la ingente diversidad de objetos que se postulan como obra artística, la del escéptico pareciera ciertamente una respuesta adecuada.

2 · El escepticismo y el simulacro de la potencia

El simulacro no es una imagen pictórica que reproduce un prototipo exterior, sino una imagen efectiva que disuelve el original. (Perniola 31)

Ante la multiplicidad de objetos artísticos que podrían pasar por normales, en vez de acogerse a la *epoché* y proceder de manera escéptica, Danto afirma la verdad de aquellos abogando por una interpretación que los diferencie de los otros. Mediante este planteamiento, cualquier objeto por cotidiano que sea, si posee un significado, dicese una teoría del arte, puede devenir artístico; fenómeno que Danto denomina “transfiguración” del objeto cotidiano. Abre así la puerta a un infinito abanico de potenciales obras. No obstante, el individuo que es realmente fiel a la potencialidad del arte es, como se comprobará, el escéptico, quien en su neutralidad persiste en la potencia misma. En línea de lo precedente, el escéptico ni afirma ni niega que lo que tiene delante sea una obra de arte, dado que ignora lo que en realidad es dicho objeto, el cual conoce solo en la confusión de sus datos sensoriales, razón de más para no pronunciarse en la elaboración de un juicio. La *epoché* habita, pues, lo potencial. En efecto, el escéptico nada tiene que resolver en el plano de los objetos en acto, de suerte que fusionaría ambos registros en uno: la potencia reside en el objeto actual y este solo se comprende en tanto que potencialidad irresoluble; su esencia, más allá de esto, deviene, por lo tanto, incognoscible. En suma, el objeto *solo se puede conocer como potencia*, lo que el escéptico consigue precisamente mediante la suspensión del juicio. De ahí que no tenga necesidad de decantarse por una opción —obra de arte u objeto común— y de ahí también su estado de felicidad catártica o *ataraxia*.⁵

⁵ “Quien acude a los escépticos no adquiere nuevas creencias, ni entra en conflicto con las que ya tiene, sino que cesa de preocuparse por cuál de ellas es verdadera, tratándolas como impresiones cuyo valor de verdad es indeterminado” (Mas Torres 238).

Si, como se ha dicho, todo objeto es arte en potencia, el sujeto escéptico es el pensador más consecuente con este principio. El escéptico no tiene por qué establecer si un objeto es arte o uno cotidiano, ya que al mismo tiempo es ambas cosas y ninguna. No en vano, para el escepticismo, las cosas “ni son ni dejan de ser” (Mas Torres 242). Por otra parte, como se verá, esto no quiere decir que el escéptico renuncie a saber lo que es arte, pero sí renuncia a un juicio que lo establezca. Así, un objeto que resulta común a la vista es potencialmente arte, no por las interpretaciones que recibe, como sugería Danto, sino porque no se adscribe a la etiqueta “arte” ni a la de “objeto común”. La respuesta al dilema no es, entonces, la hermenéutica que a Danto se le antojó reveladora, sino más apropiadamente el escepticismo. En general, la actitud de Danto es posicionar el objeto en un plano ontológico diferente al de la obra, y advierte a los artistas que deben guardarse de confundir al espectador respecto al grado de veracidad de sus creaciones: “De igual modo que, en teatro, lo que presenciamos sobre el escenario se pone a cierta distancia y queda excluido del marco de creencias que permitiría que el parecido exacto fuera confundido con lo real” (1999 48-49). Como puede apreciarse, el apego al fundamento representativo persiste en la base de la idea de transfiguración antes aludida. De este modo, si de la teoría dantiana podríamos haber inferido la noción de que la esencia del arte era el resultado de la tarea constructiva de la hermenéutica, resulta, pues, irónico que su autor conserve el esencialismo de un referente original que conceda o reste crédito a la representación:

[...] hay que reconocer que cuanto mayor es el grado de realismo logrado, mayor es la necesidad de indicadores externos de que se trata de arte y no de realidad, y éstos se vuelven cada vez menos necesarios conforme decrece el realismo de la obra de arte. Recordemos la celebrada retransmisión radiofónica de Orson Welles en los años treinta, en que la audiencia estaba convencida de que la tierra era invadida por los marcianos, pues para los oyentes resultaba imposible saber que era un simulacro y no un acontecimiento [...]. Cuando se lleva el teatro a la calle, suele subrayarse claramente que son actores haciendo sus papeles y no personas de verdad haciendo cosas [...]. (1999 52)

Llama la atención que Danto continúe, en cierto modo, atrapado en la caverna platónica y su dialéctica del *teatro de la representación*, pensando un adentro ficticio y un afuera verdadero que determinan al original y copia, en pos de esclarecer qué es arte. Critica incluso la anécdota de la lectura por radio de la *Guerra de los mundos* de H. G. Wells, tantas veces citada para calificar el concepto de “simulacro”, que ha preocupado a autores como Guy Debord, Jean Baudrillard, Mario Perniola y Byung Chul-Han. Estos y otros filósofos han constatado la progresiva disolución de la realidad a expensas de su simulación, en paralelo a fenómenos como la posverdad, *fake news*, o la digitalización masiva del régimen de lo real. La hipótesis es que en la vigente hipermodernidad, la realidad no se produce sino en su representación y que, como afirma W. J. T. Mitchell (*Picture Theory*, 1994), no existe un *afuera* de la representación. En la explicación de Debord: “El espectáculo, que invierte lo real, es efectivamente producido en cuanto tal. [...] la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sustento de la sociedad actual” (40). Danto se esforzaba, al contrario, en separar la obra de arte y el objeto “real”, cuando el simulacro contribuye a diluir los dos extremos: verdad y mentira, original y copia, en definitiva, el adentro y el afuera de la representación. En este panorama, el escéptico, gracias a su neutralidad epistemológica, es el único preparado para asimilar críticamente el cariz ontológico del simulacro, o lo que es lo mismo, el hecho de que la realidad es su representación, la esencia su apariencia, y que lo real se produce *teatralmente*.

El individuo escéptico lo logra, además, sin incurrir en el teatro de la representación, pero tampoco en el propio simulacro. De hecho, el parecido procedimental entre el escepticismo y el simulacro, coincidentes en la borradura de categorías ontológicas claras⁶, es solo parcial. Mientras que el segundo articula realidades de perfil ficticio y espectacular –que pensadores como Gilles Lipovetsky han tildado de esteticista, consumible y narcisista–, el primero abre la puerta a la construcción de la realidad desde el cultivo de

⁶ “El escepticismo, pues, generaba una duda acerca de la correspondencia entre el saber y la realidad de la que supuestamente era referido. Se generaban dudas sobre la conexión y correspondencia de la verdad y realidad, por la imposibilidad de crear un criterio de verdad adecuado para verificar la verdad de una, con la verdad de la otra” (Román 2016 85).

una ontología de la potencia. Sirva decir, en consecuencia, que el escepticismo propicia un *simulacro de potencialidades*. Un simulacro con capacidad para hacer más *real* la realidad; capaz, por tanto, de representar de forma distinta, rompiendo dicotomías definitorias. Efectivamente, solo el escepticismo acoge lo potencial, pues solo desde la *epoché* es posible asumir este compromiso subversivo con la representación en virtud del cual el objeto común puede ser arte y viceversa, en un mismo nivel de realidad. A este respecto, urge matizar el modelo representacional bajo el signo del simulacro. De ahí la necesidad de que surja el escéptico. Este no aporta una definición diferencial entre el arte y la realidad, como habría pretendido Danto. Sin embargo, al declinar la opción de hacerlo facilita una suerte de definición indefinible, y al mismo tiempo sitúa la *ataraxia* como paradigma ético-estético de aplicación para la vida.

3 · La pelota de Oskar y el “aparecer escéptico”

Y considero que este ejercicio con la pelota, para nosotros tan agradable, posee un sentido filosófico no pequeño. (Cusa 37)

Resumiendo el paso desde la sospecha estética al simulacro escéptico, en respuesta a la diversidad de objetos artísticos confundibles con otros cotidianos, Danto los diferenciaba aplicando una teoría representativa, mientras que el escéptico suspende toda actividad de juicio. Esto último no significa que renuncie a saber lo que es arte. El escéptico a lo que renuncia es a definir la obra de arte en acto, es decir, renuncia a establecer qué es un objeto artístico en oposición a otros que no lo son. Persiste el escéptico en el terreno de una epistemología potencial que toma al objeto común como obra de arte, y a la obra de arte como objeto común. De ahí que el hábitat del escéptico sea el simulacro, lo que en este apartado estudiaremos como efecto del *aparecer*, para concluir, en definitiva, que el escéptico identifica la obra de arte sin intercesión de juicio diferenciador, en y desde su potencialidad, en su multiplicidad de *apareceres*. No por casualidad, lo único que conocen los escépticos son las “poco confiables” apariciones del objeto: “El pirrónico concluye que la misma cosa puede ‘aparecer’ de manera contradictoria, a gente diferente, y por

lo tanto, nada de lo que ‘parezca’ a ningún hombre es suficiente para fundar una creencia acerca de aquello que una cosa es realmente” (Long 87). Como resultado, para el escepticismo solo podemos hablar de cómo las cosas nos parecen –*cómo se nos aparecen*–, no de cómo son de verdad. De modo que no es posible construir conocimiento firme a partir de sensaciones e impresiones. La percepción sensorial no da conocimiento real de las cosas mismas: “La percepción sensorial revela ‘lo que aparece’ al percibidor; mas ‘lo que aparece’ no puede ser utilizado como testimonio útil para inferir ‘lo que es’” (Long 87). En otras palabras, la convicción del escéptico es que solamente conocemos los objetos en nuestra percepción. Con lo cual, el problema reside en lo aparente, en el objeto en tanto que percibido.

A pesar de que consideran las cosas ontológicamente indeterminadas, lo anterior sugeriría que al menos cierta rama de los escépticos cree en la existencia de una esencia de las cosas, solo que ven imposible alcanzarla y adoptan entonces la *epoché* como actitud filosófica. En todo caso, hay que subrayar que su aproximación a “lo que es” la acometen desde el enfoque constructivista de “lo que parece”. Los escépticos acomodan la esencia en virtud de una potencialidad negativa, ajena a la gnoseología positiva que refrendaba Danto. Se trata de una potencialidad que, *precisamente por actual*, nunca se actualiza, no se concreta en juicios de valor epistemológico. En esta medida, para el escepticismo el objeto *solo se nos aparece como potencial*, porque solamente es potencial. Pues bien, en el intento de llevar a su máximo desarrollo el pensamiento escéptico como simulacro potencial, será oportuno incorporar aquí el concepto de “aparecer” acuñado por Martin Seel. ¿Cómo llamar si no al simulacro, ese fenómeno que diluye la esencia y la apariencia? Simplemente con un término que confunda esa dualidad: el *aparecer*. El aparecer según Seel emerge de la percepción sensorial como facultad central del ser humano. Es por eso que este autor concede a los objetos una atención principalmente estética, y no solo conceptual, lo que, dicho sea de paso, le sirve para dirigir una crítica contra Danto (Atencio 79). Así, el aparecer se corresponde con un tipo de percepción, la percepción estética: “Los objetos estéticos son objetos del aparecer” (Seel 42).

En este contexto, señala Seel, un objeto puede captarse en su “ser-así” (“aparición”) o en su “aparecer”. El ser-así alude a los aspectos fenoménicos del objeto, fijables en el conocimiento proposicional. Podría decirse que la

mirada escéptica se queda en este nivel perceptivo, desconfiando de tales aspectos fenoménicos y de la posibilidad de obtener concepto seguro de ellos, por lo que renuncia a formar juicio proposicional. De entrada, los escépticos tampoco se mostrarían receptivos a la segunda forma de percepción que distingue Seel, el aparecer, que se refiere a la interacción de las apariciones perceptibles y presentes de un objeto en cada caso. Tal cosa seguiría siendo vista con desconfianza por parte de los escépticos por el hecho de aparecerse un mismo objeto de distintas maneras a distintas personas. Específicamente, Seel designa las interacciones del aparecer como un *juego* de cualidades sensibles captables desde una perspectiva determinada en un momento determinado. Tampoco esto agradaría a los escépticos, que no fijan el objeto en una determinación actual, sino que por su neutralidad permanecen en la potencialidad ontológica de tal objeto. Sin embargo, en este punto conviene hacer una apreciación que servirá para conectar la potencialidad de los escépticos y la percepción del aparecer de Seel: nos referimos al aspecto del juego en devenir. Según el autor, el juego muestra los objetos de percepción como “constelaciones” de apariciones distintas en momentos distintos. Pero al mismo tiempo esta dinámica lúdica constituye ontológicamente los objetos en potencia y desarrollo. Así explica Seel que en todo objeto de percepción coexisten a cada momento un sinnúmero de cualidades fenoménicas, unas por tiempo breve, otras por un plazo más duradero, que pueden entenderse como la sucesión de constelaciones de sus apariciones.⁷

Sirva establecer entonces que la infinita potencialidad fenoménica de cada aparición momentánea lleva aparejado asimismo su aparecer, también infinitamente potencial. Ejemplo de esto es la pelota de Oskar, un caso que Seel utiliza para ilustrar la forma en que un objeto cotidiano se aparece de varias formas: como un juguete fabricado en el año 1995 por la compañía Adidas, como un producto a la venta en una tienda de artículos deportivos, como el regalo que más alegró a Oskar cuando cumplió dos años, como un trasto desinflado olvidado en el desván, etc. Todos estos apareceres se desarrollan a lo largo del tiempo, pero a la vez están contenidos, de forma más o menos prolongada, en cada uno de los instantes de ser—así del objeto.

⁷ “Por eso, la identidad de los objetos de la percepción está ligada esencialmente a su devenir causal, a saber, a la sucesión o duración de estados propia de su camino a través del tiempo y del espacio” (Seel 67).

Todos estos apareceres, y muchos más, serían, en fin, la constelación de potencialidades del objeto percibido en su neutralidad ontológica. Por extensión, diremos que todos estos son, en suma, los apareceres que conoce el escéptico gracias a su permanencia en la *epoché*. Apareceres que perduran en un especial estado de virtualidad, permitiendo, en su caso, al escéptico aproximarse a la comprensión de un objeto como obra de arte pero también como cualquier otra cosa contenida en la potencia de sus apareceres. Este es el *juego del simulacro* que ocupa al escéptico: la no-definición le permite acceder a todas las potenciales definiciones sin tener que formular ninguna. Las múltiples apariciones de las que desconfía por presentarse distintas a cada persona le permiten, precisamente, permanecer en la correspondiente y exponencial multiplicidad de apareceres. Por tanto, no se trata de que la pelota de Oskar devenga un aparecer en un momento determinado, y luego otra pelota, aun siendo la misma, en otro momento, y así sucesivamente, sino todas las potenciales pelotas en un mismo y solo instante de aparición. Este recurso logra imbricar la potencia en el acto y da al sujeto escéptico la opción de conocer sin necesidad de traicionar la *epoché*.

En tal circunstancia, habría que vislumbrar en la no-determinación del objeto de la percepción escéptica una *ontología neutra*. Asistimos así al nacimiento de lo que pudiera denominarse un “*aparecer escéptico*”. En este sentido, el aparecer se conforma como un instante de esencias perceptibles en desarrollo, como se ha visto en el caso de la pelota de Oskar. Resultado de lo anterior, el pensador escéptico no se adentra en la tarea que acomete, por ejemplo, el artesano que teorizaba Nicolás de Cusa en *El juego de la pelota*. El tornero de *De ludo globi* podía fabricar la pelota o pelotas que imaginase, pero antes había sido necesario que Dios, el creador supremo, las dispusiera como *posse fieri*, esto es, como condición potencial dada por la mente divina que habilita previamente que todas las pelotas imaginables puedan ser hechas (Cusa 22). De modo que la bola visible sería la imagen de la bola invisible que estaba en la mente de quien la fabricó, y que se actualiza en una forma determinable de acuerdo al estado potencial dispuesto de antemano. El filósofo escéptico no participa de este “magisterio del representar” al que se refiere el Cusano, y que en cierto modo recuerda al ilusionismo platónico de Danto.⁸ Por el contrario, el concepto escéptico de potencia que estamos

⁸ “Me pides cosas excelsas y no sé si sabré hacerlo de manera suficiente. Me ayudaré, sin

argumentando es distinto: el pensador escéptico se mantiene en un registro de *actualidad virtual* que torna aquella pelota de la aparición fenoménica en una fuente de apareceres de indefinibles pelotas potenciales. En suma, la mirada escéptica persiste en el aparecer múltiple de la potencia en tanto en cuanto no determina definición ontológica alguna de lo que aparece en cada aparición. En esta medida, el escéptico encaja con Seel cuando este explica el aparecer como síntesis perceptivo-interpretativa, como una instantánea “visión proposicional” que pareciese unir lo actual y lo virtual en el mismo plano del aparecer:

Una pelota roja yace sobre el césped verde. Todas aquellas personas capaces de ver y de hablar, y que además no son daltónicas, pueden ver que aquello es así. No sólo pueden ver la pelota, también pueden ver que hay una pelota allí, sobre el césped verde. Pueden ver que la pelota es roja, que es una pelota de cuero, que está cosida a mano, que es la pelota de Oskar, que es la pelota del vecino (pues Oskar es el vecino) y un sinnúmero de cosas más. Pueden clasificar este objeto como pelota y atribuirle diversas cualidades. Estos resultados no son, en primer término, un logro de una visión a la que posteriormente se añada una interpretación mental, sino que

embargo, en la medida que pueda, del ejemplo de la bola. Efectivamente, la bola visible es imagen de la bola invisible que estuvo en la mente del artífice. ¡Considera, por tanto, con atención que la mente posee en sí misma la capacidad de simbolizar! La mente, en efecto, que tiene la libre facultad de concebir, encuentra en sí misma el arte de poner de manifiesto el concepto, que ahora podemos llamar el magisterio del representar; poseen este arte los alfareros, los escultores, pintores, torneros, herreros, tejedores y artífices semejantes. [...] Por tanto, en la mente del tornero esta bola es la misma mente existente; cuando la mente quiere hacerse visible en la forma que ella concibe –y a cuyo concepto se asemeja– adapta la materia, a saber la madera, de manera que es capaz de esa forma. Después, con el movimiento del torno, introduce la forma en la madera. La bola, pues, ha estado en la mente, y aquí la bola arquetípica es mente. Estuvo, como posibilidad, en la madera informe, y en ella era materia. [...] Dios quiso manifestar la belleza de su concepto y hacerlo visible. Creó la posibilidad, es decir, que el mundo llegara a ser hecho bello, y creó el movimiento, mediante el cual fuera sacado desde la posibilidad para convertirse en este mundo visible, en el que la posibilidad de ser mundo está determinada en acto como Dios quiso y como podía ser hecho” (Cusa 79-81).

corresponden a una visión de carácter proposicional, en la que algo es percibido como algo. Ello acontece desde diversas perspectivas y en virtud de distintos intereses. Este interés puede atender especialmente a la localización de la pelota (“¡Ah! Allí está la pelota roja”), dirigirse a su estado (“¡Antes era más roja!”), o a una circunstancia que es reconocible por inferencia, partiendo de la especificación de su estado (“La pelota roja es de Oskar”). De cualquier manera, en estos casos la percepción se realiza constatando algo sólo de pasada o con un fin expreso. Se constata, y quizá se retenga, que la pelota es así, en este y en muchos otros respectos distinguibles en la visión. (Seel 49)

Finalmente, el aparecer escéptico que localizábamos en el ejemplo de Oskar sirve para constatar que un objeto común y corriente, como una pelota, podría ser una obra artística sin tener por ello que ajustarse obligatoriamente a un sistema representativo-conceptual. Esta es, pues, la alternativa que ofrece el escepticismo. Por lo tanto, entre los apareceres de la pelota de Oskar que enumeraba Seel habría que añadir uno más: el de obra de arte. En este panorama, el *juego* de los escépticos va a progresar conforme a una estrategia muy singular, a caballo entre las tres formas de aparecer estético que define Martin Seel. La primera de ellas, el “simple aparecer”, atiende al objeto que aparece en la percepción, y no involucra más actividad que ese primer contacto sensible con los datos formales del objeto. “Si nos limitamos a la presencia sensible de algo, entonces ese algo viene a la percepción en su simple aparecer” (Seel 140). Dicho de otro modo: “El *simple aparecer* supone una captación específica del presente en que se desarrolla la contemplación estética de determinados fenómenos. Los sujetos de esta percepción se sienten a sí mismos en la inmediatez que no trasciende el aquí y ahora de tal experiencia” (Atencio 71). El segundo tipo de aparecer, llamado “aparecer atmosférico”, vincula el objeto al trasfondo vivencial del sujeto, que lo encuadra significativamente en sus memorias y experiencias. Por último, se halla el “aparecer artístico”, que constituye el modo propio de darse la percepción estética en el caso de las obras de arte, las cuales son abordadas precisamente como *presentaciones de constelaciones*.

En este extremo, qué duda cabe de que el escéptico llevaría a cabo la actividad perceptiva del aparecer artístico, que toma el objeto como conjunto indiscernible en el juego de sus interacciones potenciales, habida cuenta de que, por otra parte, en nada le interesa al escéptico el aparecer que se recrea en los rasgos fenoménicos del objeto, ni el aparecer que determina el objeto en el terreno acotado de cierta participación con el sujeto. De todas formas, Seel subraya que los tres apareceres no tienen por qué darse por separado: podemos contemplar la pelota de Oskar en su simple aparecer, pero también podemos entablar relaciones atmosféricas en las que participe este objeto, como cuando vemos la pelota en la tranquilidad resplandeciente del jardín una vez los niños terminaron de jugar. O, por último, podemos contemplar la pelota ya desinflada —dice Seel— como si se tratase de una escultura de Claes Oldenburg.⁹ En resumidas cuentas, la diversidad potencial que manifiesta la ontología del objeto estéticamente percibido enlaza con la tendencia escéptica a no diferenciar la obra de arte del objeto común. Es desde esta perspectiva que una pelota puede ser una obra de arte.

4 · La epoché estética según Bartleby, o el escéptico posmoderno

No cabe duda de que la fórmula es desoladora, devastadora, de que no deja nada en pie a su paso. (Deleuze en A.A.V.V. 62)

A continuación se hace necesario proponer una figura modelo de lo que llamaremos “escéptico posmoderno”, esto es, el escéptico contemporáneo, que protagoniza el simulacro de la potencia y efectúa el aparecer escéptico. Un escéptico que, en definitiva, encarna la feliz actitud de la *ataraxia* derivada de

⁹ “Aunque los objetos estéticos pueden asumir cualquiera de estas formas estéticas independientemente, en la mayoría de los casos las delimitaciones suelen fluctuar. En particular los objetos significantes del aparecer artístico son casi siempre al mismo tiempo objetos especiales del aparecer atmosférico y del simple aparecer. Las tres dimensiones de lo estético pueden transitar de un estado a otro, pueden existir simultáneamente y también pueden hallarse en tensión. Un objeto de la percepción puede ser un objeto de la percepción estética en sus múltiples dimensiones” (Seel 140-141).

la *epoché*, ya que por medio de la suspensión del juicio el escepticismo está convencido de librarse de cualquier confusión o inquietud.¹⁰ En esta tarea de encontrar al escéptico posmoderno, por sus cualidades afines acudiremos a *Bartleby el escribiente*, el personaje que da título al relato de Herman Melville. Incluso en el propio narrador —el abogado que contrata a *Bartleby*— se constatan signos reveladores de inclinación por la *ataraxia*:

Imprimis: soy un hombre que, desde su juventud, ha estado imbuido de una honda convicción de que la mejor forma de vida es la más sencilla. De ahí que, aunque mi oficio exija, en ocasiones, una energía y un nervio proverbiales, hasta rozar el desvarío, no haya permitido jamás que nada de esto turbe mi tranquilidad. (Melville en A.A.V.V. 12)

A pesar de ello la tranquilidad del abogado se ve ciertamente turbada por una tranquilidad superior a la suya, la de su empleado *Bartleby*, quien, en respuesta a las demandas del jefe, patenta una ambigua fórmula: “Preferiría no hacerlo”. Este “*I would prefer not to*” se convierte en el estribillo que *Bartleby* repite incesantemente, hasta hacerle parecer casi un autómatas, un zombi. Más que *ataraxia*, la actitud de *Bartleby* apunta una progresiva anulación del sujeto, una negación que le va minando hasta alcanzar lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari denominarían “estado de cero intensidad”, un “cuerpo catatónico” —acorde a la supresión ontológica del sujeto en la meditación Zen— que ellos llaman “Cuerpo sin Órganos”. Pues bien, en relación al Cuerpo sin Órganos que constituye la identidad evanescente de *Bartleby*, no es casual que autores como el propio Deleuze hayan recuperado el personaje de Melville para destacar la cualidad declinatoria de

10 Se argumenta, de hecho, la posible influencia de préstamos hinduistas en la base de dicha formulación pirroniana: “Se cuenta que [Pirrón] tomó parte, con Anaxarco, en la expedición de Alejandro Magno a la India, y allí entró en contacto con los gimnosofistas, ascetas hindúes, que vivían en la meditación y el retiro del mundo serenos y felices, en una pobreza menos agresiva que la de los cínicos. Tal vez esos contactos influyeran en la convicción fundamental del moralista Pirrón; la felicidad estriba en la serenidad de ánimo, la imperturbabilidad o *ataraxia*” (García Gual, Imaz 174-175).

su intrigante respuesta. “*I would prefer not to*” no es una negación ni una afirmación, sino más ajustadamente un *declinar*. En el texto “Bartleby o la fórmula”, Deleuze la caracteriza como una estrategia que desactiva las referencias del sistema representacional.¹¹ Bartleby declina toda respuesta activa y abre así un terreno intermedio indiscernible cuya lógica emparenta con la del simulacro. En ese sentido, “Preferiría no hacerlo” es una respuesta, pero una respuesta *escéptica*. De hecho, no es poca la conexión de la fórmula de Bartleby con el declinar de la *epoché*. A este respecto, y a partir del trabajo de Deleuze, reflexiona Giorgio Agamben sobre la base escéptica de la famosa frase:

Sólo hay una fórmula, en toda la historia de la cultura occidental, que se mantiene a medio camino entre la afirmación y la negación, entre la aceptación y el rechazo, entre el poner y el quitar. Morfológica y semánticamente próxima a la letanía del escribiente, la fórmula la registra, entre otros, un texto con el cual estaba familiarizada toda persona culta del siglo XIX: las *Vidas de los filósofos*, de Diógenes Laercio. Se trata del *ou mállon*, el “no esto más que aquello”, el término técnico mediante el cual los escépticos expresaban su *pathos* más propio: la *epoché*, la suspensión. (Agamben en A.A.V.V. 114)

Agamben insiste en que Sexto Empírico refuerza meticulosamente el estatuto autorreferencial del *ou mállon*; aspecto que concurre en subrayar el carácter autorepresentacional del simulacro, y se sitúa en el enlace entre la fórmula de Bartleby y la potencia de la *epoché* escéptica:

11 “También se ha observado que la fórmula, *I prefer not to*, no es una afirmación ni una negación. Bartleby ‘no rechaza, pero tampoco acepta, avanza y se retira en su mismo avance, se expone apenas en una ligera retirada de la palabra’. [...] Lo desolador de la fórmula consiste en que elimina tan despiadadamente lo preferible como cualquier no-preferencia particular. [...] De hecho, convierte a ambos términos en indistintos: erige una zona de indiscernibilidad, de indeterminación, incesantemente creciente, entre las actividades no preferidas y la actividad preferible” (Deleuze en A.A.V.V. 62-63).

“Los escépticos entendían por potencia-posibilidad (*dynamis*) una contraposición cualquiera de los sensibles y los inteligibles: de este modo, en virtud de la equivalencia que encontramos en la oposición de las palabras y las cosas, se llega a la *epoché*, a la suspensión, que es un estado en el que no podemos afirmar ni negar, aceptar ni refutar”. De acuerdo con esta singular advertencia de Sexto, los escépticos no veían en la suspensión una simple indiferencia, sino la experiencia de una posibilidad o de una potencia. Lo que aparece en el umbral entre el ser y el no ser, entre lo sensible y lo inteligible, entre la palabra y la cosa, no es el abismo incoloro de la nada, sino el atisbo luminoso de lo posible. (Agamben en A.A.V.V. 116)

Podemos enunciar entonces que la fórmula de Bartleby es la fórmula del filósofo escéptico. Fórmula que aliena y rarifica. Ecuación que promueve la neutralidad epistemológica. Así, ante la indeterminación de establecer la definición de lo que es arte o un objeto común, el escéptico posmoderno, cuyo modelo encarna Bartleby, se acoge al derecho inalienable de no declarar, de no decir nada; al derecho de no elaborar juicio. Esto es lo mismo que decir, como argumentaba José Luis Pardo, que Bartleby se acoge al derecho de *declinar toda interpretación* (Pardo en A.A.V.V. 176). Es el derecho del inocente, como Cristo ante Pilatos. En esto consiste el silencio del inocente, cuando se anima a hablar es para declinar: “¿Lo preguntas tú o te lo han dicho otros?, “Tú lo dices”...¹² Así también, “Bartleby se ha ganado el derecho a sobrevivir, esto es, a permanecer quieto y en pie frente a un muro ciego. Pura pasividad paciente, como diría Blanchot” (Deleuze en A.A.V.V. 63). Al declinar la interpretación, el inocente -valga decir, el escéptico- desarticula la declaración positiva de la representación y hace de esta pasividad activa su forma de resistencia. No sorprende que el propio Melville se refiriese a la “resistencia pasiva” de Bartleby (Melville en A.A.V.V. 26). Mediante este procedimiento,

¹²“En ese sentido, la declinatoria de Bartleby (‘No tengo nada que decirle’, *I want nothing to say to you*) expresa, como todas, una petición: reclama el derecho (de los inocentes) a no declarar, el derecho al silencio. [...] Declina toda interpretación” (Pardo en A.A.V.V. 176).

el escéptico inaugura una vía alternativa a la justificación conceptual de la artísticidad del objeto que se sometía a sospecha estética, objeto al que los espectadores interpelan también como jueces salomónicos con una misma e imperativa pregunta: “¿Quién dices tú que eres?”, “¿una obra de arte o un objeto común?”. En su contestación, el objeto declina una respuesta, evasivo y escurridizo, como el inocente ante el inquisidor.

A diferencia de este, el escéptico cultiva más bien lo que cabría calificar de hermenéutica catatónica. Tal *hermenéutica del declinar* le hace enfren-
tar la pregunta de la sospecha de forma esquiva. “Se trataría, al parecer, de una pregunta: ¿Qué es lo que confiere a un objeto, a una obra o a cosas por el estilo el distintivo de obra de arte? [...] Pero la facilidad de la pregunta, planteada en estos términos hipotéticos, se tuerce en la inmensa dificultad de su respuesta” (Trías 13). El objeto artístico, inocente entre los inocentes, que después de la muerte del arte declina dar la respuesta que se le reclama sobre su propia naturaleza, convoca en su aparecer –potenciales apareceres– una actitud escéptica, a saber, la suspensión del sentido; en otras palabras, una *epoché* estética que nos enseñe cómo jugar a la pelota. Cuando, movido por esta especial hermenéutica, el escéptico formula la pregunta del ser del objeto, lo hace valiéndose de un lenguaje de difícil interpretación. Piensan los escépticos que la actitud ante el mundo debe ser la suspensión de juicio, si bien Pirrón hablaba más bien de *aphasia*, la no–afirmación de nada como real. Actitud esta que encaja particularmente bien con la afasia lingüística que perturba el sentido en la alienada fórmula de Bartleby. En esta línea, se refuerza la ausencia de concepto que legitime el objeto artístico. Sobre esto decíamos antes que Seel defiende una atención estética no solo conceptual, aunque hay determinados pasajes en la exposición de su teoría que a simple vista suscitan confusión. Básicamente su idea de percepción estética no se circunscribe a lo sensible, sino que diluye las fronteras con la percepción conceptual, designada “proposicional”, configurando una entidad híbrida que diversifica las facetas del fenómeno perceptivo, aunque al final el autor pareciera reivindicar en exclusiva el elemento conceptual:

Percibir algo en su aparecer por su aparecer mismo: éste es el centro de gravedad de la percepción estética — como sea que ella se despliegue — en torno del cual giran todas sus realizaciones. [...] La percepción estética es un modo especial de la percepción.

Se diferencia en virtud de un relieve particular de la vista, del oído, del tacto, del gusto y del olfato. Por lo tanto, no debemos efectuar una escisión entre la percepción estética y toda otra percepción, sino que debemos reconocer ante todo su acento particular. Para este fin es de capital importancia dar con el lugar correcto para demarcar la percepción estética respecto de la percepción no estética. La percepción es una capacidad sumamente extensa. Por lo general, no incluye necesariamente la conciencia, ni la conciencia conceptual de sus objetos, y sus estados conscientes y articulados conceptualmente surgen, en consonancia, en un contexto de percepciones no conscientes y no fijadas conceptualmente. Pero la percepción humana se caracteriza precisamente por la posibilidad de la experiencia consciente y conceptual. Y únicamente donde hay una percepción proposicional, articulada mediante conceptos, sólo allí donde se encuentra al menos en potencia una conciencia semejante, surge una diferencia marcada entre la percepción estética y otras formas de percibir. (Seel 47)

Sin embargo, el propio Seel aclara seguidamente esta afirmación e introduce un matiz de interés para la mirada escéptica, que no es otro que el acto de *prescindir* de la posibilidad de determinar conceptualmente el objeto percibido. Solo a condición de esta circunstancia podrá darse, en su opinión, una percepción estética. En resumen, solo podremos hablar de percepción estética cuando un sujeto, poseedor, por tanto, de la capacidad de elaborar una percepción conceptual, renuncie a dar cumplimiento a dicha capacidad. Así las cosas, la percepción estética presupone, en efecto, un gesto *inocente* de resistencia pasiva, consistente en rechazar la opción de fijar el significado esencial del objeto. Llegados a este punto, es posible dar cierre coherente al círculo que abríamos en páginas previas, una vez indicada esta clave final que explica la no obligada presencia de concepto en la percepción estética. En este extremo, no será arriesgado afirmar que esta última apreciación fundamental que detalla Seel es lo que sostiene la dinámica de la *epoché* del escéptico, quien *renuncia a determinar* ningún aparecer en ninguna de sus apariciones,

ninguna actualización de sus virtualidades. Esta renuncia se asemeja considerablemente al declinar escéptico que desarrolla Bartleby:

No obstante, respecto de un objeto cualquiera no están obligados [los seres humanos] a aferrarse a una apreciación determinada de ese objeto. En su percepción pueden renunciar a una disposición teórica o práctica que determine aquello sobre lo cual versa su percepción. La percepción estética presupone entonces la capacidad de percibir algo *conceptualmente determinado*, pues sólo un ser capaz de percibir algo determinado puede prescindir de esta determinación, o más exactamente: puede prescindir de la *fijación* de determinar. La percepción de algo *como* algo es una condición para poder percibir algo en la plenitud de sus aspectos, en una presencia no sometida sólo a algunas determinaciones. Sólo entonces algo que es o que aparece de tal o cual forma, algo que puede ser determinado como esto o como aquello, es percibido sin fijarlo en una de sus determinaciones posibles. (Seel 48)

5 · Nota conclusiva: la especial ataraxia del escéptico

**Así que está decidido a no cumplir mi requerimiento, que responde al procedimiento habitual y al sentido común...
(Melville en A.A.V.V. 24)**

Como constata el frustrado jefe de Bartleby, resignado ante la actitud desconcertante de su empleado, el escéptico está igualmente decidido a no cumplir el requerimiento que le exigen la epistemología positiva y el sentido común: esclarecer qué es arte frente a un objeto que no lo es. El escéptico renuncia a satisfacer este cometido; simplemente declina la propuesta que

recibe, y sobre todo, rechaza hacer uso de su capacidad para determinar el objeto en su aparecer. En páginas previas se pudo comprobar que el comportamiento del escéptico moviliza una estética negativa que anula los canales declarativos habituales de la representación e interpretación. Al hacer esto, el escéptico no protagoniza una evasiva o una fuga, como pudiera pensarse. Lejos de esto, el sujeto de la *epoché* no se escuda en la comodidad de no decidir. Al contrario, es prioritario concluir que la actitud escéptica reviste un compromiso y una toma de postura. La neutralidad del escéptico, como la del inocente, es ya una acción *per se*; la inacción es una afirmación y una declaración de intenciones: la *impostura* como *poiesis*, la renuncia como gesto ético-estético. El lema escéptico sería entonces “no preferir hacer algo”, es decir, no elegir. En un tiempo en el que la libertad se basa en la elección entre una gama de productos cada vez más amplia y personalizada, llama la atención que el sujeto escéptico *decline elegir*. Esa es la única elección que hace el escéptico, la cual niega el hecho mismo de elegir. La sociedad de consumo se caracteriza por incitar al empleo hiperbólico y continuado de las elecciones personales, que se toman ya a golpe de *like*; una sociedad en la que lo único que no se puede escoger es “no elegir”. Pues bien, esto es lo que hace precisamente el escéptico. Al amparo de Bartleby, se resiste a elegir, como si llevara a cabo un acto de “desobediencia civil” (McCall 59), o mejor, un acto de resistencia estética. He aquí la libertad radical del escéptico, la libertad feliz que motiva su *ataraxia*.

Aquí radica también la razón de este artículo de volver al escepticismo para proponer una alternativa a los modos de percepción estética vigentes. Al no elegir, el escéptico apuesta por la equivalencia esencial entre arte y objeto común. En esta medida hace viable el simulacro de la potencia al que nos hemos referido anteriormente. No en vano, Bartleby es el simulacro de la negatividad en persona, la virtualidad que declina constantemente sus actualizaciones. En definitiva, el escéptico persiste en el aparecer múltiple de la potencia, en tanto en cuanto rechaza determinar una noción ontológica de lo que aparece. “*This possibility simultaneously brings into play both ‘what is’ and ‘what is not’ in the form of ‘what can be’*” (Van der Heiden 290). Lo potencial se perfila, pues, como un aparecer *estético-escéptico*, en otras palabras, una percepción estética no determinada sino potencial, tal y como sucedía con la pelota de Oskar. Así también la pelota del escéptico procura

los beneficios de la *epoché*. Consecuentemente, la suspensión de juicio enlaza con una producción plural de realidad y revierte con especial acierto en el ámbito del aparecer artístico. Como dijera Agamben, al pensar la “ontología de la potencialidad” en el escepticismo de Bartleby, la verdad de la poesía y la filosofía estriba en la suspensión del juicio. Estas materias son dominio de la *epoché*. Quien logre gestionar esta potencialidad constituirá un modelo de escéptico posmoderno, aquel que, en suma, declina distinguir lo que es arte de lo que no. En este sentido solo el sujeto escéptico, como receptor del objeto artístico, sabe jugar a la pelota.

6 • Referencias

- Atencio, Mariano M. “Aparecer estético y definición del arte en la discusión Seel-Danto”, *Rigel. Revista de Estética y Filosofía del Arte* 5 (2018): 68-91. http://www.iintae.com.ar/revistarigel/images/Rigel_V/aparecer_estetico_y_definicion_del_arte_en_la_discusion_seel-danto.pdf
- A.A.V.V. *Preferiría no hacerlo*. Bartleby el escribiente de Herman Melville seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2011.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Danto, Arthur C. *¿Qué es el arte?* Barcelona: Paidós, 2013.
- De Cusa, Nicolás. *Dialogus de ludo globi. El juego de la bola*, Edición bilingüe, trad. Ángel Luis González. Pamplona: EUNSA. Ediciones Universidad de Navarra, 2015.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Dipaola, Esteban. “Ontología y estéticas post-representación: Problemas de la filosofía del arte de Arthur Danto”, *Philosophia* 71 (2011): 79-92. <https://bdigital.uncu.edu.ar/4616>
- García Gual, Carlos y María Jesús Imaz. *La filosofía helenística: éticas y sistemas*. Madrid: Cincel, 1986.

- Jauss, Hans R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986.
- Long, Anthony A. *Filosofía helenística. Estoicos, epicúreos, escépticos*. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente, 1975.
- Mas Torres, Salvador. *Historia de la filosofía antigua. Grecia y el Helenismo*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003.
- McCall, Dan. *The Silence of Bartleby*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1989.
- Morales, Camilo Andrés. “Un caballo de madera: Arthur Danto y la definición del arte como problema”, *Alpha* 49 (2019): 145-158. <https://www.revistaalpha.com/index.php/alpha/article/view/747>
- Román Alcalá, Ramón. “Del arte con fronteras a las obras nómadas. Si el arte ha muerto: ¿Qué es el arte? A propósito de Arthur C. Danto, *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1984”, *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes* 6 (2007): 4-18. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/99359/roman.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Román Alcalá, Ramón. “El escepticismo antiguo: Pirrón de Elis y la indiferencia como terapia de la filosofía”, *Daimon. Revista de Filosofía* 36 (2005): 35-51. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/15811>
- Román Alcalá, Ramón. “Ni realismo, ni anti-realismo: el escepticismo como raíz del constructivismo filosófico”, *Éndoxa: Series Filosóficas* 38 (2016): 75-95.
- Perniola, Mario. *La sociedad de los simulacros*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- Seel, Martin. *Estética del aparecer*. Madrid: Katz Editores, 2010.
- Trías, Eugenio. “El criterio estético”. *A qué llamamos arte. El criterio estético*, coord. José Luis Molinuevo. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. 13-30.
- Van der Heiden, Gert-Jan. “Contingency and Skepticism in Agamben’s Thought”. *Contemporary Encounters with Ancient Metaphysics*, eds. Abraham Jacob Greenstine y Ryan J. Johnson. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. 289-304.
- Zubiri, X, “Dios y la deificación del hombre en la teología paulina”, *Naturaliza, Historia y Dios*, Editora Nacional: Madrid, 1963, 399-478.