

El mundo del arte

The Artworld

ARTHUR DANTO

[TRADUCCIÓN DE JORGE ROARO]

Recibido: 19-Febrero-2013 | Aceptado: 30-Mayo-2013 | Publicado: 28-Junio-2013

© El autor(es) 2013. | Trabajo en acceso abierto disponible en (✉) www.disputatio.eu bajo una licencia *Creative Commons*.

La copia, distribución y comunicación pública de este trabajo será conforme la nota de copyright. Consultas a (✉) boletin@disputatio.eu

Este famoso ensayo de Arthur Danto, que se presenta aquí traducido al español, fue el primer desarrollo de su concepto de «mundo del arte» como un marco contextual que da sentido, por medio de sus usos teóricos-lingüísticos, a toda forma de arte reconocible en el mundo. Este concepto tendría una influencia enorme en todo el mundo, y fue la base de todo el pensamiento posterior de Danto acerca del arte, y su principal herramienta filosófica para vender en todas partes la idea de que las obras de Andy Warhol no sólo eran legítimas obras de arte, sino incluso, obras importantes de arte.

Mundo del arte · Obra de arte · Realismo · Ontología del arte · Imitación de la realidad · Teoría platónica de las Ideas · Símbolo · Sentido · Significado.

This famous essay by Arthur Danto, presented here entirely translated into Spanish, was the first development of his concept of "art world" as a contextual framework that gives meaning, through its theoretical-linguistic uses, to all forms of recognizable art in the world. This concept would have a huge influence around the world, and was the basis of all subsequent Danto's thought about art, and his main philosophical tool to sell everywhere the idea that the works of Andy Warhol were not only legitimate works of art, but even important works of art.

World of Art · Artwork · Realism · Ontology of Art · Imitation of Reality · Platonic theory of Ideas · Symbol · Sense · Meaning.

A. C. Danto (✉)
Columbia University, EUA
email: acd1@columbia.edu

J. Roaro (✉)
Universidad de Salamanca, España
email: jorge.roaro@gmail.com

Disputatio. Philosophical Research Bulletin
Vol. 2, No3. Dic. 2013 | ISSN: 2254-0601
Salamanca-Madrid | www.disputatio.eu

ARTÍCULO

El mundo del arte

ARTHUR DANTO¹

Hamlet: *¿Acaso no veis nada ahí?*

La Reina: *Nada en absoluto, y aún así, todo lo que hay lo veo.*

Shakespeare, *Hamlet*, Acto III, Escena IV.²

HAMLET Y SÓCRATES, AUNQUE CON ALABANZA Y DESPRECIO respectivamente, hablaron del arte como un espejo que refleja a la naturaleza. Al igual que con muchos desacuerdos en la actitud, éste tiene una base fáctica. Sócrates vio los espejos como sólo reflejando aquello que ya podíamos ver; así que el arte, en la medida en que es como un espejo, ofrece ociosas duplicaciones exactas de las apariencias de las cosas, y no tiene ningún beneficio cognitivo en absoluto. Hamlet, con mayor agudeza, reconoció una característica notable de las superficies reflectantes, a saber, que ellas nos muestran lo que no podemos percibir de otro modo —nuestro propio rostro y forma— y así el arte, en la medida en que es como un espejo, nos revela a nosotros para nosotros mismos, y es, incluso de acuerdo a los criterios socráticos, de alguna utilidad cognitiva después de todo. Como filósofo, sin embargo, me parece que la discusión de Sócrates es defectuosa en otros, quizás menos profundos, motivos que éstos. Si una imagen especular (*mirror-image*) de *o* es de hecho una imitación de *o*, entonces, si el arte es imitación, las imágenes del espejo (*mirror-images*) son arte. Pero en realidad reflejar objetos no es más arte que [afirmar que] devolver armas a un loco es justicia; y la referencia a los reflejos (*mirrorings*) sería sólo el tipo astuto de contraejemplo que nosotros esperaríamos que Sócrates presentara en refutación de la teoría, en lugar de eso los utiliza para ilustrar. Si esa teoría requiere de nosotros clasificar *estos*

¹ Trabajo presentado en el simposio sobre «La obra de arte» en el 61º Encuentro Anual de la American Philosophical Association, Eastern Division, el 28 de diciembre de 1964.

² N. del T.: «Hamlet: *Do you see nothing there?* / The Queen: *Nothing at all; yet all that is I see*». Shakespeare, *Hamlet*, Act III, Scene IV. (En algunas partes del texto, donde me ha parecido pertinente, he agregado algunas notas y citas que pueden ayudar a identificar mejor, o con mayor precisión, las referencias usadas a lo largo del artículo; en estos casos lo hago notar con la abreviatura «N. del T.»).

[reflejos] como arte, entonces sólo muestra así su insuficiencia: «es una imitación» no será condición suficiente para aceptar que «es arte». Sin embargo, quizás porque los artistas *estaban* dedicados a la imitación, en tiempos de Sócrates y después, la insuficiencia de la teoría no fue notada hasta la invención de la fotografía. Una vez rechazada como una condición suficiente, la mimesis fue descartada rápidamente incluso como una [condición] necesaria; y desde el logro de Kandinsky, las características miméticas han sido relegados a la periferia de la preocupación crítica, hasta el punto de que algunas obras sobreviven hoy a pesar de poseer estas virtudes, la excelencia de lo que alguna vez fue celebrado como la esencia del arte, apenas escapando por poco al descenso de ser vistas como meras ilustraciones.

Es, por supuesto, indispensable en la discusión socrática que todos los participantes sean maestros del concepto dado para el análisis, ya que el objetivo es hacer coincidir una verdadera expresión definitoria con un término en uso activo, y la prueba de adecuación presumiblemente consiste en mostrar que el primero analiza y es aplicable a todas y sólo a aquellas cosas de las cuales el último es verdad. No obstante el popular lugar común de descargo de responsabilidad, en ese entonces, los interlocutores de Sócrates supuestamente sabían lo que era el arte, así como qué cosas les gustaban; y una teoría del arte, considerada aquí como una verdadera definición de «Arte», no es, acordemente, de gran utilidad para ayudar a los hombres a reconocer ejemplos de su aplicación. La capacidad antecedente de ellos de hacer esto es precisamente contra lo que la adecuación de la teoría tiene que ser probada, siendo únicamente el problema el hacer explícito lo que ellos ya saben. Es *nuestro* uso del término lo que la teoría pretendidamente trata de capturar, pero nosotros somos supuestamente capaces de, en las palabras de un escritor reciente, «separar aquellos objetos que son obras de arte de aquellos que no lo son, porque. . . sabemos cómo utilizar correctamente la palabra "arte" y aplicar la frase "obra de arte"». ³ Las teorías, por este motivo, son algo así como imágenes reflejadas en el espejo en la explicación de Sócrates, mostrando sucesivamente lo que ya sabemos, reflejos verbales de la auténtica práctica lingüística en la que somos maestros.

Pero distinguir obras de arte de otras cosas no es algo tan simple, incluso para los hablantes nativos, y en estos días uno podría no ser consciente de que estaba

³ N. del T.: cf. Kennick, William E. «Does traditional aesthetics rest on a mistake?». *Mind* 267 (1958), p. 321: «we are able to separate those objects which are works of art from those which are not, because we know English; that is, we know how correctly to use the word "art" and to apply the phrase "work of art"».

en el terreno artístico sin una teoría artística para decírselo así. Y parte de la razón de esto radica en el hecho de que el terreno se constituye como artístico en virtud de las teorías artísticas, de modo que un uso de las teorías, además de ayudarnos a discriminar el arte del resto, consiste en hacer el arte posible. Glaucón y los otros apenas hubieran podido saber qué era arte y qué no: de otro modo ellos nunca se hubieran dejado engañar por las imágenes de los espejos.

I

Supongamos que uno piensa en el descubrimiento de toda una nueva clase de obras de arte como algo análogo al descubrimiento de toda una nueva clase de hechos de cualquier tipo, digamos, como algo para ser explicado por los teóricos. En la ciencia, como en todos lados, con frecuencia acomodamos nuevos hechos a las viejas teorías por medio de hipótesis auxiliares, un conservadurismo suficientemente perdonable cuando la teoría en cuestión es considerada demasiado valiosa como para desecharla sin más. Ahora bien, la Teoría del Arte como Imitación (TAI)⁴ es, si uno lo piensa bien, una teoría extraordinariamente poderosa, que explica una gran cantidad de fenómenos conectados con la causación y evaluación de las obras de arte, consiguiendo una sorprendente unidad en un contexto complejo. Además, es una simple cuestión de fortalecerla contra los varios supuestos contraejemplos que ofrecen estas hipótesis auxiliares para que el artista que se desvía del mimetismo sea perverso, inepto, o loco. Ineptitud, artimañas, o locura son, de hecho, predicaciones comprobables. Supongamos, entonces, que las comprobaciones revelan que estas hipótesis fallan en mantenerse, que la teoría, ahora más allá de la reparación, debe ser reemplazada. Y una nueva teoría es trabajada, apropiándose de todo lo que pueda de la competencia de la vieja teoría, junto con los hasta ahora recalcitrantes hechos. Uno podría, pensando en estos términos, representar ciertos episodios en la historia del arte en una forma no diferente a ciertos episodios en la historia de la ciencia, donde una revolución conceptual está teniendo efecto y donde el rehusarse a confrontar ciertos hechos, aunque en parte se deba al prejuicio, a la inercia y a los intereses egoístas, es debido también al hecho de que una teoría bien establecida, o al menos una ampliamente aceptada, está siendo amenazada en tal forma que toda coherencia desaparece.

Un episodio tal surgió con el advenimiento de las pinturas post-impresionistas. En términos de la teoría artística predominante (TAI), era

⁴ N. del T.: En el texto original, «Imitation Theory of Art (IT)».

imposible aceptar éstas como arte, excepto como un arte inepto; de otra manera ellas podían ser descartadas como timos, auto-promoción, o el equivalente visual de desvaríos de locos. Así que para conseguir que fuesen aceptadas como arte, en un mismo plano con la *Transfiguración* (por no hablar de un ciervo de Landseer), no se requirió tanto una revolución en el gusto como una revisión teórica de proporciones bastante considerables, involucrando no sólo la emancipación artística de estos objetos, sino un énfasis en ciertas características recientemente significativas de obras de arte aceptadas, de manera tal que ahora tendrán que darse versiones bastante diferentes de su estatus como obras de arte. Como resultado de la aceptación de la nueva teoría, no sólo fueron consideradas como arte las pinturas postimpresionistas, sino también numerosos objetos (máscaras, armas, etc.) fueron transferidos de los museos antropológicos (y otros lugares heterogéneos) a los *musées des beaux arts*, aunque, tal como podríamos esperar del hecho de que un criterio para la aceptación de una nueva teoría es que ésta dé cuenta de lo que sea que justificara la anterior, nada tuvo que ser trasladado fuera del *musée des beaux arts* —incluso si hubo algunos reordenamientos internos entre las bodegas y las salas de exhibición. Incontables hablantes nativos colgaron sobre las repisas de sus chimeneas suburbanas innumerables réplicas de casos paradigmáticos para la enseñanza de la expresión «obra de arte» que hubieran dejado a sus antepasados eduardianos⁵ en la apoplejía lingüística.

Desde luego, yo estoy distorsionando las cosas al hablar de *una* teoría: históricamente, hubo varias, todas ellas, interesantemente, definidas más o menos en los términos de la TAI. Las complejidades artístico-históricas deben ceder ante las exigencias de la exposición lógica, y yo voy a hablar como si hubiese una teoría reemplazante, compensando parcialmente por la falsedad histórica al elegir una que fue realmente enunciada. De acuerdo a ella, los artistas en cuestión tendrían que ser entendidos no como [artistas] imitando sin éxito formas reales, sino como [artistas] exitosamente creando nuevas formas, tan reales como las formas que el arte más antiguo había pensado, en sus mejores ejemplos, estar imitando creíblemente. El arte, después de todo, ha sido considerado desde hace mucho tiempo como algo creativo (Vasari dice que Dios fue el primer artista), y los post-impresionistas tendrían que ser explicados como genuinamente creativos, apuntando, en palabras de Roger Fry,

⁵ N. del T.: El término *eduardiano* hace referencia al periodo que cubre el reinado del rey Eduardo VII de Inglaterra, entre 1901 y 1910, y a la moral y los gustos estéticos que definieron esta primera década del siglo XX.

«no a la ilusión, sino a la realidad». Esta teoría (TR)⁶ suministró un modo completamente nuevo de mirar a la pintura, vieja y nueva. En efecto, uno casi podría interpretar el tosco dibujo de Van Gogh y Cézanne, la dislocación de la forma del contorno en Rouault y Dufy, el uso arbitrario de planos de color en Gauguin y los fauvistas, como otras tantas maneras de llamar la atención sobre el hecho de que estas eran *no-imitaciones*, específicamente concebidas para no engañar. Lógicamente, esto sería más o menos como imprimir «Sin validez legal (*Not Legal Tender*)» a todo lo largo de un billete de un dólar brillantemente falsificado, el objeto resultante (falsificación *con* inscripción) vuelto algo incapaz de engañar a nadie. No es un billete ilusorio de un dólar, pero, al mismo tiempo, sólo porque no sea ilusorio no se convierte tampoco automáticamente en un billete real de un dólar. Más bien ocupa un área recién abierta entre los objetos reales y los facsímiles reales de objetos reales: es un no-facsímil, si se requiere una palabra, y una nueva contribución al mundo. Así, *Comedores de patatas*, de Van Gogh, como consecuencia de ciertas distorsiones inconfundibles, resulta ser un no-facsímil de los comedores de patatas de la vida real; y en tanto éstos no son facsímiles de los comedores de patatas, la pintura de Van Gogh, como una no-imitación, tenía tanto derecho a ser llamado un objeto real como lo tenían sus sujetos putativos. Por medio de esta teoría (TR), las obras de arte volvieron a entrar en el meollo de las cosas de las que la teoría socrática (TAI) había tratado de desalojarlas: si no *más* reales que aquello creado por los carpinteros, al menos no eran *menos* reales. Los Post-Impresionistas ganaron una batalla en ontología.

Es de acuerdo a los términos de la TR que nosotros debemos entender las obras de arte a nuestro alrededor hoy en día. Así, Roy Lichtenstein pinta paneles de tiras cómicas, aunque de tres o cuatro metros de altura.⁷ Estas son reproducciones razonablemente fieles de las hogareñas viñetas de los tabloides diarios en una escala gigantesca, pero es precisamente la escala lo que cuenta. Un grabador hábil podría incidir *La Virgen y el Canciller Rolin* en una cabeza de alfiler, y sería reconocible como tal para alguien agudo de vista, pero un grabado de un Barnett Newman en una escala similar sería sólo un manchón, desapareciendo en la reducción. Una *fotografía* de un Lichtenstein es indiscernible de una fotografía de su contraparte en un panel de *Steve Canyon*; pero la fotografía falla en capturar la escala, y por lo tanto es una reproducción tan imprecisa como un grabado en blanco y negro de Botticelli, siendo la escala

⁶ N. del T.: En el texto original, «Reality Theory (RT)».

⁷ N. del T.: En el texto original, «ten or twelve feet high».

tan esencial aquí como el color lo es ahí. Los Lichtensteins, entonces, no son imitaciones sino *nuevas entidades*, como lo serían unos buccinos gigantes. Jasper Johns, por el contrario, pinta objetos con respecto a los cuales las cuestiones de escala resultan irrelevantes. Aún así, sus objetos no pueden ser imitaciones, pues ellos tienen la notable propiedad de que cada copia pretendida de un miembro de esta clase de objetos es automáticamente un miembro de la clase misma de estos objetos, de modo que estos son lógicamente inimitables. Así pues, una copia de un numeral sólo *es* ese numeral: una pintura de un 3 es un 3 hecho de pintura. Johns, además, pinta dianas, banderas y mapas. Finalmente, en lo que espero que no sean sólo sosas notas de pie de página a Platón, dos de nuestros pioneros, Robert Rauschenberg y Claes Oldenburg, han hecho camas genuinas.

La cama de Rauschenberg cuelga en una pared, y está pintarrajeada con alguna fortuita pintura para interiores.⁸ La cama de Oldenburg es un romboide, más estrecho en un extremo que en el otro, de la que uno podría llamar, desde una perspectiva construida a propósito: ideal para dormitorios pequeños.⁹ Como camas, éstas se venden a precios singularmente inflados, pero uno *podría* dormir en cualquiera de ellas: Rauschenberg ha expresado el temor de que alguien simplemente se suba a su cama y se quede dormido. Imagínese, ahora, a un cierto Testadura —un hablante directo y connotado filisteo¹⁰—, que no está consciente de que estas son arte, y que las toma como realidad simple y pura. Él atribuye los brochazos de pintura en la cama de Rauschenberg a la descuidada chapucería del dueño, y la inclinación en la cama de Oldenburg a la ineptitud del constructor o a la fantasía, quizás, de quien lo haya solicitado «por encargo». Estos serían errores, pero errores de un tipo más bien peculiar, y no terriblemente diferente de aquel que fue hecho por las aturdidas aves que picoteaban las falsas uvas de Zeuxis. Ellas confundieron el arte por la realidad, y otro tanto ha hecho Testadura. Pero se trataba de que *fuera* realidad, de acuerdo a la TR. ¿Puede uno haber confundido la realidad con la realidad?

⁸ N. del T.: La «Cama (*Bed*)» de Robert Rauschenberg, es una obra de 1955, la primera de sus *combine paintings*. *Bed* es la cama que Rauschenberg tenía en su taller, colocada de manera vertical, pero con la manta y la almohada intervenidas «pictóricamente». Actualmente se encuentra en el cuarto piso del Museo de Arte Moderno (MoMA), de Nueva York.

⁹ N. del T.: La «Cama (*Bed*)» de Claes Oldenburg, es parte de su *Bedroom Ensemble*, de 1963. Esta obra es un conjunto de objetos diversos, hechos con diferentes materiales, donde ninguno es un mueble real. Actualmente se encuentra en la Galería Nacional de Canadá.

¹⁰ N. del T.: Así en el texto en inglés, «Testadura». Con este nombre, y con el término «filisteo» (el *Diccionario* de la Real Academia Española define a un filisteo como alguien de «espíritu vulgar, de escasos conocimientos y poca sensibilidad artística o literaria»), Danto no solamente caracteriza a un espectador ignorante del arte, sino que pretende asociar estas características con cualquiera que no siga los dictados de las teorías artísticas dominantes.

¿Cómo deberíamos describir el error de Testadura? ¿Qué, después de todo, evita que la creación de Oldenburg sea sólo una cama deforme? Esto es equivalente a preguntar qué la hace arte, y con esta cuestión entramos en un ámbito de reflexión conceptual donde los hablantes nativos son pobres guías: *ellos mismos* están perdidos.

II

El confundir una obra de arte con un objeto real no es nada extraordinario cuando la obra de arte es el objeto real con el que uno la confunde. El problema es cómo evitar tales errores, o cómo eliminarlos una vez que se han hecho. La obra de arte es una cama, y no una ilusión de una cama; así que no hay nada como el encuentro traumático contra una superficie plana para hacerles saber a las aves de Zeuxis que habían sido engañadas. Excepto por el guardia advirtiéndole a Testadura que no debe dormir en las obras de arte, él quizás nunca podría haber descubierto que se trataba de una obra de arte y no una cama; y puesto que, después de todo, uno no puede descubrir que una cama no es una cama, ¿cómo podría Testadura darse cuenta de que ha cometido un error? Un cierto tipo de explicación es requerido, pues el error que hay aquí es uno muy curioso filosóficamente, parecido a, si asumiésemos como correctos ciertos puntos de vista bien conocidos de P. F. Strawson, confundir una persona con un cuerpo material cuando la verdad es que una persona *es* un cuerpo material, en el sentido de que una nueva clase de predicados, sensiblemente aplicables a los cuerpos materiales, son sensiblemente, y sin apelar a criterios diferentes, aplicables a personas. Así que uno no puede *descubrir* que una persona no es un cuerpo material.

Comenzaremos explicando, quizás, que los manchones de pintura no deben ser desechados por medio de la explicación, que ellos *son* parte del objeto, de manera que el objeto no es una mera cama con —tal como sucede— manchones de pintura derramada sobre ella, sino un objeto complejo fabricado a partir de una cama y algunos manchones de pintura: una cama-pintura. Similarmente, una persona no es un cuerpo material con —tal como sucede— algunos pensamientos sobreimpuestos, sino una entidad compleja hecha de un cuerpo y algunos estados conscientes: un cuerpo consciente. Las personas, como las obras de arte, deben ser tomadas como irreducibles a *partes* de ellas mismas, y son en ese sentido primitivas. O, más precisamente, los manchones de pintura no son parte del objeto real —la cama—, el cual resulta ser parte de la obra de arte, sino que son, *igual* que la cama, parte de la obra de arte como tal.

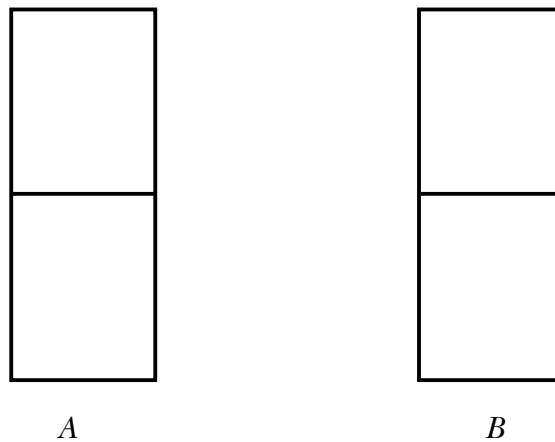
Y esto puede ser generalizado en una caracterización cruda de las obras de arte que resulta que contienen objetos reales como una parte de sí mismas: no cada parte de una obra de arte A es parte de un objeto real R cuando R es parte de A y puede, sobre todo, ser separado de A y ser visto *meramente* como R . El error hasta ahora habría sido el confundir A por *parte* de sí misma, precisamente R , incluso cuando no sería incorrecto decir que A es R , que la obra de arte es una cama. Es el «es» el que requiere clarificación aquí.

Hay un *es* que figura prominentemente en las afirmaciones concernientes a las obras de arte que no es el *es* ni de identidad ni de predicación; ni tampoco es el *es* de existencia, de identificación, ni un *es* especial concebido para servir a un fin filosófico. Aún así, es de uso común, y es aprendido rápidamente por los niños. Es el sentido de *es* de acuerdo al cual un niño, al que le son mostrados un círculo y un triángulo y se le pregunta cuál es él y cuál es su hermana, apuntará al triángulo diciendo «Éste soy yo»; o, en respuesta a mi pregunta, la persona junto a mí apunta al hombre vestido de púrpura y dice «Ése es Lear»; o en la galería yo apunto, para el beneficio de mi acompañante, a una mancha en la pintura frente a nosotros y digo «Esa mancha blanca es Ícaro». Nosotros no queremos decir, en estos casos, que cualquier cosa a la que se apunta se mantiene como, o representa, aquello que se dice que es, pues la *palabra* «Ícaro» se mantiene o representa a Ícaro: sin embargo yo no, en el mismo sentido de *es*, apuntaría a la palabra para decir «Ése es Ícaro». La frase «Esa a es b » es perfectamente compatible con «Esa a no es b » cuando la primera emplea este sentido de *es* y la segunda emplea algún otro, aunque a y b sean usados sin ambigüedad todo el tiempo. Con frecuencia, ciertamente, la verdad de la primera *requiere* la verdad de la segunda. La primera, de hecho, es incompatible con «Esa a no es b » sólo cuando el *es* usado sin ninguna ambigüedad. Por falta de otra palabra yo deberé designar a éste el *es de identificación artística*; en cada caso en el cual es usado, la a representa una propiedad física específica de, o una parte física de, un objeto; y, finalmente, es una condición necesaria para que algo sea una obra de arte que una parte o propiedad de ello sea designable por el sujeto de una frase que emplea este *es* especial. Es un *es*, incidentalmente, que tiene casi-parientes en algunos pronunciamientos marginales y míticos. (Así, uno *es* Quetzalcóatl; estos *son* las Columnas de Hércules).

Permítaseme ilustrar. Se les pide a dos pintores que decoren los muros este y oeste de una biblioteca de ciencias con frescos que serán titulados, respectivamente, *Primera Ley de Newton*¹¹ y *Tercera Ley de Newton*.¹² Estas pinturas,

¹¹ N. del T.: La *Primera Ley del Movimiento*, constante en los *Philosophiae naturalis principia mathematica* de

cuando finalmente son mostradas, se ven, aparte de la escala, como sigue:



Como objetos, yo debo suponer que los trabajos son indiscernibles: una línea horizontal, negra, sobre un campo blanco, igualmente largo en cada dimensión y elemento. **B** explica su trabajo como sigue: una masa, presionando hacia abajo, se encuentra con una masa presionando hacia arriba: la masa inferior reacciona igualmente y opuestamente a la superior. **A** explica su trabajo como sigue: la línea a través del espacio es la trayectoria de una partícula aislada. La trayectoria va de extremo a extremo, para dar la sensación de que *está yendo más allá*. Si terminara o iniciara dentro del espacio, la línea sería curva: y es paralela a los extremos de arriba y de abajo, porque si estuviera más cercana a uno que al otro, tendría que haber alguna fuerza dando cuenta de ello, y esto es inconsistente con ser la trayectoria de una partícula *aislada*.

Mucho se sigue de estas identificaciones artísticas. El considerar a la línea de en medio como un borde (una masa encontrándose con una masa) impone la necesidad de identificar las mitades superior e inferior de la pintura como rectángulos, y como dos partes distintas (no necesariamente como dos masas, pues la línea podría ser el borde de *una* masa proyectándose hacia arriba —o hacia abajo— en el espacio vacío). Si se trata de un borde, no podemos

Newton, conocida también como *Ley de la Inercia*, dice: «Todos los cuerpos perseveran en su estado de reposo o de movimiento uniforme en línea recta, salvo que se vean forzados a cambiar ese estado por fuerzas impresas (*Corpus omne perseverare in statu suo quiescendi vel movendi uniformiter in directum, nisi quatenus illud a viribus impressis cogitur statum suum mutare*)».

¹² N. del T.: La *Tercera Ley del Movimiento*, explicada en los *Philosophiae naturalis principia mathematica* de Newton, conocida también como *Principio de Acción-Reacción*, dice: «Para toda acción hay siempre una reacción opuesta e igual. Las acciones recíprocas de dos cuerpos entre sí son siempre iguales y dirigidas hacia partes contrarias (*Actioni contrariam semper & æqualem esse reactionem: sive corporum duorum actiones in se mutuo semper esse æquales & in partes contrarias dirigi*)».

entonces tomar el área entera de la pintura como un solo espacio: está compuesto más bien de dos formas, o una forma y una no-forma. Nosotros podríamos tomar el área entera como un solo espacio sólo si tomamos la horizontal de el medio como una *línea* que no es un borde. Pero esto casi requiere una identificación tridimensional de la imagen entera: el área puede ser una superficie plana en la cual la línea está *arriba* (*vuelo de jet*), o *abajo* (*trayectoria de submarino*), o *encima* (*línea*), o *en ella* (*fisura*), o *a través de ella* (*Primera Ley de Newton*)¹³ — aunque en este último caso el área no es una superficie plana sino una sección cruzada transparente de espacio absoluto. Nosotros podríamos aclarar todas estas condiciones preposicionales imaginando secciones cruzadas perpendiculares al plano de la imagen. Entonces, dependiendo de la clausula preposicional aplicable, el área está (artísticamente) interrumpida o no por el elemento horizontal. Si tomamos la línea como *a través* del espacio, los bordes de la imagen no son realmente los bordes del espacio: el espacio va más allá de la imagen si la línea misma lo hace; y nosotros nos encontramos en el mismo espacio en el que se encuentra la línea. En cuanto a **B**, los bordes de la imagen pueden ser *parte* de la pintura en caso de que las masas alcancen justamente los extremos, de modo tal que los bordes de la pintura son *sus* bordes. En ese caso, los vértices de la pintura serían los vértices de las masas, excepto que las masas tienen cuatro vértices más que los que tiene la pintura misma: aquí cuatro vértices que no eran parte del objeto real serían parte de la obra de arte. De nuevo, las caras de las masas podrían ser la cara de la pintura, y al mirar la pintura, estamos mirando estas caras: pero el *espacio* no tiene cara, y en la lectura de **A** la obra tendría que ser leída como algo sin rostro, y la cara del objeto físico no podría ser parte de la obra de arte. Nótese aquí cómo una identificación artística engendra otra identificación artística, y cómo, consistentemente con una identificación dada, nosotros somos *requeridos* para dar otras, y *evitar* otras más: de hecho, una identificación dada determina cuántos elementos va a contener la obra. Estas diferentes identificaciones son incompatibles una con otras, o generalmente lo son, y podría decirse que cada una crea una diferente obra de arte, incluso a pesar de que cada obra de arte contiene el objeto real idéntico como parte de sí misma —o al menos partes del objeto real idéntico como partes de sí misma. Existen, por supuesto, identificaciones sin sentido: nadie podría, yo supongo, leer sensatamente la horizontal intermedia como *Trabajos de Amor perdidos* o *La ascensión de San Erasmo*. Finalmente, nótese cómo la aceptación de una

¹³ N. del T.: En el texto original, «*above* (*Jet-flight*), or *below* (*Submarine-path*), or *on* (*Line*), or *in* (*Fissure*), or *through* (*Newton's First Law*)—».

identificación en vez de otra es en efecto intercambiar un *mundo* por otro. Nosotros podríamos, de hecho, entrar a un tranquilo mundo poético al identificar el área superior con un cielo claro y despejado, reflejado en la inmóvil superficie del agua bajo el cielo, blancura separada de blancura sólo por la irreal frontera del horizonte.

Y ahora Testadura, habiendo flotado en el aire distraído a lo largo de toda esta discusión, protesta afirmando que *todo lo que él ve es pintura*: un rectángulo pintado de blanco con una línea negra pintada a lo largo. Y cuán correcta es realmente su afirmación: eso es todo lo que él ve, o lo que cualquiera puede ver, incluyéndonos a los estetas. Así que, si él nos pide que le mostremos qué más hay para ver aquí, para demostrarle apuntando a algo concreto que esto es una obra de arte (*Mar y cielo*), no podemos complacerlo, pues él no ha pasado nada por alto (y sería absurdo suponer que lo ha hecho, que hay algo pequeñito a lo que pudiésemos apuntar con el dedo, y que él, acercándose para observarlo, pudiese exclamar «¡Así que es esto! ¡Una obra de arte después de todo!»). Nosotros no podremos ayudarle hasta que él haya dominado el *es de identificación artística* y así lo pueda *constituir* como una obra de arte. Si él no puede lograr esto, él nunca podrá contemplar una obra de arte: él será como un niño que ve los palos sólo como palos.

¿Pero qué hay con las abstracciones puras, digamos, algo que se ve como **A** pero está titulado *Número 7*? El abstraccionista de la Calle Décima¹⁴ directamente insiste en que no hay nada aquí excepto pintura blanca y negra, y no es necesario aplicar ninguna de nuestras identificaciones literarias. Entonces, ¿qué cosa le distingue a él de Testadura, cuyas declaraciones filisteas son indiscernibles de las suyas? ¿Y cómo es que ésta es una obra de arte para él y no para Testadura, cuando ellos están de acuerdo en que no hay nada más aparte de lo que ve el ojo? La respuesta, impopular como seguramente será para los puristas de toda clase, se apoya en el hecho de que este artista ha retornado a la materialidad de la pintura a través de una atmósfera compuesta de teorías artísticas y de la historia de la pintura reciente y remota, con cuyos

¹⁴ N. del T.: La expresión «abstraccionista de la Calle Décima» o en inglés, *10th Street abstractionist*, hace referencia a los artistas que exponían sus obras en las galerías de arte de la neoyorkina Calle 10, en oposición a los artistas que exponían sus obras en las galerías de la Calle 57 o de la Avenida Madison; la diferencia entre unas y otras galerías es que las de la Calle 10 eran una especie de cooperativas operadas por los mismos artistas, quienes exponían lo que querían sin ningún otro criterio que su propia iniciativa, mientras que las galerías de Madison o de la Calle 57 eran manejadas por comerciantes profesionales que seleccionaban el tipo de arte que vendían basados en criterios comerciales más serios y exigentes. Como tantos otros ejemplos en los escritos de Danto, éste también deriva de una visión extremadamente localista del arte de moda en Nueva York en la época en que escribía el autor.

elementos él está tratando de refinar su propio trabajo; y como consecuencia de esto su trabajo pertenece a esta atmósfera y es parte de esta historia. Él ha logrado la abstracción a través del rechazo de las identificaciones artísticas, regresando al mundo real del cual estas identificaciones nos alejan (piensa él), más o menos al modo de Ch'ing Yuan, quien escribió:

«Antes de que estudiara Zen por treinta años, yo veía las montañas como montañas y las aguas como aguas. Cuando llegué a un conocimiento más íntimo, alcancé el punto donde vi que las montañas no son montañas y las aguas no son aguas. Pero ahora que he llegado a la substancia misma puedo descansar. Pues ahora veo las montañas de nuevo como montañas, y las aguas otra vez como aguas».¹⁵

Su identificación de lo que él ha hecho es lógicamente dependiente de las teorías e historia que él rechaza. La diferencia entre su declaración y la de Testadura acerca de que «Esto es pintura negra y pintura blanca y nada más» se da en el hecho de que él está todavía usando el *es* de la identificación artística, de manera que su uso de «Esa pintura negra es pintura negra» no es una tautología. Testadura no se encuentra en ese nivel. Para ver algo como arte se requiere algo que el ojo no puede menospreciar —una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte.¹⁶

III

Mr. Andy Warhol, el artista pop, exhibe facsímiles de cartones de Brillo, apilados hasta lo alto, en hileras ordenadas, como en la bodega de un supermercado. Resulta que están hechos de madera, pintados para parecer cartón, ¿y por qué no? Para parafrasear al crítico del *Times*, si uno puede hacer el facsímil de un ser humano con bronce, ¿por qué no el facsímil de un cartón de Brillo con madera contrachapada (*plywood*)? El costo de estas cajas resulta ser 2×10^3 de sus contrapartes caseros de la vida real —una diferencia difícilmente atribuible a su ventaja en durabilidad. De hecho, la gente de Brillo podría, con un ligero incremento en el costo, hacer sus cajas con madera contrachapada sin que ellas se convirtieran en obras de arte, y Warhol podría hacer las *suyas* con cartón sin que ellas dejaran de ser arte. Por lo tanto podemos olvidarnos de

¹⁵ N. del T.: La cita es del maestro zen Qingyuan Weixin (Ch'ing-yuan Wei-hsin; Jp. Seigen Ishin), constante en *Ch'uan Teng Lu*, 22. (The Way of Zen, 126). cf. Milford, John & Lau, Joseph S. M. (eds.) (2000), *Classical Chinese Literature: An Anthology of Translations. Vol. I: From Antiquity to the Tang*. New York: Columbia University Press, p. 975

¹⁶ N. del T.: En el texto original, «an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld».

cuestiones de valor intrínseco, y preguntarnos por qué la gente de Brillo no puede producir arte y por qué Warhol no puede producir *sino* obras de arte. Bien, las suyas están hechas a mano, para empezar. Lo cual es como una loca reversión de la estrategia de Picasso de pegar la etiqueta de una botella de Suze en un dibujo, declarando con ello que los artistas académicos, preocupados con la imitación exacta, siempre se quedan cortos respecto a la cosa real: ¿así que por qué no simplemente *usar* la cosa real? El artista pop laboriosamente reproduce a mano objetos hechos con máquina, v.g., pintando las etiquetas en las latas de café (uno puede oír el familiar elogio «Enteramente hecho a mano» quedándose dolorosamente corto en el vocabulario de la guía al ser confrontado por estos objetos). Pero la diferencia no puede consistir en habilidad manual: un hombre quien tallara chinas (*pebbles*) partiendo de piedras y cuidadosamente construyera una obra titulada *Pila de grava* podría invocar la teoría del valor del trabajo para dar cuenta del precio que él pide por su obra; pero la cuestión es, ¿qué la hace arte? Y en todo caso, ¿para qué necesita Warhol *hacer* estas cosas? ¿Por qué no simplemente garabatear su firma sobre una de ellas? ¿O aplastar una y luego exhibirla como *Caja de Brillo aplastada* (*Crushed Brillo Box*) («Una protesta contra la mecanización...»), o simplemente exhibir un cartón de Brillo como *Caja de Brillo no aplastada* (*Uncrushed Brillo Box*) («Una audaz afirmación de la autenticidad plástica del industrialismo...»)? ¿Es este hombre una especie de Midas, convirtiendo todo lo que toca en el oro del arte puro? ¿Y el mundo entero consiste acaso de obras de arte latentes a la espera, como el pan y el vino de la realidad, de ser transfiguradas, a través de algún oscuro misterio, en las indiscernibles carne y sangre del sacramento? No nos preocupemos de que la caja de Brillo pueda no ser buen, y mucho menos gran arte. Lo impresionante es que alcance a ser arte. Pero si lo es, ¿por qué no lo son las indiscernibles cajas de Brillo que se encuentran en la bodega de almacenaje? ¿O acaso la completa distinción entre arte y realidad se *ha* derrumbado?

Supongamos que un hombre colecciona objetos (*ready-mades*)¹⁷, incluyendo un cartón de Brillo; nosotros elogiamos la exhibición por su variedad, su ingenio, lo que quieran. Después él exhibe nada más que cartones de Brillo, y

¹⁷ N. del. T.: El *ready-made* es el «nombre dado por Marcel Duchamp, a partir de 1915, a esos objetos "totalmente hechos" que elige y firma desde 1913 —afirmando su abandono de la pintura (al menos en el sentido habitual)— y cuyo primer ejemplo es una rueda de bicicleta fijada en un taburete. La elección de los objetos debe obedecer a una doble principio: de indiferencia y de economía» (Gérard Durozoi, *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*. Madrid: Akal, 2007, p. 541). En decir, son todos aquellos objetos, de uso cotidiano o no, que los artistas contemporáneos han usado con una finalidad artística, transformados en obras de arte pero sin modificar su aspecto externo.

entonces lo criticamos por ser soso, repetitivo, auto-plagiario, —o (más profundamente), declaramos que él está obsesionado por la regularidad y la repetición, como en *Marienbad*.¹⁸ O él los apila muy alto, dejando un camino estrecho; nosotros andamos por nuestro camino a través de las tersas pilas opacas y pensamos que ésta es una experiencia perturbadora, y la consideramos entonces como la culminación de los productos de consumo, confinándonos a nosotros como prisioneros: o decimos que él es un moderno constructor de pirámides. Ciertamente, nosotros no decimos estas cosas acerca del mozo del almacén. Pero una bodega de almacenaje tampoco es una galería de arte, y nosotros no podemos limpiamente separar los cartones de Brillo de la galería en la que se encuentran, no más de lo que podríamos separar la cama de Rauschenberg de la pintura sobre ella. Fuera de la galería, sólo son envases de cartón. Pero, claro, fregada y limpiada de pintura, la cama de Rauschenberg es una cama, justo lo que era antes de ser transformada en arte. Pero entonces, si pensamos detenidamente este asunto, descubriremos que el artista ha fallado, realmente y por necesidad, en producir un mero objeto real. Él ha producido una obra de arte, no siendo su uso de verdaderos cartones de Brillo nada sino una expansión de los recursos disponibles a los artistas, una contribución a los *materiales de artista*, como lo fue la pintura al óleo.

Lo que hace al final la diferencia entre una caja de Brillo (*Brillo box*) y una obra de arte consistente de una Caja de Brillo (*Brillo Box*) es una cierta teoría del arte. Es la teoría la que la hace ascender hasta el mundo del arte, y la que evita que colapse en el objeto real que ella es (en un sentido de *es* diferente a aquél de la identificación artística). Por supuesto, sin la teoría, es improbable que uno pueda verla como arte, y para poder verla como una parte del mundo del arte, uno debe haber dominado una buena porción de teoría artística, al igual que una considerable cantidad de historia de la pintura reciente de Nueva York. No podría haber sido arte hace cincuenta años. Pero, claro, tampoco habría habido, todo lo demás siendo lo mismo, seguros de vuelo en la Edad Media, o borradores etruscos para máquinas de escribir.¹⁹ El mundo tiene que estar listo para ciertas cosas, el mundo del arte no menos que el mundo real. Es el papel de las teorías artísticas, en estos días al igual que siempre, hacer el mundo del arte, y el arte, posibles. Nunca, yo supondría, se les habría ocurrido a los pintores de Lascaux que ellos estaban produciendo *arte* en esas paredes.

¹⁸ N. del. T.: Referencia a la película francesa de Alain Resnais *L'Année dernière à Marienbad*, de 1961. protagonizada por Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi y Sacha Pitoeff. El guión tiene fuertes influencias de la novela *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares.

¹⁹ N. del T.: En el texto original, «light insurance in the Middle Ages, or Etruscan typewriter erasers».

No, a menos que ellos fuesen estetas neolíticos.

IV

El mundo del arte se mantiene frente al mundo real en una forma parecida a la relación en la cual la Ciudad de Dios se mantiene frente a la Ciudad Terrenal. Ciertos objetos, al igual que ciertos individuos, disfrutan de una doble ciudadanía, pero aún así permanece, a pesar de la TR, un contraste fundamental entre las obras de arte y los objetos reales. Quizás esto fue ya apenas intuido por los primeros responsables de la TAI quienes, entendiendo incipientemente la no-realidad del arte, estuvieron limitados quizás únicamente en suponer que la única manera que los objetos tienen para ser otra cosa que reales, es ser un simulacro, por lo que las obras de arte necesariamente tenían que ser imitaciones de objetos reales. Esto era demasiado estrecho. Así lo vio Yeats cuando escribió «Una vez fuera de la naturaleza yo jamás tomaré/ Mi forma corpórea de ninguna cosa natural».²⁰ No es sino una cuestión de elección: y la caja de Brillo del mundo del arte quizás sea sólo la caja de Brillo del mundo real, separadas y unidas por el *es* de la identificación artística. Pero me gustaría decir algunas palabras finales acerca de las teorías que hacen posibles a las obras de arte, y su relación de unas con otras. Al hacerlo, invocaré algunas de las cuestiones filosóficas más duras que conozco.

Pensaré ahora en pares de predicados relacionados unos con otros como «opuestos», concediendo de entrada la vaguedad de este término *demodé*. Los predicados contradictorios no son opuestos, puesto que uno de cada uno de ellos debe aplicarse a cada objeto en el universo, y ninguno de entre un par de opuestos necesita aplicarse a algunos objetos en el universo. Un objeto primero tiene que ser de un cierto tipo antes de que cualquiera dentro de un par de opuestos se le pueda aplicar, y luego a lo sumo, o a lo menos, uno de los opuestos se le aplicará. Así que los opuestos no son contrarios, pues los contrarios pueden ser ambos falsos respecto a algunos objetos en el universo, pero los opuestos no pueden ser ambos falsos; puesto que de algunos objetos, ninguno entre un par de opuestos *sensatamente* es aplicable, a menos que el objeto sea del tipo correcto. Entonces, si el objeto es del tipo requerido, los opuestos se comportan como contradictorios. Si *F* y *no-F* son opuestos, un objeto *o* debe ser de una cierta clase *C* antes de que cualquiera de estos sensiblemente sea aplicable; pero si *o* es un miembro de *C*, entonces *o* o es *F* o

²⁰ N. del. T.: Del poema de William Butler Yeats «Sailing to Byzantium» publicado en 1928 en la colección *The Tower*. El verso en inglés dice: «Once out of nature I shall never take/My bodily form from any natural thing».

es *no-F*, con la exclusión del otro. La clase de pares de opuestos que sensiblemente es aplicable al (\hat{o})*Co* yo los designaré como la clase de *predicados relevantes C*. Y una condición necesaria para que un objeto sea de una clase *C* es que al menos un par de *opuestos relevantes C* sean sensiblemente aplicables al mismo. Pero, de hecho, si un objeto es de clase *C*, al menos y a lo más uno de cada par de opuestos relevantes *C* le es aplicable.

Ahora estoy interesado en los predicados relevantes *C* para la clase *C* de obras de arte. Dejemos que *F* y *no-F* sean un par opuesto de tales predicados. Ahora, podría suceder que, a través de todo un periodo de tiempo, cada obra de arte es *no-F*. Pero, puesto que nada hasta ahora es a la vez una obra de arte y *F*, podría nunca habersele ocurrido a nadie que *no-F* es un predicado artísticamente relevante. La *no-F*dad de las obras de arte pasa desapercibida. En cambio, todas las obras hasta un cierto periodo podrían ser *G*, nunca ocurriéndosele a nadie hasta esa época que algo podría ser tanto una obra de arte como *no-G*; incluso, se podría haber pensado que *G* era una *característica definitoria* de las obras de arte, cuando de hecho algo tiene que ser primero una obra de arte antes de que *G* sea sensatamente predicable de ello —en cuyo caso *no-G* podría también ser predicable de las obras de arte, y *G* mismo entonces no podría haber sido una característica definitoria de esta clase.

Pongamos que *G* es «es representacional» y que *F* es «es expresionista». En un tiempo dado, estos y sus opuestos son quizás los únicos predicados relevantes para el arte en uso crítico. Ahora, aceptando que «+» equivale a un predicado *P* dado, y «-» es su opuesto *no-P*, nosotros podríamos construir una matriz de estilo más o menos como sigue:

<i>F</i>	<i>G</i>
+	+
+	-
-	+
-	-

Las filas determinan estilos disponibles, dado el vocabulario crítico vigente: expresionista representacional (v.g., el Fauvismo); representacional no expresionista (Ingres); no representacional expresionista (el expresionismo abstracto); no representacional no expresionista (la abstracción dura). Simplemente, mientras nosotros sigamos agregando predicados relevantes para

el arte, incrementaremos el número de estilos disponibles en una proporción de 2^n . Desde luego, no es fácil ver con anticipación cuáles predicados van a ser agregados o reemplazados por sus opuestos, pero supóngase que un artista determina que H deberá ser de aquí en adelante artísticamente relevante para sus pinturas. Entonces, de hecho, tanto H como $\text{no-}H$ se vuelven artísticamente relevantes para *toda* pintura, y si la suya es la primera y única pintura que es H , toda otra pintura existente se convierte en $\text{no-}H$, y la comunidad entera de pinturas es enriquecida, junto con una duplicación de las oportunidades disponibles de estilo. Es este enriquecimiento retroactivo de las entidades del mundo del arte lo que hace posible discutir a Rafael y De Kooning conjuntamente, o a Lichstenstein y Miguel Ángel. Mientras más grande sea la variedad de predicados artísticamente relevantes, más complejos se vuelven los miembros individuales del mundo del arte; y mientras más conoce uno a toda la población del mundo del arte, más rica será la experiencia con cualquiera de sus miembros.

A este respecto, nótese que, si hay predicados artísticamente relevantes m , siempre habrá una fila en el fondo con m negativos ($m-$). Esta fila es apropiada para ser ocupada por los puristas. Habiendo restregado sus lienzos para limpiarlos de aquello que ellos consideran como inesencial, se acreditan a sí mismos con el logro de haber destilado la esencia del arte. Pero esto es tan sólo su falacia: exactamente tantos predicados artísticamente relevantes se mantienen auténticos respecto a sus cuadrados monocromáticos como los que se mantienen auténticos respecto de cualquier miembro del Mundo del Arte (*Artworld*), y ellos pueden *existir* como obras de arte sólo en tanto que existan pinturas «impuras». Estrictamente hablando, un cuadrado negro de Reinhardt es artísticamente tan rico como *Amor Sacro y Profano* de Tiziano. Esto explica cómo menos es más.

La moda, resulta ser, favorece ciertas filas en la matriz de los estilos: museos, *connoisseurs*, y otros, realmente pesan en el Mundo del Arte (*Artworld*). Insistir, o pretender hacerlo, en que todos los artistas se conviertan en representacionales, quizás para ganar el acceso a una exhibición especialmente prestigiosa, recorta la matriz de estilos disponibles a la mitad: hay entonces $2^n/2$ maneras de satisfacer el requerimiento, y los museos pueden entonces exhibir todas estas «aproximaciones» al tópico que hayan establecido. Pero esta es una cuestión de interés casi puramente sociológico: una fila en la matriz es tan legítima como otra. Un avance artístico consiste, yo supongo, en agregar la posibilidad de una columna a la matriz. Entonces, los artistas, con mayor o

menor entusiasmo, ocupan las posiciones así recién abiertas: ésta es una característica sobresaliente del arte contemporáneo, y para aquellos no familiarizados con la matriz, es muy duro, y quizás imposible, reconocer ciertas posiciones como ocupadas por obras de arte. Ni serían estas cosas obras de arte sin las teorías y las historias del Mundo del Arte.

Las cajas de Brillo (*Brillo boxes*) entran al Mundo del Arte (*Artworld*) con la misma incongruencia refrescante que los personajes de la *Commedia dell'Arte* traen a *Ariadne auf Naxos*.²¹ Cualquier cosa que sea el predicado artísticamente relevante en virtud del cual ellas ganan su entrada, el resto del Mundo del Arte llega a ser mucho más rico al tener el predicado opuesto disponible y aplicable a sus miembros. Y, para retornar a las opiniones de Hamlet con las cuales comenzamos esta discusión, las cajas de Brillo (*Brillo boxes*) quizás nos muestren a nosotros ante nosotros mismos tanto como podría hacerlo cualquier cosa: como un espejo sostenido ante la naturaleza, ellas quizás sirvan para capturar la conciencia de nuestros reyes.

²¹ N. del. T.: La *Commedia dell'Arte* es un tipo de teatro popular que mezcla el teatro literario con las tradiciones carnavalescas, recursos mímicos y pequeñas habilidades acrobáticas. *Ariadne auf Naxos* es un ópera de Richard Strauss, con libreto de Hugo von Hofmannsthal, y basada en *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière así como en el mito griego de Ariadna y Baco.

INFORMACIÓN DEL AUTOR | AUTHOR AFFILIATIONS

Arthur C. Danto es Johnsonian Professor Emeritus Philosophy en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Columbia. Doctor en Filosofía [PhD] por Columbia University. Dirección Postal: Department of Philosophy, Columbia University, 708 Philosophy Hall, 1150 Amsterdam Avenue New York, NY 10027. Email: acd1@columbia.edu.

INFORMACIÓN DEL TRADUCTOR | TRANSLATOR AFFILIATIONS

Jorge Roaro es Investigador-FPI en el Departamento de Filosofía, Lógica y Estética de la Universidad de Salamanca. Doctorando [PhD (c)] en Filosofía en la Universidad de Salamanca. Dirección Postal: Departamento de Filosofía, Lógica y Estética, Universidad de Salamanca Edificio F.E.S., Campus Miguel de Unamuno 37007 Salamanca, España. Email: jorge.roaro@gmail.com.

INFORMACIÓN DEL TRABAJO | WORK DETAILS

[Artículo. Original] Licencia: CC. Con permiso del autor. Publicado como:

Danto, Arthur. «El mundo del arte». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Volumen 2, Número 3 [Diciembre de 2013], pp. 53–71. ISSN: 2254–0601.

Separata: No. Reedición: Si. Traducción: Si, de Jorge Roaro. Licencia: Con permiso del autor. Publicado originalmente como:

Danto, Arthur. «The Artworld». *The Journal of Philosophy*, vol. 61, nº 19 (1964), pp. 571-584. ISSN: 0022-362X.

INFORMACIÓN DE LA REVISTA | JOURNAL DETAILS

Disputatio. Philosophical Research Bulletin, ISSN: 2254-0601, se publica anualmente, bajo una licencia Creative Commons [BY-NC-ND], y se distribuye internacionalmente a través del sistema de gestión documental GREDOS de la Universidad de Salamanca. Todos sus documentos están en acceso abierto de manera gratuita. Acepta trabajos en español, inglés y portugués. Salamanca – Madrid.

E-mail: (✉) boletin@disputatio.eu | Web site: (🌐) www.disputatio.eu