



Jornadas de Investigación en Filosofía

Departamento de Filosofía. Facultad
de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Universidad Nacional de La Plata

Obras sin representación. Problemas de la filosofía del arte de Arthur Danto

Esteban M. Dipaola (CONICET – UBA – IIGG)

Introducción

La Representación en arte fue puesta en crisis más de una vez, quizás su momento definitivo fue los años de producción y explosión artísticas de las vanguardias durante el siglo XX. El filósofo norteamericano Arthur Danto (2008) reconoce en lo que él denomina las “vanguardias intratables” (incluyendo en esa categoría las *ready-made* duchampianas, pero, sobre todo, el arte *pop* y explícitamente la producción de Andy Warhol), un momento específico del “mundo del arte” en que la formalidad representativa es profundamente cuestionada. Danto advierte que en las vanguardias del siglo XX se contiene en sí la definición de arte, trastocando de esa manera la antigua tesis hegeliana: el *fin del arte* se produce en ese advenimiento de las vanguardias, donde el arte toma definitiva conciencia de sí mismo y se convierte en su propia filosofía. Por eso, si la tradición estética desde la modernidad y hasta mediados del siglo XX ha sucumbido a un vacío respecto a las definiciones del arte, ello se debe a que no pueden hablar del arte actual (el que como adelantamos, para Danto es el arte *pop*, el arte abstracto y también el arte minimalista) [Danto, 2004]. Lo que no puede comprender la estética anterior, es precisamente la autorreflexibilidad filosófica del arte, y debido a ello Danto busca pensar las distintas maneras y las diferentes dimensiones sobre las cuales es posible de ser pensado el arte en nuestra actualidad. Asegura:

“El arte ilustra en la práctica lo que explicaba Hegel sobre la historia, según lo cual el destino del espíritu es hacerse consciente de sí mismo. El arte ha reactivado este especulativo curso de la historia en el sentido de que se ha recuperado su autoconciencia, la conciencia del arte *de ser arte* de un modo reflexivo que puede muy bien compararse con la filosofía, que es conciencia filosófica; lo que hay que determinar ahora es lo que distingue al arte de su propia filosofía” (Danto, 2004: 96).

De este modo, el objetivo de este artículo es detallar y comprender las maneras en que la condición de representación ha sido cuestionada en las estéticas del siglo XX, siguiendo las perspectivas del pensamiento de Arthur Danto y problematizando, al tiempo, algunas de sus consecuencias.

Objetos comunes y obras de arte

Este filósofo norteamericano indica claramente que el análisis del arte luego de surgidas las vanguardias del siglo pasado ya no debe centrarse en los aspectos institucionales, puesto que la misma institución arte es puesta en entredicho. Al quebrarse la distancia entre los objetos comunes y los objetos catalogados como obra de arte, parecería, en principio, que cualquier cosa del mundo cotidiano puede ser aceptada como obra de arte o como poseedora de cualidades estéticas. Más aún, con el advenimiento de la posmodernidad también se ha disuelto la clásica dicotomía entre arte culto y arte popular. En este sentido, un correcto pensamiento estético, debe sonsacar de cualquier definición de arte las consideraciones estéticas. En otras palabras, si aceptamos definir a un objeto artístico o, sin más, qué es arte por consideraciones estéticas se arriba indefectiblemente a una circularidad insustancial, en tanto se define *lo que es el arte por lo que el arte es*, y en ese aspecto se presupone que hay una representación que indica qué fundamentos son adecuados para la consideración de un objeto artístico como si en el objeto propiamente dicho no hubiera propiedades materiales que impresionaran nuestra percepción. Danto rompe con la ilusión de las estéticas idealistas y de la filosofía de la historia del arte que sostenía la idea de que cada obra de arte es esencialmente la expresión de una época. Por el contrario, sostiene el filósofo norteamericano que lo que caracteriza y da sentido al arte es su teoría del arte específica. Así, la teoría estética del arte dio lugar al arte moderno, de la misma manera que la teoría mimética había dado su lugar al arte antiguo. En la actualidad, arguye Danto, ya no se requiere una estética, sino la pura teoría, una verdadera y genuina filosofía del arte que incluya entre sus vertientes “una filosofía correcta de la acción, de la percepción, del lenguaje, del conocimiento” (Pérez Carreño, 2005: 13). Si el arte actual es posthistórico, ello se debe a que ya no tiene que hacer alusión ni buscar justificación en su historia. En este contexto, el rechazo de una definición estética del arte no implica bajo ningún pretexto abandonar los problemas estéticos, sino retomarlos evitando la naturalización moderna y la “ingenua identificación entre arte y vida” (Ibid: 14).

La reflexión sobre los predicados estéticos

Con estas consideraciones se derrumban los predicados estéticos: el arte ya no puede definirse bajo la concepción de “lo bello” tal como se lo hacía en la antigüedad y en el advenimiento de la modernidad, pero tampoco bajo la condición de “lo sublime”, tal como se especula en la estética kantiana. Si en la antigüedad, el arte se centraba en el predicado estético de “lo bello”, ello se debía a que el modelo de representación estaba basado en la mimesis. Un arte mimético funciona por imitación y la bella imitación de la realidad consagraba a una obra como artística. Ahora bien, en tanto el arte es bello en cuanto mejor imita a la realidad, el problema es cómo distinguir a la obra de arte de la realidad, pues realidad y objeto artístico se confunden. En sí, en el arte mimético, la teoría dice que el arte es una imitación de la realidad, y la misma imitación se caracteriza sólo en términos de duplicación de una realidad preexistente. Por ello, para distinguir la producción de la mimesis deben buscarse condiciones externas, pues si así no fuera cualquier cosa que reflejara fielmente la realidad debería, sin más, ser considerada una obra de arte. De este modo se configurará en el desarrollo del pensamiento estético la

idea de forma mimética entendida como representación, y esta forma mimética se basará en el criterio de semejanza. Esto es lo que abre definitivamente el espacio al surgimiento de la “Teoría convencionalista del arte”, donde, según sus preceptos, la mimesis se basa en una estructura de convenciones que permiten diferenciar la realidad de su imitación. Así, el realismo depende siempre de condiciones externas que impliquen que lo que se percibe es una obra de arte y no la realidad. Lo que podría denominarse el programa de la Institución arte queda resuelto en esa teoría: institucionalmente, la diferencia entre arte y realidad sólo está dada por las convenciones que determinan qué es una obra de arte y qué no lo es.

Por su parte, el arte definido según “lo sublime” opaca en el fenómeno artístico las propiedades materiales que lo hicieron posible, y trasciende sobre un espíritu de la obra de arte que hace de ella un objeto trascendente más, por lo cual la fascinación y preocupación estética sería puramente contemplativa y desinteresada. Con “lo sublime” el juicio reflexionante toma el derecho de representación:

“El sentimiento de lo sublime se suscita por la representación desmesurada de la naturaleza. En la naturaleza, empero, no hay nada de lo cual no pueda imaginarse algo más grande. Lo absolutamente grande es únicamente lo infinito, y lo infinito es una elaboración de la razón, una Idea. En lo sublime se da la Idea de lo infinito. En esto se distingue justamente lo sublime de lo bello. La belleza echa mano de objetos, pero creados por el entendimiento, objetos limitados, de formas perceptibles. [...] En lo sublime, en cambio, todo es solemne, seriedad íntima y conmovedora. Sin embargo, belleza y sublimidad provocan satisfacción desinteresada”. (Kant, 1997: 176)

Lo sublime encarna el desinterés de la contemplación, la percepción de la obra como un espíritu infinito. En definitiva, la negación material de la obra de arte, la obturación de los sentidos y la adecuación de la estética: una representación fundante: “Por lo tanto ha de llamarse sublime, no el objeto, sino la disposición del espíritu, mediante una cierta representación que ocupa el Juicio reflexionante” (Ibid: 241).

En estas condiciones, cuando los predicados estéticos empiezan a ser problematizados para atender a las obras de arte contemporáneas, conjuntamente con esa problematización se debía cuestionar a lo que aquellos predicados erigían como absoluta respuesta estética, vale decir, la condición fundante de la representación como Forma total de la obra de arte.

Por ello, Danto, se preocupará especialmente ya no por una estética, debido a que está imposibilitada, por su desarrollo histórico, de dar una definición de arte para la contemporaneidad, sino por una filosofía del arte, es decir, construir fundamentos teórico-filosóficos precisos para comprender las obras de arte actuales y para dar lugar a lo que el autor denomina “mundo del arte”. Este mundo del arte se contrapone a la institución: no es un régimen o un programa sobre lo que el arte *debe ser*, sino modos y apreciaciones sobre lo que el arte *es y está siendo*. A la inversa de la institución arte que determina qué

es arte y qué no lo es, el mundo del arte es concebido y refigurado constantemente por las propias obras de arte. En este marco, Arthur Danto se centrará en los aspectos ontológicos de las obras de arte y esto significa preguntar por la materialidad propia de la obra, pero también dar cuenta de su topología y sus relaciones concretas en el mundo.

Ontología y representación: las obras de arte o la realidad

Aparece, con la tesis de Danto, la comprensión de una “diferencia ontológica” entre el arte y la realidad o, más específicamente, entre la obra de arte y su homólogo material: el mero objeto cotidiano. Es decir, cuando en el mundo actual cualquier objeto puede adquirir la categoría de obra de arte, la reflexión filosófica del arte debe responder a criterios diferentes a los establecidos en la teoría estética. La cuestión se centra en que las vanguardias del siglo XX demostraron que cualquier cosa, cualquier objeto del mundo empírico puede ser una obra de arte, pero para que un objeto cualquiera sea considerado obra de arte debe producirse una “transfiguración” de ese objeto, debe existir efectivamente algo que lo convierta en obra de arte, y ello es una cuestión enteramente ontológica:

“descubrir que es una obra de arte significa que tiene unas cualidades a las que atender de las que su homólogo sin transfigurar carece, y que nuestra respuesta estética será distinta. Y esto no es institucional, es ontológico. Nos movemos en un orden de cosas por completo diferente”. (Danto, 2004: 152)

Ahora bien, ¿bajo qué condiciones admite Danto que esta ontología de la obra de arte puede resolverse como una correcta filosofía del arte que nos permita definitivamente comprender las condiciones específicas y materiales del arte en la actualidad? ¿Mediante cuáles aspectos se estaría efectivamente, en la teoría de este filósofo, cuestionando el modelo representativo propio de la teoría del arte?

Referencialidad, significado e interpretación

El argumento de Danto tiende a identificar dos momentos o composiciones en la determinación acerca de la obra de arte, tales son, la referencialidad y la interpretación. De un lado, la referencialidad interviene como principio de diferenciación, haciendo alusión al contenido, es decir, aquello de lo que debe tratar la obra para ser considerada arte, siempre una obra de arte debe tratar de algo. Pero, al tiempo, la referencialidad es posible de ser hallada también en cosas que no son necesariamente arte, por lo cual, el argumento de Danto prosigue advirtiendo sobre la atribución de significado que dé cuenta de la latencia de la obra de arte, y ello es la condición de la interpretación, lo que es definido como un “significado encarnado”. En palabras de Danto:

“Al buscar el modo de distinguir las obras de arte de lo que yo denominaba “simples cosas reales”, utilicé el *aboutness* (referencialidad) como principio de diferenciación. Para que algo pueda ser una obra de arte, debe tratar de algo. Como hay cosas que pueden poseer

aboutness sin ser arte, se precisa algo más que contenido para distinguir las obras de arte de las simples cosas reales. El *aboutness*, por otra parte, no resulta demasiado útil para distinguir el arte del arte aplicado. [...] (El arte) requiere una interpretación, una atribución de significado que explique sus propiedades manifiestas” (Danto, 2008: 110-111)

Danto se propone analizar rigurosamente los sucesos que empezaban a notarse en el marco de la conformación del “mundo del arte”, y esto significaba que a mediados del siglo XX el modelo representativo sucumbía frente al frenesí de las vanguardias. Y eso nuevo que surgía implicaba el compromiso de restituir, rehacer una filosofía del arte, es decir, una filosofía adecuada al “mundo del arte”. Esto primeramente exigía una definición de arte que sólo podría gestarse como el efecto de una distinción y, como se precisó anteriormente, tal definición no puede centrarse en una respuesta estética, ya que ésta “presupone la distinción y por lo tanto no puede entrar *simplemente* en la definición de arte” (Danto, 2004: 170 –cursiva en original–).

El argumento de Danto, entonces, se desarrolla de la siguiente forma: comprende que en la nueva generación artística de mediados del siglo XX cualquier cosa puede ser arte y, por ende, debe pensarse, desarrollarse y explicarse cuáles son las características que determinan una verdadera diferenciación entre la obra de arte y su homólogo material. A modo de ejemplo, la pregunta sería ¿qué diferencia realmente *La fontaine* de Duchamp de un mingitorio cualquiera? ¿En qué se distinguen las *brillo box* de Warhol de las cajas de esponja para vajilla marca “Brillo”? Esa es la distinción que le empieza a preocupar a Danto y que determina una nueva definición y un nuevo pensamiento acerca del arte. Aquello que permite definir una obra de arte será, entonces, lo que posibilita su definición como arte por oposición a su representante idéntico material, esto es, la mera cosa. Justamente, el medio determinante para que sea posible distinguir la obra de arte y su homólogo material, no será otro que la interpretación a la que referíamos anteriormente como una de las condiciones de análisis e intervención de la obra. En su libro específico sobre esa filosofía del arte, *La transfiguración del lugar común*, Danto expone concretamente qué entiende por interpretación en este marco:

“La interpretación consiste en determinar la relación entre una obra de arte y su homólogo material. Pero ya que los meros objetos no implican nada de esto, la respuesta estética a las obras de arte presupone un proceso cognitivo que la respuesta a esos meros objetos no presupone; aunque, puesto que las obras de arte pueden parecerse tanto a las meras cosas, el asunto se ve inevitablemente complicado por el hecho de que una vez disponemos de la distinción, puede ser necesario un acto de desinterpretación para los casos en que se produce una confusión inversa donde se toma como obra de arte una mera cosa. [...] la valoración estética de las obras de arte tiene una estructura diferente de la valoración estética de las meras cosas.” (Ibid: 169-170)

Y prosigue posteriormente el filósofo con su idea de la interpretación y la relación con la conformación de una teoría estética adecuada a la producción artística del momento:

“Interpretar una obra es ofrecer una teoría sobre cuál es el tema de la obra, decir sobre qué trata. Esto, sin embargo, tiene que estar justificado por identificaciones. [...] Toda la estructura de la obra, el sistema de las identificaciones artísticas, sufre una transformación acorde con las divergencias en su interpretación.” (Ibid: 177-178)

Entonces, lo que debe marcar la distinción ontológica entre la obra de arte y el homólogo material es la interpretación que es producida luego de la determinación de la referencialidad. Pero lo que aparece con esta condición de la interpretación es la noción de la lógica o la estructura de la obra, es decir, todo el sistema de identificaciones artísticas que intervienen. De este modo, es la interpretación la que produce el criterio de verdad que define a la obra de arte y la diferencia de un objeto cualquiera; y así, la necesidad de interpretación es inherente al concepto de arte, y, a su vez, rompe con la descripción neutral que, en todo los casos, trata a la obra como un mero objeto. En otras palabras, cada interpretación construye una nueva obra, modifica sus estructuras; y en ese sentido, es que ofrece un criterio de verdad sobre la obra que en ningún punto es universal, definitivo y único: son las interpretaciones las que van definiendo las condiciones del arte y de las obras de arte con su intervención.

En definitiva, lo que está expresando Danto es que no es posible ninguna transfiguración de un objeto común en obra de arte sin la mediación de la interpretación. Y es esa transfiguración por interpretación la que hace posible el “mundo del arte” y, como se evidencia desde el hilo argumentativo, sin mundo del arte no hay arte.

La transfiguración por interpretación está concibiendo la posibilidad de estructuras que se modifican con la emergencia de nuevas interpretaciones: el objeto-común y el objeto-arte dejan de ser el mismo objeto una vez realizada la interpretación. Esquemáticamente se figuraría de la siguiente manera:

$I(o) = O$

En este esquema, aún cuando o fuera siempre una constante perceptiva, las variaciones en I constituirán diferentes obras O . En este aspecto, para Danto la percepción de una obra de arte, anticipada por una interpretación, es modificada, y es por ello que alega: “Ver un objeto, y ver un objeto al que la interpretación transforma en una obra, son cosas claramente distintas, por mucho que la interpretación devuelva el objeto a sí mismo al decir que la obra es el objeto” (Ibid: 185).

Pero Danto advierte, como se mencionó anteriormente, que son las “identificaciones artísticas” las que posibilitan las interpretaciones y, por ende, la determinación lógica de la obra de arte. Entonces, el problema a resolver es ¿cómo no tomar a la obra de arte como una simple y sencilla representación de su homólogo material, la mera cosa? ¿Cómo combatir la idea de que es una repetición de lo mismo? Por supuesto que con el desarrollo del argumento ontológico la distancia entre la obra de arte y la cosa es, con precisión, demarcada, pues tanto obra de arte como cosa corresponden a diferentes niveles topológicos y, además, en la obra de arte hay interpretaciones artísticas, algo que no sucede en el campo de los objetos comunes. Sin embargo, al ser objetos indiscernibles

el problema de la identidad entre uno y otro puede ser recurrente; y es justamente en este punto donde Danto procurará distinguir las obras de arte ya no tanto de los objetos comunes, sino de las meras representaciones, y con esto, argumentará sobre la función que cumple la representación en el campo estético y también la cumplida por la expresión.

Representación y expresión de las obras de arte

Danto percibe en el mundo del arte, con el advenimiento de las vanguardias, la crisis del modelo representativo y en ese sentido introduce la concepción de la *expresión*. Es la propia interpretación la que hace posible que el arte se articule sobre esa nueva condición de expresión. En esa articulación entre interpretación y expresión que lleva adelante Danto y que permite definir el arte en la complejidad del mundo actual, está revelando un nuevo modo de comprender y pensar el arte y de considerarlo como forma y proceso de conocimiento. Pues, si pensamos el concepto de expresión, lo que se está poniendo en primer plano son las cualidades por sobre las cantidades: en la *expresión* el arte puede devenir en una multiplicidad de interpretaciones y generar una pluralidad de verdades, simplemente porque se presta atención a su aspecto cualitativo, a sus potencias e intensidades. Por el contrario, en la *representación* la obra de arte es obturada en la condición determinante de la Identidad que regula las cantidades, es decir, lo cuantitativo fagocita las cualidades inscribiéndolas a todas como idénticas y, de ese modo, la obra de arte se vuelve puramente autorreferente y sólo se concibe en la representación y la norma de lo que ella es, sin ninguna posibilidad de recibir nuevas interpretaciones o producir nuevos conocimientos. En otros términos, la expresión otorga inmanencia, materialidad a la obra, mientras que la representación se articula y eleva como forma trascendente que a todo identifica como lo mismo.

En estas condiciones, admite el filósofo norteamericano que “el concepto de expresión es el más adecuado al concepto de arte” (Ibid: 239) –y, no está de más aclararlo, de lo que denomina arte posthistórico, o sea, aquel que emergió con las “vanguardias intratables”–; empero, asocia tal concepción de la expresión a una preeminencia representativa: si bien la obra de arte no es una mera representación, sí debe fundamentarse sobre los cimientos de una “representación artística” sin la cual la propia idea de expresión sería inviable. La expresión es el momento donde lo múltiple se “abre” en la obra de arte: si una obra de arte requiere de interpretación artística para ser tal y de esa forma diferenciarse de su homólogo material, a su vez, como ya se argumentó, distintas variaciones interpretativas, al modificar la estructura de la obra, configuran una nueva obra de arte, ese circuito *expresado* y desplegado sobre la obra de arte es lo que Danto define como “expresión”. Entonces, la expresión es el despliegue de la transfiguración. Según sus palabras: “La obra de arte se constituye como una representación transfigurativa más que como una representación *tout court*” (Ibid: 248).

Se evidencia que al distinguir la representación propiamente dicha de la expresión bajo la denominación de esta última como “representación transfigurativa”, el autor no hace otra cosa que sostener todavía la preeminencia del fundamento representativo para determinar

y discernir acerca de la producción artística. Pero si retomamos toda la argumentación articulada en base a la filosofía del arte de Danto hasta aquí, podrá observarse que los principales problemas se hallan en el desarrollo de la propia teoría.

El método y el problema de los indiscernibles

El inconveniente determinante de la propuesta filosófica de Arthur Danto puede vislumbrarse en el papel fundamental que le reserva a la Teoría, ubicándola como juicio fundante de cualquier práctica estética. Esto se debe a que su teoría del arte se halla estrictamente ligada a la filosofía analítica de la acción¹. En este punto, Danto retoma las prerrogativas de Wittgenstein acerca de la diferencia entre una acción básica y un movimiento corporal, y afirma que tal distinción contiene muchos paralelismos con las diferencias entre obras de arte y meras cosas (Ibid: 26). Para Wittgenstein la acción se distingue de un movimiento cualquiera en que la primera está sometida a y cumple una cierta regla; en ese sentido, las obras de arte, similarmente, se regulan normativamente por las condiciones establecidas en la teoría del arte. Al tiempo, las propiedades materiales y manifiestas que se hallan en la obra de arte en tanto objeto material, son obturadas también en los presupuestos trascendentes de la teoría, ya que tanto la teoría como la filosofía no modifican nada del mundo empírico. De este modo, la experiencia propia en donde la obra de arte se configura, la producción social de la obra, es clausurada.

Lo que debe ser tenido en cuenta es la definición de indiscernibilidad a la que constantemente en su filosofía está haciendo alusión Danto, que se sintetiza en dos posibilidades: I) dos objetos pueden ser perceptivamente indiscernibles, pero pueden ser físicamente distintos; II) dos objetos perceptivamente indiscernibles pueden compartir también todas sus propiedades físicas de manera que, excepto numéricamente, son el mismo objeto o tipo de objeto físicamente hablando. Danto se inclinará preferentemente por la segunda opción respecto a su concepción de la indiscernibilidad. Ello se debe a que cree que las distinciones entre los objetos no pueden ser aclaradas empíricamente mediante presupuestos del método científico. En este sentido, y explícitamente en *Connections to the world* (1989), Danto se compromete con la idea wittgensteniana referente a que las teorías filosóficas dejan el mundo tal y como es. Nada de lo que sucede en el mundo hará que una teoría filosófica sea verdadera o falsa, y en esa peculiaridad se caracteriza el discurso filosófico, según Danto. Las diferencias ontológicas, que conciernen a la filosofía de manera paradigmática, pueden ser propuestas en términos de indiscernibles dada la independencia con respecto a la observación que todo problema filosófico exhibe. Así, un objeto puede ser descrito como una obra de arte o como un mero objeto y no hallar nada en nuestra experiencia perceptiva que nos ayude a distinguirlos. La diferencia entre ellos es ontológica y ésta no puede hallarse por mera observación. El modo como surgen esas diferencias en la experiencia es a través de la transfiguración.

¹ Recordemos que la formación filosófica de Arthur Danto precisamente proviene de las filosofías analíticas y del lenguaje.

Conclusiones

El problema reside en la articulación de determinaciones de la propuesta de Danto: la Teoría es lo que condiciona la existencia de un mundo del arte, y tal mundo del arte es un mundo de objetos interpretados. A su vez, la Teoría permite la interpretación, y la interpretación artística mantiene una relación de interdependencia con la obra de arte y una relación de determinación con el objeto común que es transfigurado. De este modo, la Teoría como Teoría del arte se convierte en una Representación universal, trascendente y determinante de las obras de arte en su aspecto singular por mediación de la interpretación, y del mundo del arte en su aspecto general.

Como enunciamos antes, al exponer Danto que la interpretación depende lógicamente de las identificaciones artísticas, no está diciendo otra cosa que la interpretación es determinada por la lógica interna de la Teoría del arte, negando así las “propiedades latentes y manifiestas” que inscriben la materialidad de la obra. Es decir, la interpretación, necesaria para la transfiguración del objeto común, correlato expresivo del objeto que permite su transformación en obra de arte, acaba siendo solamente, por esa dependencia lógica, una mediación entre la Teoría del arte y la obra de arte. De este modo, la *expresión* que debía ser la característica del arte contemporáneo es subsumida en una representación fundante, anulándose.

Aunque la interpretación artística, como bien lo sugiere Danto, esté en una relación de producción interna a la obra de arte misma, aquella interpretación, de todos modos, se halla absolutamente determinada por la Teoría del arte que la pone en funcionamiento, siendo así la interpretación, otra vez, una pura mediación entre el objeto y la representación –cosa y obra de arte– y no parte de los requisitos de la propia teoría.

Si bien el esfuerzo de Arthur Danto es valioso para el pensamiento estético, adolece del problema de concebir todavía la representación como relación de identificación y semejanza, lo cual impediría toda transfiguración de la realidad en obra de arte. Es decir, la propia tesis de Danto sobre la distinción entre arte y realidad no soportaría su propia lógica, y ello se debe a que esa transfiguración del lugar común que propone no transforma nada en el campo del arte, sino que “sólo hace conscientes unas estructuras del arte que, con seguridad, exigían cierto desarrollo histórico previo para que la metáfora fuera posible” (Ibíd, 295). Esto es, que la estructura lógica que todo campo artístico contiene para Danto condiciona hacia dentro las leyes y reglamentaciones que determinan qué es obra de arte y qué no lo es, recayendo así, nuevamente, y aún a su pesar, en la vieja tesis del empirismo-lógico de la “clausura deductiva”².

Aun cuando Arthur Danto proponga la transfiguración del lugar común como una especie de “fuga” o alternativa a la “institución arte”, la estructura lógica de sus argumentaciones lo

² Clausura deductiva refiere a la idea de que dado un enunciado H si el mismo es aceptado compromete a aceptar todas sus consecuencias deductivas, es decir, todo lo que pueda lógicamente deducirse de H pertenece a la teoría. (Hempel, 1965).

lleva a admitir las mismas normas y reglamentaciones de una tal institución, anulando, así también, la posibilidad de una experiencia estética y, conjuntamente, de una concepción de la expresión adecuada a las condiciones del arte en la actualidad.

Bibliografía

Danto, Arthur (2008). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Buenos Aires: Paidós.

----- (2004). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Buenos Aires: Paidós.

----- (1989). *Connections to the world: the basic concepts of philosophy*. California: University Press.

HEMPEL, CARL (1988). *La explicación científica*. Barcelona: Paidós.

KANT, IMMANUEL (1997). *Crítica del juicio*. México: Porrúa.

PÉREZ CARREÑO, FRANCISCA (2005). "Introducción". En Danto, Arthur et. al. *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid: Antonio Machado libros.