



Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

Acercamiento al pensamiento de Arthur C. Danto. El mundo del arte y transfiguración del lugar común en la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* de Teresa Margolles

TESIS

para obtener el grado de
Maestra en Humanidades

Presenta
Alma Andrea Azpeitia Arzate

Directora de tesis
Dra. Irving Samadhi Aguilar Rocha

Comité
Dra. Julieta Espinosa Melendez
Dr. Armando Villegas Contreras

Cuernavaca, Morelos, agosto de 2021

La Maestría en Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM) está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt).

Esta investigación se realizó con el apoyo de la convocatoria nacional de becas del Conacyt.

Agradezco a la Dra. Samadhi Aguilar, mi directora de tesis, por su apoyo, guía y atención, los cuales aportaron conocimientos y calidad a la tesis. A mi comité: Dra. Julieta Espinosa y Dr. Armando Villegas, quienes con sus comentarios y consejos enriquecieron la investigación y me abrieron el panorama de reflexión sobre el arte y la teoría. A mis lectores: Dra. Lorena Noyola y Dr. Irving Juárez, por el tiempo dedicado a la lectura de la tesis y sus observaciones.

A Erik, mi todo, por creer en mi, impulsarme y acompañarme.
A la memoria de mi mamá, nada sería sin haber aprendido de ti.
A mi papá, a Majito y a Mar, por siempre estar presentes.

Introducción

1 EL MUNDO DEL ARTE

- 1.1 Teorías del arte, la identificación artística y lo indiscernible en el *mundo del arte*
- 1.2 La obra de arte en el *mundo del arte*
- 1.3 Las instalaciones artísticas del arte posthistórico

2 LA TRANSFIGURACIÓN DEL LUGAR COMÚN

- 2.1 Lo indiscernible de la obra de arte y la mera cosa
- 2.2 Contenido, Intención e Interpretación como herramientas para la transfiguración del lugar común
- 2.3 La transfiguración del lugar común como metáfora en el significado de la producción de obras de arte

3 ACERCAMIENTO A LA OBRA DE TERESA MARGOLLES

- 3.1 Teresa Margolles y las violencias en su obra
- 3.2 La inserción de la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* en el *mundo del arte* de Danto
- 3.3 La transfiguración del lugar común en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* de Teresa Margolles y sus significados.

CONCLUSIONES

Introducción

La pertinencia del discurso de Arthur C. Danto recae en el análisis que hace sobre cómo acercarnos a una obra de arte, primero a partir de la historia del arte; después desde una visión sociológica propuesta como el *mundo del arte* y, por último, desde los elementos y materiales involucrados en la obra misma. Su principal aportación a la teoría del arte del siglo XX, no sólo a su teoría, es el concepto de *transfiguración* de los lugares comunes, la cual ha permitido entender como se elaboran y se aceptan como obras de arte gran parte de la producción artística realizada en el siglo XX y que se sigue produciendo en el siglo XXI.

Se plantearon los puntos de cada capítulo partiendo con el análisis del texto *El mundo del arte*; después el análisis de *La transfiguración del lugar común*, para finalizar con el análisis de la obra de Teresa Margolles (1963), artista mexicana, que en obras realizadas en México exploró problemáticas sociales como la violencia, la injusticia social, la represión, la muerte, el narcotráfico, los feminicidios, las migraciones, entre otros temas relacionados.¹ Además, se incorporarán ciertos conceptos importantes del pensamiento de Danto como el arte posthistórico y el significado, ideas que aparecen en los textos *Después del fin del arte* y en *La madonna del futuro*, respectivamente, y que sirven para aclarar con amplitud el pensamiento de Danto sobre el arte del siglo XX y XXI, y así, tener más herramientas para el análisis de la obra de Margolles.

Las características que abordo a lo largo del texto, como la identificación artística, la intención, la interpretación, el significado, lo indiscernible entre obra de arte y mero

¹ “La artista Teresa Margolles, entre el narcotráfico y la injusticia social”, Fundación UNAM, acceso el 6 de febrero del 2021, <https://www.fundacionunam.org.mx/rostros/la-artista-teresa-margolles-entre-el-narcotrafico-y-la-injusticia-social/>.

objeto, la teoría de la imitación y la teoría de reemplazo, que propone Danto componen el *mundo del arte*. Estas directrices acompañan a algunas obras y facilitan la comprensión de lo que Danto quiere afirmar cuando dice que un lugar común, puede ser un objeto, una situación o una acción, y como cualquiera de ellos puede ser transfigurado para ser trasladado al *mundo del arte*.

A lo largo del siglo XX y en el siglo XXI, el arte ya no se realiza siempre con las técnicas conocidas, como la pintura, el grabado, la escultura, el dibujo, entre otras, ni con los mismos materiales, como el óleo, la arcilla, el bronce, el grafito, etc. Danto entiende que el arte en el siglo XX cambió, ya no es visto como el arte tradicional, y propone que se le ha dado un carácter reflexivo. Asimismo, algo importante en la propuesta que hace en *La transfiguración del lugar común* es que el arte necesita de la teoría para poder leerse o entenderse como arte, ya que es desde éste que se cuestionan las técnicas, los temas y los materiales, dándole así ese carácter reflexivo, tanto de lo que se presenta en el mundo y de sí mismo. Este arte busca retomar cuestiones, objetos o situaciones comunes u ordinarias como temas del arte, los cuales son transfigurados, con lo que se resignifican o reinterpretan, y son convertidos en arte. Danto también introduce su propuesta de teoría de los indiscernibles, ya que, con obras como la *Caja de Brillo* de Andy Warhol, no es posible discernir entre cuál es el objeto y cuál es la obra de arte. Pero explica que, existen elementos que permiten, en un momento dado, diferenciar entre la mera cosa y la obra de arte, o entre una situación ordinaria y una situación performática artística.

En este sentido, con esta función reflexiva del arte, a partir de la producción artística, se pueden pensar y cuestionar acontecimientos o situaciones dadas en la vida cotidiana. Así como las que presenta Margolles en algunas de sus obras, ya que en ellas muestra acciones

o sucesos que visualizan tipos de violencia que se genera por estructuras socio-políticas en México, para así, reflexionar sobre lo que sucede en el país de manera cotidiana.

El concepto de *transfiguración* que Danto propone sirve para entender en la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* de Margolles, cómo ella toma el tema de la violencia y muerte causadas por el conflicto entre el gobierno mexicano y el crimen organizado y lo plasma en su obra. Es decir, cómo la artista que, al tomar objetos e imágenes de dichos eventos, puede transfigurar esta violencia, para después ser representada a través del arte, de modo que se puedan pensar y debatir situaciones de la sociedad. Sostengo que a partir de la revisión de la teoría de Danto del *mundo del arte y la transfiguración del lugar común* se pueden analizar obras de arte como la de Margolles. Propongo que ella, específicamente en esta obra presenta una reflexión sobre las violencias contemporáneas como lugares comunes.

La relevancia particular de esta obra tiene que ver con el tema que Margolles trata: la muerte de personas en Ciudad Juárez a partir de la guerra contra el narcotráfico en México en el sexenio de Felipe Calderón; y también por el lugar en la que se expone: La 53^a Bienal de Venecia en 2009, la cual es un espacio de gran importancia relacionado con el *mundo del arte*; ya que en el arte, los lugares comunes mediante su transfiguración son llevados a espacios artísticos, legitimadores y legitimados como son los museos, las galerías, las ferias o las bienales.

Para Margolles, el trabajo que hacen algunos artistas surge de la vida cotidiana, de los espacios que recorren y que viven cada día y que, a través del arte, pueden poetizar el dolor y la desgracia.² El trabajo que ella realiza tiene que ver con estas situaciones

² “Entrevista a Teresa Margolles, artista visual - Terrícolas | betevé”, Youtube, 27:48, publicado el 12 de diciembre de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=PG0MI_mVIH0.

ordinarias, en la cual la violencia es entendida como ese lugar común. Además, lo que busca hacer con su obra es filtrar el horror para que las personas puedan ver o recibir el cuerpo de un familiar asesinado y, en los espacios de exposición, que el público que observa estas obras pueda ver y leer la situación sin asquearse, pero de algún modo sin anestesia, de manera directa. Así, Margolles en la exhibición *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* intenta, sobre todo, materializar la violencia, pero también el sentimiento de angustia y dolor de la pérdida, de la ausencia y de la muerte misma que atraviesa una sociedad, para así denunciar una problemática que afecta el contexto cotidiano de las personas que viven en un país. La reflexión que realiza Margolles en esta obra es sobre el cuerpo violentado, cómo es desatendido y olvidado por la sociedad, pero mayormente, por la administración federal en turno (2006-2012), para quienes la muerte no es más que una consecuencia aparte de sus propósitos.

En tal caso, desde la sensibilidad artística es posible acercarnos a un tema como la violencia sistematizada y brutal, que existe en el día a día de una sociedad, de un país. Esto apela a la función del arte que Danto intenta explicar, la reflexión de lo cotidiano, la resignificación que hace la artista a partir de una situación u objeto ordinario, y cómo es resignificado para darle un valor distinto al que como mera cosa común no tiene.

Es importante recalcar la particularidad del momento de la obra, ya que, conforme a las ideas de Danto, el período en el que una obra de arte es creada es fundamental para su entendimiento y aceptación, específicamente en el arte contemporáneo. Además, con la producción excesiva de información en investigaciones y referencias, parece que no es posible que el antiguo formato de recopilación y exposición de procedimientos y datos sobre un tema se pueda amoldar a las situaciones actuales que buscan ser representadas por medio del arte. Así, los conceptos propuestos por Danto servirán como herramientas

para entender la transfiguración de los objetos, acciones o situaciones cotidianas que son parte de la obra *¿De que otra cosa podríamos hablar?*, y cómo estos buscan transmitir no sólo ciertos sentimientos, sino el contexto que viven las personas, específicamente, en Ciudad Juárez y, en realidad, en muchas partes de México. Las instalaciones que realiza Margolles en esta obra permiten, entonces, pensar la función del arte mediante la transfiguración y la reflexión de las situaciones o cosas que se introducen al *mundo del arte* que plantea Danto.

La visión de Danto de la teoría y la historia del arte tiene que ver con la existencia del arte en sí mismo, desde la materialidad, lo que ésta transmite y el análisis que se puede hacer de los elementos y el significado de éstos. Así, la transfiguración puede otorgarle otra lectura, significado e interpretación al objeto cotidiano. En este sentido, para acercarnos aún más a los elementos utilizados por Margolles, es necesario un análisis y una crítica objetiva que pueda dejar de lado el dolor y la cercanía con la situación que ella representa en *¿De que otra cosa podríamos hablar?*

Es por ello que, el planteamiento de Danto sobre el *mundo del arte* me permite reflexionar sobre cómo se inserta y se acepta la obra de Margolles en la bienal de Venecia. Y, la transfiguración del lugar común admite polemizar, como teoría, la producción de obras de arte realizadas en los siglos XX y XXI que, por lo tanto, sigue teniendo una vigencia para la creación y análisis de obras de arte.

Examinar esta obra de Teresa Margolles, en general, significa adentrarse en términos o experiencias que penetran el núcleo de lo que somos y el valor del cuerpo mismo, ya que la violencia en su obra afecta directamente al cuerpo como tal. A pesar de esto, su obra utiliza solo representaciones del cuerpo, ya que nunca lo presenta físicamente, sino que mediante la transfiguración toma objetos o elementos que lo puedan simbolizar. En este

sentido, la transfiguración como formato de análisis y reconfiguración de significados, puede dar un sentido distinto al entendimiento de los objetos o situaciones. En la obra de Margolles, el contexto, la experiencia, pero también la resignificación de los materiales utilizados (los residuos, las telas y objetos recolectados) mediante la transfiguración, así como, las acciones reinterpretadas, es decir, el trabajo realizado para producir la obra, desde la recopilación de los objetos materiales, el registro de las escenas (fotográfico y de audio), el registro mismo de los fluidos (su recopilación utilizando telas, cubetas o trapeadores), hasta la performatividad dentro de la sala de un museo, conforman la obra en sí misma.

Hipótesis

El planteamiento de Danto sobre que el arte es reflexivo ofrece herramientas conceptuales para hacer un análisis de instalaciones artísticas creadas durante los siglos XX y XXI, las cuales utilizan en primera instancia la transfiguración de un objeto o situación ordinaria para crear la obra. Teresa Margolles en la exposición *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* presenta el tema de las violencias contemporáneas causadas por el crimen organizado como lugares comunes, y propongo que al tomar objetos e imágenes de dichos eventos transfigura la situación y la representa a través del arte, de modo que, mediante la reflexión, el arte permite hacer presente momentos de la realidad.

Objetivo

Analizar en la teoría de Danto conceptos fundamentales, principalmente la idea de transfiguración y su planteamiento del *mundo del arte*, para utilizarlos como herramientas

conceptuales que logren evidenciar los lugares comunes, la transfiguración y la reflexión en la exposición *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* de Teresa Margolles.

Objetivos específicos

- Exponer lo que Danto propone en “El mundo del arte” sobre la teoría de la imitación y la teoría de realidad, que quiere decir con la identificación artística y en que consiste la idea de los indiscernibles entre obra de arte y mero objeto.
- Indicar lo que es y abarca el *mundo del arte* para Danto y cuales son los elementos de una instalación artística.
- Analizar los conceptos que aborda Danto en su libro *La transfiguración del lugar común*, como la mera cosa, el lugar común, el contenido, la interpretación, la intención, la representación y la metáfora.
- Analizar la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* de Teresa Margolles, con las herramientas conceptuales de Danto, para exponer el uso de la transfiguración de la violencia como lugar común.
- Explicar la pertinencia de la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* en la 53^a Bienal de Arte de Venecia, utilizando las herramientas conceptuales de Danto.

1. *El Mundo del arte*

1.1 Teorías del arte, la identificación artística y lo indiscernible en *El Mundo del arte*.

Arthur Danto escribió *The Artworld*³, artículo de 1964 para *The Journal of Philosophy*⁴, en el cual desarrolla el esbozo de su teoría acerca de *El mundo del arte* y reúne términos como la identificación artística y las obras indiscernibles de los meros objetos, esto significará el inicio de su pensamiento acerca de la definición de arte y el entorno que rodea la obra de arte del siglo XX. Estos conceptos de Danto, que también fueron abordados en su libro *The transfiguration of the common place*⁵, permiten analizar el panorama de las nuevas maneras de crear arte y son parte de lo que Danto construirá como una nueva teoría para el arte del siglo XX y XXI.

En “El mundo del arte”, Danto distingue entre dos teorías del arte, la Teoría de la Imitación (TI) y la teoría de realidad (TR) con la que Danto dice que se reemplazó la TI. Aunque, en el mismo texto, menciona que es evidente que existieron muchas teorías de arte, pero la mayoría eran parecidas o tenían similitudes con la teoría de la imitación.

Reconoce que la historia del arte debe ceder ante nuevas exigencias de producción y aceptación (Danto 1964, 573); por lo tanto, la teoría que acompaña al arte debe aproximarse a estas exigencias. Lo que busca, con la distinción de estas dos teorías, es entender cada una conforme a su función dentro del contexto de valoración de las obras de arte y cómo eran utilizadas antes del siglo XX. Incluso si alguna teoría desaprobaba algunas obras de arte, es decir, objetos que no eran entendidos como obras de arte porque se notaba que era el intento de una imitación de lo real, como en el caso de Sócrates. Es

³ A lo largo del texto se utilizará la traducción: *Mundo del arte*

⁴ *The Journal of Philosophy* es una revista académica mensual, fundada en 1904 en la Universidad de Columbia.

⁵ A lo largo del texto se utilizará la traducción: *La transfiguración del lugar común*.

decir, este análisis realizado por Danto sirve para entender la coyuntura que atravesó la teoría que acompañó y acompaña al arte, ya que, a lo largo del siglo XX tuvo que modificarse para poder ser aplicada a los nuevos métodos de producción de arte. Danto hace la revisión de la TI y la TR con el interés de proponer nuevas maneras de acercarnos al arte a través de la teoría. Sobre ello, Noël Carroll entiende que para Danto las teorías y las narrativas otorgan derechos a las obras de arte, como condición necesaria del arte. (Carroll 1997, 386).

Danto dice de la primera de las teorías, la TI, que Sócrates y Hamlet entienden el arte como espejo tendido frente a la naturaleza (Danto 1964, 571), cada uno desde una perspectiva diferente, con lo cual se percibía el arte como reflejo. Para Sócrates el arte era apariencia, ya que, al asemejar un espejo, lo que hace es sólo crear réplicas de lo ya existente, es decir, el arte era la apariencia del objeto que representa; y, en cualquier caso, para Sócrates, no tenía ningún beneficio para el conocimiento profundo de las cosas. Aunque Danto comenta que esta argumentación es deficiente, y ejemplifica diciendo:

Si la imagen en el espejo de “O” es efectivamente una imitación de “O”, y si el arte es imitación, entonces las imágenes en el espejo son arte. (Danto 1964, 571).

Pero esto no puede ser afirmado, ya que el simple hecho de ver reflejado un objeto no lo convierte en arte. Esto significa un defecto en la TI como teoría de arte, ya que la condición de imitación como reflejo del objeto no permite al objeto en sí mismo “ser arte” (Danto 1964, 571). Como fue una teoría muy popular para el entendimiento del arte, no parecía ser insuficiente en su definición. La condición mimética, dice Danto, fue celebrada como la esencia del arte, pero, aunque los artistas estaban comprometidos con la TI, cuando se inventó la fotografía se comenzó a rechazar la mimesis como característica principal de una obra de arte. Aunque el rasgo mimético haya quedado

como preocupación de la crítica, algunas veces, las obras realizadas a partir de la TI son reducidas a mera ilustración. (Danto 1964, 571).

Por lo tanto, la TI no es suficiente como teoría de arte, ya que, y a pesar de que se intenten imitar objetos cotidianos, no es solamente a partir de esta función que se crean obras de arte. Además, como teoría tampoco sirve para reconocerse en la práctica, es decir, en el arte mismo. No obstante, dice Danto que, utilizando las palabras de William Kennick, creemos saber cuándo algo es arte, “podemos separar las obras de arte de los objetos porque somos conocedores de como utilizar correctamente la palabra ‘arte’ y aplicar la expresión ‘obra de arte’.” (Kennick 1958, 321).⁶ Por lo que las teorías, así como las imágenes de un objeto en el espejo, nos muestran cosas que conocemos. Danto menciona que las teorías “son reflejos verbales de la práctica lingüística” que dominamos (Danto 1964, 571). En este sentido, el arte como espejo para Hamlet, partiendo de su cualidad reflejante, muestra cosas que de otra manera no podrían ser vistas, como el rostro mismo. Así, la importancia no recae en la apariencia de lo que se ve como tal, sino en lo que el arte como superficie reflejante revela ante uno, con lo cual, dice Danto, sí nos acerca a una utilidad cognitiva (Danto 1964, 571). Es decir, el arte a partir de la TI puede tener la función de darnos a conocer una parcela de lo real, nos muestra cosas que existen pero que no se revelan sino por medio del arte. El arte, de esta manera, es capaz de enseñarnos cuestiones a partir de cierto atisbo de verdad.

Por ejemplo, en el sentido que Sócrates establece, que el arte es un reflejo de los objetos reales; y en el de Hamlet, quien ve el arte como reflejo que revela cierto aspecto de lo real que no podía ser visto antes, su condición determinada es la mimética, funciona a partir

⁶ Citado en Danto, 1964.

de reflejar, aparentar o imitar. Es decir, el arte en sí mismo para ser considerado desde la teoría tiene condiciones necesarias para ser arte.

El caso de la condición mimética, que en algún momento fue y se sintió parte de la esencia de la obra de arte, después de que se inventó la fotografía, esta condición fue relegada a la preocupación de la crítica (Danto 1964, 571). Danto concede esta diferencia con la crítica para poder acercarnos al entendimiento de lo que para él es la teoría que acompaña al arte. En relación con las condiciones necesarias en la teoría, la distinción con la crítica surge de que la teoría logra acercar la obra de arte al espectador a través de sus características y de lo que la rodea, y la crítica, en este contexto, examina, evalúa y describe condiciones de la obra.

Danto dice que la capacidad de la teoría de reconocer sus métodos o lugares de aplicación es lo que determina su relación con la obra de arte (Danto 1964, 572). Y en ningún sentido quiere, ni busca acercar la teoría del arte a la definición de lo que es arte, ya que con ella no es probable identificar esos métodos o espacios de aplicación en que la obra de arte es determinada. De tal manera que, para Danto, las teorías serían “algo parecido a las imágenes en el espejo desde el punto de vista socrático; ellas exponen lo que ya sabíamos” (Danto 1964, 572). Danto refiere a la teoría como los “reflejos verbales de la práctica lingüística que nosotros dominamos” (Danto 1964, 572), en otras palabras, a través de la teoría se expone (refleja) verbalmente, partiendo de la práctica lingüística dominada, algo real, existente o que ya sabíamos.

En relación con lo anterior, para Danto, la teoría juega un papel clave en conocimiento de que algo es arte. En el siglo XX no es fácil diferenciar entre una obra de arte y una mera cosa, ya que la entrada de distintos objetos comunes a los procesos de creación originó cuestiones en la determinación de lo que sería una obra de arte. Por esta razón,

principalmente, es que las teorías del arte son de gran importancia para conocer y acercarnos a la obra de arte. En palabras de Danto: “[...] ese terreno artístico se constituye en artístico en virtud de las teorías artísticas” (Danto 1964, 571), y puede utilizar dicha teoría para diferenciar entre obra de arte y mera cosa. Además, posibilita la existencia del arte mismo, porque si se conocen las condiciones bajo las que la teoría expone, acompaña y analiza el arte es posible comprender el terreno artístico, es decir, los métodos y espacios determinados para el arte.

El cambio de teorías, dice Danto, tiene que ver con las hipótesis que no pueden ser sostenidas. La misma TI, es una teoría potente en sí misma, ya que “explica [...] fenómenos ligados a la producción y a la evaluación de las obras de arte [...]” (Danto 1964, 572), pero esto no fue suficiente, ya que los artistas que se salen de los límites de la mimesis, en principio, son entendidos como locos o perversos. Sin embargo, en realidad, lo que hace este desafío de las fronteras del arte mimético es revelar que no puede mantenerse como una teoría en la que se base o se estudie la creación artística para siempre. Para Danto, esto significa una revolución conceptual, es decir, al cruzar la frontera de una teoría se amenaza su establecimiento, lo cual hace que desaparezca la congruencia en ella. (Danto 1964, 573).

Las pinturas postimpresionistas son un claro ejemplo para Danto, porque no eran entendidas ya como arte mimético, no captaban la realidad como era, sino que deformada. Esto logró una revisión de la teoría, que implicó la emancipación artística de los objetos y la aceptación de rasgos que se hicieron más significativos en las obras de arte, como la importancia de la forma y el color. Para Danto esto también pasó con la *Caja de Brillo* de Andy Warhol, ya que se dio una nueva revolución conceptual, debido a que los

parámetros para entender lo que era el arte cambiaron y entraron objetos y acciones que antes no eran aceptadas en el arte.

La aceptación de una nueva teoría no significa que las obras y objetos considerados arte anteriores al cambio de teoría sean descartados (Danto 1964, 573), al contrario, debe de existir un criterio de aceptación para lo anterior y para lo nuevo. Danto intenta integrar en la TR, teoría con la que él sustituyó a la teoría de la imitación bajo esta nueva mirada, al arte antiguo y al nuevo⁷, en el cual es creada una nueva realidad. De acuerdo con esta teoría los artistas son entendidos como creadores de nuevas formas reales. Artistas como Cézanne, Roualt, Gauguin y los fauves, dice Danto, realizan obras que están destinadas a ser “no-imitaciones” (Danto 1964, 574), es decir, desde su creación, las obras de arte de estos artistas y de los que pertenecieron a los movimientos de vanguardia, no tenían el afán de engañar al observante, ni decir que imitaban la realidad. Es redundante proponer que no son imitaciones de la realidad y que no están intencionalmente destinados a engañar, ya que de por si, no tienen la intención de ser a lo que se parecían. De cierta manera, estas obras se encuentran entre el objeto real y los facsímiles reales de objetos reales, en consecuencia, son no-facsimilares de la vida real. En fin, son objetos reales, así como los sujetos que conforman la imagen, por lo tanto, deben ser considerados como objetos reales. En este sentido, las obras que describe Danto son y fueron una nueva contribución al mundo. Para Danto, “el postimpresionismo significó una victoria ontológica” (Danto 1964, 574), ya que, en la segunda teoría de la que habla Danto en el artículo, la teoría de realidad se incluyen obras de arte que en su momento fueron

⁷ En esta parte del texto, Danto habla específicamente sobre la pintura, pero como se está abordando el pensamiento que expone en *La transfiguración del lugar común*, es importante entender que él intenta plantear su teoría en todos los ámbitos y ramificaciones del arte. Pensando que en el arte ha cambiado la manera de producir no sólo en el área de la pintura y la escultura, de donde saca la mayoría de sus ejemplos, sino también en otras disciplinas artísticas como la literatura, arquitectura, música y danza y pueden ser entendidos a través de su teoría. (Danto 2002, 17).

excluidas por la teoría de la imitación al no tener un acercamiento más auténtico a lo real, y se insertaron en el entendimiento de que su existencia y presentación provienen desde el arte como contribuyente de nuevas formas reales al mundo y no desde la realidad ya presentada.

Por medio de la TR, Danto intenta vincular la teoría con las obras que se estaban creando en el siglo XX. Danto ejemplifica esto con las obras de Claes Oldenburg y Robert Rauschenberg, en las cuales ambos artistas presentaron camas como obras de arte. A fin de establecer que las obras de arte, como las camas de Oldenburg y Raushenberg, son obras de arte, es que se presentan estos objetos como no-facsimilares de la vida real, ya que desde su concepción como obra de arte se declara que no son camas, sino obras de arte. Existen como objeto real, pero también como obra de arte y no como mera cosa.

En este sentido, el arte del siglo XX y XXI, y en el caso que nos importa para esta investigación, es decir, las instalaciones de arte, se permite entender que desde la TR los objetos, no sólo creados como obras, sino también los objetos utilizados en obras, pueden y son obra de arte. Entonces es posible que las instalaciones sean comprendidas e insertas en el *mundo del arte* con este análisis que realiza Danto en el artículo *Mundo del arte*. Las instalaciones artísticas, como diría Danto, no sólo son nombradas como obras de arte, sino producidas como tal. Buscan apropiarse de la realidad y, a través de la reflexión pueden revelar, como en el entendimiento de Hamlet sobre el arte, una parcela de lo real. Las instalaciones, en ese sentido, muestran situaciones, objetos o acciones que existen cotidianamente, pero que a veces no son percibidas hasta que, desde la preocupación, son llevadas por los artistas al *mundo del arte*.

Las obras de arte, como las de Oldenburg y Raushenberg, tienen la cualidad de ser objetos que representan algo de la vida cotidiana, cosas ordinarias. Por tanto, la declaración de

que algo es una obra de arte está implicada en la creación de la misma obra de arte. Esto también puede suponer una confusión con la realidad, ya que al ser un objeto que consideramos común y habitual en nuestro día a día, si es una obra de arte puede no ser considerada como tal, pero no por no entrar en el entendimiento de la teoría de arte, sino por la confusión que puede crear ésta en el espectador. En otras palabras, una persona, por equivocación, puede considerar a una obra de arte, realizada a partir de un objeto común, como simplemente eso: una mera cosa; por ellos es necesario, según Danto, el conocimiento de las ideas, teorías y narrativas del arte.

En el ejemplo de las camas de Rauschenberg y Oldenburg, Danto lo intenta aclarar, “la obra de arte es una cama y no una ilusión de cama”, siendo, al mismo tiempo, “una cama que no es una cama” (Danto 1964, 574), sino una obra de arte. Dispondré de otro ejemplo del arte para entender como un objeto, siendo el objeto mismo, no es un objeto sino una obra de arte: en la serie *La traición de las imágenes* (1928-1929) de la cual se desprende una obra muy conocida de René Magritte⁸ (1898-1967), *Ceci n'est pas un pipe*⁹ realizada a finales de la década de 1920, se ve una imagen provocativa que pretende modificar la percepción que entendemos como la realidad. Es la imagen de una pipa con el mismo texto que nombra la obra: *Ceci n'est pas un pipe* que, para Michel Foucault (1926-1984) en su ensayo sobre Magritte “cada elemento de la figura, su posición recíproca y su relación se derivan de esa operación anulada una vez realizada” (Foucault 1997, 32), lo que indica que la imagen no es el objeto real, pero se entiende como una abstracción del objeto mismo. Sin alejarnos del tema central, Danto especifica que, en ese sentido, es un error filosófico considerar como objeto común a la obra de arte.

⁸ René Magritte fue un pintor surrealista belga.

⁹ Traducido al español: esto no es una pipa.

Lo descrito anteriormente, Danto lo ejemplifica a partir del cuerpo diciendo que, debido a que se puede tomar por equivocación que una persona *es* un cuerpo material cuando en realidad lo *es*, por lo tanto, los predicados que se apliquen al cuerpo material pueden ser utilizados en la persona también, lo que indica que no puede ser descubierto que la persona no *es* un cuerpo material (Danto 1964, 576). Transferido al arte indica que, si un objeto es tomado como obra de arte o viceversa, se deduciría que lo *es*, y, en consecuencia, lo que se diga de uno se puede decir del otro. En el caso de la obra no puede ser tomada como mera cosa. Por ello, las partes que conforman una obra de arte, ya sea objetos ordinarios, son obra de arte, dado que son parte de un objeto aún más complejo compuesto por distintos elementos cotidianos. Dice Danto que, las obras arte deben ser consideradas irreductibles a sus propias partes (Danto 1964, 576), es decir, los elementos visuales, materiales y conceptuales que conforman o están presentes en la obra de arte no son parte del objeto real que constituye la obra de arte, más bien son parte de la obra de arte como tal.

Lo anterior, no puede entenderse al revés, en tanto que, como objeto forma parte de la obra de arte y puede ser destacado de la misma, pero sería un error señalarlo como mero objeto, siendo que existe de manera adjunta a la obra. La obra de arte no *es* un objeto. Lo que procura Danto es aclarar este *es*, para declarar lo que *es* una obra de arte y lo que no. Este *es* tiene un uso común, dice Danto, dominado por los niños, el cual se utiliza para indicar lo que representa o lo que pensamos que algo representa. Danto lo denomina como el *es* de la *identificación artística* (Danto 1964, 577). En tal sentido, también es necesario que pueda ser enunciado por un sujeto que identifique que algo *es* una obra de arte.

Según Danto, una identificación artística puede originar o dar cuenta de otra identificación artística, con lo que puede ser determinado la cantidad de elementos que

contiene la obra misma, es decir, una obra puede ser identificada con el *es* de la identificación artística en su totalidad, pero también pueden ser identificados cada uno de los elementos que la componen. Estas identificaciones dadas a cada elemento son diferentes unos entre otros, no pueden ser confundidos, y cada uno puede hablar de la obra desde una perspectiva. Así, puede, la misma obra, parecer una obra diferente desde donde se identifiquen sus componentes y la lectura que se le de a éstos.

El arte abstracto es percibido por Danto como una provocación, que tiene una mayor dificultad para explicar desde la identificación artística, ya que se podría pensar como excepción a la regla, porque pareciera que no representa objetos “reales”. En un sentido tradicionalista del arte abstracto, dice Danto, se puede explicar a partir del retorno a “la fisicalidad de la pintura, a través, de una atmósfera compuesta de teorías artísticas y de historia de la pintura reciente y antigua; su trabajo pertenece a esa atmósfera y es parte de esa historia.” (Danto 1964, 579).

Sobre este punto anterior, Danto insiste en la importancia de la dependencia de las teorías y de la historia, también, como partes elementales para la identificación artística. Se supondría que para que una persona pueda decir que algo *es* arte, debe de tener estas referencias y antecedentes. La enunciación en el arte abstracto, en el ejemplo del mismo Danto en el que: “esta pintura negra *es* pintura negra” no es tautológico (Danto 1964, 580), ya que depende de la identificación artística. Explica Danto que, para ver algo como arte se necesita de un conocimiento previo de la historia del arte y la teoría artística, es decir, de un *mundo del arte* (Danto 1964, 580).

Danto utiliza la identificación artística para demostrar cómo desde la teoría del arte se puede diferenciar la mera cosa de la obra de arte. Como herramienta conceptual para esta tesis, la identificación artística de Danto es relevante porque permite visualizar algunos

pasos en la distinción entre meros objetos y obras de arte. En las instalaciones artísticas será posible, entonces, identificar determinados elementos, como el contexto, los objetos, el espacio de exposición, entre otros, los cuales permitirán, desde la teoría, analizar la obra de arte y como fue declarada obra de arte.

A pesar de que la identificación puede ayudar en diferenciar una mera cosa de una obra de arte, Danto propone el término indiscernible, y lo explica con el ejemplo hipotético de dos pinturas realizadas, una a partir de la primera ley de Newton, y la otra, a partir de la tercera ley de Newton. Muestra dos imágenes que representan las obras, las cuales son, al parecer, iguales. Dice Danto, las obras son indiscernibles, es decir, aparentemente las dos imágenes comparten propiedades similares que, tomadas como referencia, nos hace suponer que son idénticas. Pero, al saber que desde su concepción son diferentes, significa que ontológicamente, cada una fue creada y existe porque el artista le dio ciertas cualidades para ser entendidas como representación, en este caso de alguna ley de Newton.

Danto, justamente, ejemplifica su teoría de los indiscernibles con los facsimilares de Warhol en su obra la *Caja de Brillo* que, tiene la característica de lo indiscernible con sus homólogos en el supermercado. En este sentido, lo indiscernible califica al desconcierto de no saber si lo que se observa es una mera cosa o una obra de arte.

La *Caja de Brillo* de Warhol hace que Danto se cuestione varias cosas conforme a la transformación en el arte, entre éstas surge la pregunta ¿Qué la hace arte (a la obra de Warhol)? (Danto 1964, 580), partiendo de que una caja de brillo del supermercado no puede ser una obra y la *Caja de Brillo* de Warhol no puede, simplemente, ser un objeto. Entre lo que diferencia la obra del objeto es el lugar en el que se presentaban, según Danto, no pueden ser separados, así como, los objetos o elementos que son parte de la obra. Esto

lo dice porque cuando habla de la caja de brillo que se encuentra del supermercado o en un depósito, no describimos la experiencia que tenemos al verlas o pasar entre ellas, no analizamos su procedencia o su mera existencia, en otras palabras, no hacemos un juicio de valor respecto a la caja. En cambio, cuando una obra como la *Caja de Brillo* es presentada en una galería o en un museo, el contexto nos hace preguntarnos sobre su valor, su existencia, su proceso de creación, a pesar de que parezca una mera caja de cartón de un producto cualquiera.

Por esta razón, se pregunta Danto, ¿todo lo que el artista toca se convierte en arte inmediatamente? O ¿podría decirse que todo lo que un artista introduce en la galería o en el museo es una obra de arte? La respuesta es no, pero aquí es donde se empieza a entender el sentido de la transfiguración como método místico en la creación de obras de arte ¿sería, entonces, la transfiguración de objetos comunes en arte un procedimiento en el que lo indiscernible entre el arte y la realidad es indistinta? ¿o acaso las obras se encuentran latentes en cada objeto, esperando que el artista los transforme en obra de arte? Danto menciona que lo que diferencia las cajas de brillo del supermercado con las de Warhol es la teoría del arte, por eso insiste en su importancia. Además, por ello Danto propone los términos de lo indiscernible, la transfiguración y la identificación artística para que sean incluidos en la TR que él presenta. En este sentido, la transfiguración de un objeto, su resignificación y su disposición en cierto lugar le da otro contexto que puede sostener cómo un artista como Warhol puede tomar la imagen de cualquier cosa y transformarla en obra de arte.

Danto sitúa la importancia del material en la obra de arte a partir de esta coyuntura. Los objetos se convierten en recursos disponibles para que los artistas los utilicen. Por eso Warhol puede utilizar las cajas de brillo reales o puede crear las suyas. En este sentido,

como dice Danto, los objetos como materiales del arte son lo que en algún momento fue el óleo (Danto 1964, 581). Los materiales en las obras de arte del siglo XX, extendiéndose hasta el XXI, sostienen significados que envuelven a la obra. En algunas obras, el material es, de alguna manera, de lo que habla la obra misma, como es el caso de obras de arte abstracto. Precisamente, de los materiales surge el análisis del objeto como recurso de la obra de arte del siglo XX y XXI, pero lo más importante es entender cómo se transfigura este objeto y se convierte en obra de arte, ya que no es proceso insignificante.¹⁰

Bajo el precepto de que el artista puede tomar objetos como materiales para la producción de la obra, se entiende entonces que el material en sí mismo no es una característica fundamental para diferenciar la obra de arte del objeto, ni impide que se considere obra de arte. Entonces, lo elemental para diferenciar entre homólogos indiscernibles tiene que ver, y como ya se ha mencionado, con cierta teoría del arte (Danto 1964, 581). Danto insiste en que, justamente, la teoría es la que permite al objeto entrar al *mundo del arte*, y, asimismo, es la que obstaculiza que se siga definiendo como mero objeto.

Danto explica que en cada época se ha entendido de manera diferente el arte, por lo tanto, el mundo debe estar dispuesto a entender ciertas cosas como arte que antes no lo eran. La idea de lo indiscernible entre la mera cosa y la obra de arte, es fundamental en la teoría de Danto y marca una diferencia con la TI y con la TR. Además, establece una condición en el arte que antes no habría podido existir. Pensando en lo que se determinó como la identificación artística, se puede entender que ésta rompe con la característica de indiscernible porque, al acceder a las teorías e historia de arte, logra verificar la diferencia entre una obra de arte y una mera cosa. Así, lo indiscernible a pesar de ser cualidad básica en las obras de arte de las que habla Danto, se hace de lado con ayuda del *mundo del arte*.

¹⁰ En el siguiente capítulo abordare la *transfiguración* con más profundidad.

1.2 La obra de arte en el *mundo del arte*

Como menciono en el apartado anterior, la *Caja de Brillo* de Warhol es la obra de arte que detona en el pensamiento de Danto un giro en su concepción sobre el arte y lo que rodea a esta noción. Danto mencionó en distintas ocasiones que, cuando asistió a una exposición en la Stable Gallery en 1964, en la cual estaba exhibida la *Caja de Brillo*, fue que comenzó a desarrollar su planteamiento sobre la cuestión de que algunos objetos ordinarios dentro de un contexto teórico-artístico pueden ser transfigurados para ser entendidos y vistos como obras de arte. Así, para Danto, los términos utilizados en el arte comienzan a perder valor, ya que, al tomar objetos utilizados en la vida cotidiana como parte de la producción artística, se vuelve necesaria y urgente la nueva definición de arte (Danto 2002, 16).

El pensamiento de Danto se basa en las transformaciones que se dieron en el arte a lo largo del siglo XX, a través de nuevos medios de producción mezclados, en ocasiones, con otras disciplinas como con la ciencia y el lenguaje de las formas, pero también con los temas tratados con el arte, como ideologías de movimientos sociales, la psicología humana y la política.¹¹ Las vanguardias¹² en el arte, como producto de la

¹¹ La palabra “vanguardia con relación al arte aparece por primera vez en el primer cuarto del siglo XIX. No se trataba de un grupo o de una tendencia artística en particular, sino que el arte se presentaba en general, como avanzadilla de los sectores fundamentales que tratan de transformar la sociedad: la ciencia y la industria. Esto introduce otro concepto de vanguardia: Vinculación con actitudes progresistas (implicaba ansia transformadora de la sociedad). A fines del XIX, el término vanguardia se utilizó en el vocabulario político y antes de la primera guerra mundial pasó a ser frecuente, en la crítica artística, concretamente se aplicó al Cubismo y Futurismo.” José Milicua. *Las vanguardias artísticas históricas. Historia universal del arte*, en Historia de los medios y el espectáculo, <http://historiamedios.com.ar/pdf/LaVanguardiasHistoricas.pdf>

¹² Conjunto de las escuelas y tendencias artísticas y literarias nacidas a finales del siglo XIX con intención renovadora, de avance y exploración. Revisado en Diccionario de la lengua española en línea. <https://dle.rae.es/vanguardismo?m>

interdisciplinaridad, comenzaron en la segunda mitad del siglo XIX con movimientos como el impresionismo.¹³

Las primeras décadas del siglo XX fueron decisivas para la transformación en el arte, cada vanguardia englobó una manera de crear y un tipo de pensamiento de acuerdo al contexto en que se vivía. Estos cambios ocasionaron que el arte se volviera a sí mismo para reflexionar sobre su propio ser, los artistas comienzan a cuestionar la crítica y los procesos de producción, los materiales y los significados de la obra de arte como tal para vincularlos con el contexto dentro del que eran creados. Estos artistas experimentaban con colores, profundidades y texturas a la hora de producir obras, y su papel en el *mundo del arte* fue cambiando.

Las vanguardias fueron antecedentes inmediatos al pensamiento y análisis de Danto sobre el arte. Así, bajo este panorama, se propició su planteamiento acerca de la teoría del arte. Las transformaciones que tuvieron la noción de arte, las prácticas y la teoría que las acompaña abren paso para que, a lo largo del siglo XX y en el siglo XXI, los procesos de producción puedan atender reflexiones desde otras perspectivas, contextos, pensamientos o incluso regímenes o movimientos de carácter político. En este sentido, es importante recalcar el contexto en el cual Danto plantea su teoría sobre arte, la cual formula dentro del planteamiento de un mundo occidentalizado y que puede pensarse desde la Grecia clásica con el arte mimético, pasando por las innovaciones del Renacimiento italiano y, finalmente, con el arte abstracto, impulsado por artistas estadounidenses.

¹³ Tuvo su origen en Francia entre 1860 y 1900. Los impresionistas rechazaban la forma académica de representar el mundo. Sus pinturas evocan impresiones sensoriales de la luz, el color y las sombras. Revisado en Stephen Little, *Impresionismo*, en ...Ismos (Madrid: Turner, 2004), 84.

En este sentido, la historia del arte, cómo es percibida por Danto, funciona de antecedente a su teoría de realidad (TR). Obras de arte como *La fuente*¹⁴ o la *Caja de Brillo*, le permiten a Danto a comprender que los objetos ordinarios o cotidianos pueden ser tomados por los artistas para transfigurarse en obras de arte. De tal manera, la transfiguración de un objeto, de una acción o de una situación común logra ser insertada como arte en el *mundo del arte*.

La primera década del siglo XX en general, pero específicamente en el arte, fue una época de transición entre el siglo anterior y el nuevo. El arte anterior¹⁵ al siglo XX, fue utilizado como prototipo de representación y se acompañó de nuevos descubrimientos empleados para realizar obras de arte, como la perspectiva y el claroscuro. El proceso de cambio en la conceptualización del arte tomó alrededor de cuatro siglos; sobre esto menciona Danto que “el arte bien puede ser uno de los grandes logros de la civilización occidental, lo que significa que es el sello distintivo de la técnica que se inició en Italia y fue impulsada en Alemania.” (Danto 2013, 24). Hasta el siglo XX, con el arte de vanguardia, algunas cosas cambiaron, ya que los artistas introdujeron representaciones o temáticas de otras culturas, consideradas primitivas, se apropiaron de símbolos, formas, texturas y colores, para la producción de obras de arte. La historia del arte había excluido prácticas artísticas como el arte africano, que fue retomado por artistas alrededor de 1906 y fue considerado como primitivo, ya que, no correspondía a los estándares occidentales.

¹⁴ *La Fuente* es una obra de Marcel Duchamp, la cual es considerada un icono del arte del siglo XX. El original, que se perdió, consistía en un urinario estándar, y estaba firmado y fechado como “R. Mutt 1917”. Ha sido vista como un ejemplo por excelencia, junto con el *Bottle Rack* de Duchamp de 1914, a lo que él llamó un “readymade”, un objeto manufacturado ordinario designado por el artista como una obra de arte. Revisado en <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

¹⁵ Cuando me refiero al arte anterior hablo desde la postura de Danto en *¿Qué es el arte?*, sobre el arte que inició con Giotto en el siglo XIV, se desarrolló en mayor medida durante el Renacimiento, y que culmina en la época victoriana. (Danto 2013, 21).

Las obras de Polinesia y África estaban más allá de los límites y en la actualidad se pueden ver en los llamados “museos enciclopédicos”, como el Metropolitan Museum o la National Gallery de Washington. En la época victoriana, esas obras eran designadas como “primitivas” [...]. En el siglo XIX, las obras de muchas de estas tradiciones se mostraban en los museos de historia natural, como el de Nueva York, Viena o Berlín, y eran estudiadas por antropólogos y no por historiadores del arte. (Danto 2013, 24).

Como tal, dice Danto, estas piezas también son arte. Danto encuentra grandes diferencias entre el arte tradicional, o como él le llama adscrito a la historia albertiana¹⁶, y el arte que no pertenece a ese arte. En esta diferenciación es que se “muestra que la búsqueda de la verdad visual no forma parte de la definición del arte” (Danto 2013, 24). Entonces, con el arte del siglo XX, a pesar de que se realizó una examinación de la teoría precedente, la nueva teoría acondicionada debe incluir el arte del pasado, por lo que “sólo aquello que pertenece a todo el arte pertenece al arte como Arte con mayúscula” (Danto 2013, 24).

Siendo así, que las obras que antes no eran consideradas dentro del Arte, como lo fueron las máscaras africanas, por poner un ejemplo, se incluyen como obras de arte. Esto no fue solamente porque fueron utilizadas en algún momento por artistas cubistas, sino por que se trasladaron de un uso utilitario, como el ritual, al museo para ser expuestos como obras de arte. Considerando esta apertura en los temas y materiales del arte, es que dice Danto que, en el siglo XX hasta la actualidad, la posibilidad de nuevas propuestas en los temas y en los objetos que tiene el arte se acepten. Las obras de Margolles en las que trata temas como la violencia, la pérdida y el cuerpo como cuestión de la obra misma, pueden ser

¹⁶ Danto habla sobre Leon Battista Alberti, primer teórico artístico del Renacimiento. (Danto 2013, 24)

aceptadas en la actualidad como tema del arte gracias a la apertura que se inició con el impresionismo y las vanguardias.

Los museos, en general, ejercen decisiones sobre la formación de subjetividades que amplían el acceso a los temas, materiales, significados y, básicamente, casi todas las propuestas que en la actualidad son aceptadas en el *mundo del arte*. Desde la división que se hace entre museos de arte y museos de historia natural (este último en un inicio era conocido como el *wunderkammer*),¹⁷ hasta la decisión de lo que se muestra en estos lugares, los museos son parte de las instituciones legitimadoras del *mundo del arte* y son los que permiten el acceso a éste.

La importancia de los *wunderkammern* o gabinetes de curiosidades es porque fueron los primeros lugares que lograron vislumbrar la relevancia de hacer una colección de objetos, que más adelante se convertirían en los primeros museos de historia natural, y que, también aceptarían la exhibición de objetos extraños de otros lugares del mundo. Estos gabinetes se multiplicaron durante el siglo XVI y eran el resultado de la curiosidad y de la exploración que hicieron países de Europa a lo que, para ellos, eran mundos extraños. Estos gabinetes eran museos de maravillas, en el que se acumulaban cosas asombrosas.

Contenían cualquier cosa, siempre que fuera la más grande, la más pequeña, la más rara, la más exquisita, la más bizarra, la más grotesca. Arte, astrolabios, armaduras —maravillas hechas por el hombre— eran parte de un rostro

¹⁷ Gabinete de curiosidades. Los gabinetes de curiosidades del pasado estaban pensados, en parte, para encapsular el mundo en un microcosmos: nuevo orden en el caos. Michael Kimmelman, *Ver_¿Qué es un wunderkammer?* En *The Accidental Masterpiece: On the Art of Life and Viceversa*, Traducción: Juan Antonio Montiel.

http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/tres/wunder/Que_es_una_Wunderkammer/que%20es.htm

conformado también por dientes de mono y anomalías patológicas como los cuernos humanos.¹⁸

Estos gabinetes, en Occidente, mostraban curiosidades traídas de las colonias europeas la mayoría de las veces, procedentes de saqueos. Así es como, a través de la exposición de objetos de otras culturas o de otros lugares en el mundo, se podía conocer el mundo como tal. En este sentido, los gabinetes son los que dan los primeros pasos en la legitimación de que se podía ver en ellos y que no estaba a la altura de un lugar como éste.

Por otro lado, el museo, de cierta manera como lo conocemos en la actualidad, comenzó en el Renacimiento, concretamente en Italia, y era un lugar donde se reunían obras de arte. Desde entonces, y en este sentido, los espacios como los museos son parte de los actores de legitimación del arte occidental. Aunque la concepción del museo ha cambiado en el *mundo del arte*, el museo sigue siendo un actor que legitima que una obra de arte pertenezca a dicho mundo. Con la noción de lo que es el *mundo del arte* se pueden reconocer los lugares de aplicación del arte, sin intentar definir el arte como tal.

Entonces, partiendo de que el espacio y el contexto también le dan a la obra otro sentido, o más bien le suman a su estatus dentro del *mundo del arte*, es importante recalcar que, si es posible identificar una obra de arte, se supondría que la persona tiene las referencias y nociones de la teoría y la historia del arte para reconocerla.

Desde la perspectiva del artista, producir una obra de arte también requiere del entorno teórico del *mundo del arte*, para tomar los materiales, el objeto, la situación o la acción y transfigurarlos para ser vistos como obra de arte.

¹⁸ Michael Kimmelman, *Ver_¿Qué es un wunderkammer?* En *The Accidental Masterpiece: On the Art of Life and Viceversa*, Traducción: Juan Antonio Montiel.
http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/tres/wunder/Que_es_una_Wunderkammer/que%20es.htm

[...] hay una diferencia entre que *algo sea arte* y saber si *algo es arte*. La ontología estudia lo que significa ser algo. Pero saber si algo es arte pertenece más bien al ámbito de la epistemología -la teoría del conocimiento- [...] (Danto 2013, 24).

En las obras indiscernibles de los objetos, como visualmente no hay una diferencia que determine cual es cada una, desde la teoría se tiene que acercarse a los dos desde su concepción. En este sentido, el *mundo del arte* permite a Danto aproximarse a esta concepción debido a que este entorno determina desde la teoría la creación ontológica del objeto como obra de arte. Esta cuestión le da una identidad artística al objeto, con lo cual es posible la identificación artística del *mundo del arte*. Para saber si algo *es arte*, como dice Danto en el párrafo citado, se necesita del planteamiento ontológico de lo indiscernible, pero también, se necesita la teoría epistemológica de la identificación artística.

En este sentido, producir una obra de arte desde el entorno del *mundo del arte* involucra dominar las ideas, historias y narrativas que lo rodean, pero, además, reflexionar sobre como se elabora la obra de arte y la cuestión que se está proyectando sobre ella, es decir, el tema principal o que se quiere decir con dicha obra de arte. Por consiguiente, es inevitable no pensar en como el arte ha cambiado y cómo se ha asociado con la reflexión teórica y con la reflexión de su existencia misma. Danto pretende que la noción del *mundo del arte* pueda contener dicha reflexión teórica y filosófica.

Las condiciones que Danto establece dentro de su teoría, en el arte extienden la posibilidad de lo que puede ser considerado, a pesar del problema que causa lo indiscernible entre obra y objeto, con lo cual se explica el surgimiento de los *ready-*

*made*¹⁹ de Duchamp y como éstos son incluidos en el *mundo del arte*. La amplitud en la posibilidad de lo que puede ser arte y el problema de lo indiscernible permite a Danto abarcar una temporalidad extensa en su teoría. La cuestión está en ¿qué le da a un objeto (de cualquier época) la facultad de ser obra de arte? De cierta manera, están establecidas ciertas normas que acompañan a la obra.

Un ejemplo es la identidad de la obra, que corresponde a la intención del creador y la identificación apoyada por la teoría. Así, las condiciones limitan que cualquier cosa sea arte. Danto ejemplifica con una pintura, a la que le otorga el parecido indiscernible con la obra *Jinete polaco* de Rembrandt. Este objeto que menciona Danto no fue creado con la intención de ser una obra, pero eso no elimina su parecido con la obra de Rembrandt, y, finalmente, es declarada como obra de arte. El problema que Danto ve en este ejemplo es si acaso una declaración así fue la que hizo del *Jinete polaco* de Rembrandt una obra de arte (Danto 2002, 62). Entonces, la teoría tendría que extenderse y ampliarse para entender el arte como indiscernible desde el siglo XVII.

En este sentido, la teoría del arte sería flexible también sobre la temporalidad. Así como en algún momento algunas obras fueron excluidas del campo artístico, en su teoría, Danto explora la posibilidad de que ciertos objetos sean entendidos y entren en la categoría de obra de arte desde tiempo atrás en la historia del arte. No obstante, si se piensa a la inversa, actualmente existen obras de arte que no podrían haber sido consideradas obras de arte como tal en el Renacimiento. Es decir, la flexibilidad histórica del arte se concibe, por

¹⁹ Es el término que Marcel Duchamp usaba para describir sus obras realizadas a partir de objetos fabricados, encontrados y resignificados por el mismo Duchamp. El artista francés fue el que utilizó por primera vez este término. Duchamp eligió objetos funcionales que a su parecer, tenían indiferencia visual. Revisado en <https://www.kunzt.gallery/ES/glosario/qu-es-readymade/>

Danto, desde el siglo XX hacia otras épocas anteriores. Así, la teoría del arte evoluciona junto con el arte mismo como práctica e involucra el arte anterior a la teoría creada.

De esta manera, el *mundo del arte*, dice Danto, se relaciona con el mundo real. Algunos objetos e individuos pertenecen a ambos lugares (Danto 1964, 582), como la *Caja de Brillo*. Es decir “[...] la caja de Brillo del *mundo del arte* puede ser precisamente la caja de Brillo del mundo real, la una y la otra separadas y unidas por el *es* de la identificación artística.” (Danto 1964, 582).

El tema de las teorías que hacen posibles las obras de arte y la relación entre ellas tiene que ver con los predicados del arte. Danto distingue entre los predicados opuestos y los predicados contradictorios.

Los predicados contradictorios no son opuestos, puesto que uno de los predicados de cada par de contradictorios debe aplicarse a todo objeto del universo, mientras que ni uno ni otro de los predicados de un par de opuestos se aplica necesariamente a todos objetos del universo. (Danto 1964, 582).

Para Danto, estos son predicados artísticos relevantes y pueden, o no, ser rasgos determinantes de las obras de arte (Danto 1964, 583). Estos predicados, entonces para Danto, son “pertinentes para el arte en el uso crítico.” (Danto 1964, 583). Es decir, permiten determinar cualidades o propiedades de las obras de arte respecto al *mundo del arte*. Especifican el estilo que la obra de arte tiene como predicado artístico, puede ser *figurativo*, *expresionista*, *no-expresionista* o *no-figurativo*, y pueden ser dos al mismo tiempo en la combinación necesaria, dependiendo de las características de la obra, por poner los ejemplos que ocupa Danto (Danto, 1964, 583). Si una obra deviene en un nuevo predicado, dice Danto, toda la comunidad artística es enriquecida por dicho predicado, ya que duplican la posibilidad de visibilizar características en las obras de arte. Así, es

posible discutir las obras de Rafael y De Kooning o las de Liechtenstein y Miguel Ángel; y también es posible decir que “un cuadrado negro de Reinhardt es artísticamente tan rico como el Amor sagrado y profano de Tiziano” (Danto 1964, 583).

Como mencione en párrafos y en páginas anteriores, la teoría que propone Danto es que se puedan abarcar temporalidades amplias desde predicados que toquen distintas épocas en la historia del arte. Mientras más predicados se postulen, “más complejos son los miembros individuales del *mundo del arte*” (Danto 1964, 583), y se amplía el acceso de objetos que no eran o no son considerados obras de arte. En este sentido, es posible entender como un procedimiento como el de las instalaciones de arte son arte como tal, ya que se abrió a la posibilidad de creación de obras, pero también a la aceptación por medio de los predicados dados dentro de la teoría y los legitimadores del arte, como los museos, los críticos, los artistas, etcétera.

En el *mundo del arte* existen figuras y factores que tienen peso sobre la moda, lo cual, dice Danto, favorece ciertas filas de la *matriz de estilo*. Algunas figuras mencionadas por Danto son el museo y los *connoisseurs*,²⁰ (Danto 1964, 584) quienes pueden influir en los estilos que son aceptados como predicados artísticos. Es decir, los artistas que busquen entrar al *mundo del arte* por medio de una exposición o vender obra a algún coleccionista deben o pueden utilizar el estilo que fue determinado por las figuras que ponderan sobre el *mundo del arte*. Los predicados sirven para definir estos estilos contextuales, no al revés; y su posibilidad de aplicación se liga a un momento histórico. Esto no significa que no pueda ser recuperado para apreciar obras de arte realizadas en otra época. Para Danto esto es un problema sociológico, porque a pesar de que los predicados y estilos puedan

²⁰ Connoisseur es una persona que es especialista en el conocimiento de ciertos temas como el arte o la gastronomía, y que está calificada para dar un juicio de valor o apreciar las cualidades de lo que critica. Revisado en <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/connoisseur>

ser posibles por la determinación de las figuras o factores del *mundo del arte*, también son legítimas las filas de la matriz que no son favorecidas por estas figuras o factores. Entonces, lo que se tendría que hacer para abrir la cuestión sociológica es que se posibiliten columnas en la matriz estilística (Danto 1964, 584). En este sentido, un rasgo significativo del arte contemporáneo, para Danto, es la posibilidad de que los artistas vertiginosos ocupen las posiciones abiertas por la matriz estilística.

Así, las obras de arte, como las presentadas en la exposición *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* de Margolles, pueden ser posibles y, por tanto, entablar su vinculación con el *mundo del arte*. Además, este tipo de obras permiten considerar y evaluar un nuevo predicado artístico, que enriquece entonces, este mundo y posibilita también el opuesto para su aplicación en las obras de arte.

De tal manera que, considerar la pertinencia y existencia de un predicado artístico, suma a la concepción de lo que es arte. Es decir, así como se amplía el panorama de que cualquier objeto puede ser o pertenecer a una obra de arte en el siglo XX, también estas figuras de apreciación artística permiten abrir un nicho de posibilidad de lo que puede ser arte y como es que las obras pueden ser definidas. En este sentido, producir y presentar una obra de arte desde el entorno del *mundo del arte* debe de estar legitimado por el lugar en que se inserta, ya que es desde ahí que se le darán los predicados y condiciones para la reflexión de lo que cuestiona o evidencia como obra de arte.

1.3 Las instalaciones artísticas del arte posthistórico

Las obras de arte consideradas desde el entorno del *mundo del arte* y su inserción en éste, como ya he mencionado, también dependen de la época en la que se realicen. El

mundo del arte como tal, es entendido por Danto como el total de lo que abarca el arte, es decir, desde la historia, la teoría y la filosofía del arte hasta los participantes de dichas materias, como los espacios, los artistas, los espectadores, los críticos, los galeristas, los curadores, entre muchos otros a nombrar. Danto comprende que algunos de estos participantes como las mismas materias que estudian o acompañan al arte evolucionan, se transforman, cambian o pueden disiparse. La historia del arte, para Danto, tuvo un fin y para él es elemental pensar este fin para entender la elaboración de obras de arte y la introducción de temáticas, objetos, situaciones y acciones al arte, y específicamente, al *mundo del arte*.

Cercana a la fecha de publicación de *La transfiguración del lugar común*, Danto escribió “El fin del arte” un ensayo para el libro *The Death of Art*, en el cual postula su concepción del arte posthistórico. Pero fue en su libro *Después del fin el arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* donde desarrolló con más amplitud lo que entendía como arte posthistórico, en el cual se incorporan obras de arte realizadas con otros procedimientos. Aunque en dicho texto, Carroll nota un inconveniente vinculado a los planteamientos que hace Danto con anterioridad, ya que menciona que en esta nueva propuesta no relaciona las teorías y narrativas del arte con la definición de arte que, al parecer en este libro, formula determinadamente (Carroll 1997, 387).

Aun así, dice Danto, que en el siglo XX tuvo lugar “un cambio histórico relevante en las condiciones de producción de las artes visuales aun cuando, aparentemente, los complejos institucionales del *mundo del arte* –galerías, escuelas de arte, revistas, museos, instituciones críticas, comisarios– parecían relativamente establecidos.” (Danto 2006, 27).

El arte, a finales del siglo XIX y lo largo del siglo XX, dejó de ser un espejo para la realidad, se alejó de la imitación de imágenes, por lo tanto, “la crítica guiada por la estética dejó de tener mucha aplicación” sobre él. (Danto 2006, 148). Sobre esto, dice Danto que es un hecho histórico objetivo el que las artes visuales se desviarán a otro tipo de arte. El relato tradicional legitimador del arte había terminado, de modo que, se quería entender cual era el que lo había o estaba reemplazando. En este sentido, el fin de este relato legitimador del arte, que Danto asentó en la década de 1980, es lo que para él significa el “fin del arte.”

Describe que, para él, esto no significa que a mediados del siglo XX el arte dejó de existir o de producirse, sino que, cuando habla de los relatos legitimadores del arte que llegaron a su fin, se refiere a los que históricamente le dieron una estructura al arte que definía su existencia como tal. Es decir, utilizando los ejemplos a los que Danto remite, como es el relato de Gombrich de la representación de la apariencia visual o a los exitosos relatos del modernismo. (Danto 2006, 12).

Históricamente, la estructura objetiva del mundo del arte se había revelado a sí misma, mientras que ahora se definía por un pluralismo radical [...] (Danto 2006, 12).

En tanto relato, este pluralismo le permitía al arte revisar como pensaba la sociedad respecto al arte, y para Danto esto era muy importante porque significaba el reconocimiento de cómo “la sociedad en su conjunto piensa el arte y lo frecuenta institucionalmente.” (Danto 2006, 12). Carroll menciona un problema sobre esto también, ya que en esta definición que Danto no se preocupa por explicar, sino que utiliza tajantemente, sin los requerimientos de las teorías y narrativas del *mundo del arte*, la posición del arte se vuelve demasiado inclusiva (Carroll 1997, 387). Por tanto, la

pluralidad del arte en el siglo XX, de la que habla Danto, puede que sea desmesuradamente incluyente, lo que abriría una nueva problemática a la teoría del arte.

Pero, en fin, la tesis del fin del arte que planteó Danto, declaró que los grandes relatos legitimadores que definieron el arte tradicional y el arte modernista habían llegado a su final, también argumentaba que el arte contemporáneo no se permitía a sí mismo ser representado por relatos legitimadores (Danto 2006, 22). Además, dice que esos relatos descartan algunas tradiciones y prácticas artísticas por estar “fuera del linde de la historia.”²¹

Dice Danto que, “el nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia, al menos (y tal vez sólo) en arte” (Danto 2006, 23). Por lo que, para Danto, en el arte contemporáneo ya no hay un linde de la historia, lo cual se convierte en una característica relevante de este momento, al que llama momento posthistórico. Su propuesta se puede entender como una teoría abierta a lo nuevo, más que buscar referencias en el pasado. Es decir, la posibilidad de la pluralidad permite que se inserten en el *mundo del arte* obras como la de Margolles²² (Danto 2006, 22). Con lo anterior, Danto no dice que las obras de arte contemporáneas deban o no ser comparadas con obras realizadas en otras épocas, sino que no es posible contrastarlas, ya que son creadas con estilos, contextos y medios diferentes.

A fin de diferenciar entre el arte contemporáneo y el moderno, Danto incita a la pregunta de cómo es posible históricamente un arte como las instalaciones, y específicamente obras como las de Margolles, las cuales no habrían sido posibles en otras épocas. Además, tiene

²¹ Danto explica que esta frase la toma de Hegel, y recurre a ella para explicar la posición del arte en el siglo XX, y entenderlo como arte poshistórico.

²² Danto utiliza otros ejemplos de obra, como la que utiliza en la portada del libro de la edición del 2006, #328 de David Reed, para explicar lo que diferencia el arte contemporáneo del arte anterior, por ejemplo: el arte moderno.

un interés por entender cómo es concebido y pensado el arte después del fin del arte, como si fuera una transición desde la estructura del arte hacia otra cosa. (Danto 2006, 28). Danto se refiere a un complejo de prácticas que dieron lugar a otras.

La muerte del arte para Danto, no significa la muerte como tal o el fin del arte como tal, sino que, tanto en su ensayo “El fin del arte” como en el libro *Después del fin del arte*, Danto escribió sobre cierto metarrelato que se había cumplido en la historia del arte, y que le pareció que había llegado a su final con obras como las de Warhol. (Danto 2006, 29). Es decir, ese metarrelato era parte de las obras de arte creadas antes de la era posthistórica, y para Danto, ya no era posible que fuera parte de las obras de arte contemporáneas. Ese relato había terminado, y no podía ser sustentado ni aplicado a la etapa que seguía. Explica Danto que, “lo que había llegado a su fin era el relato, pero no el tema mismo del relato.” (Danto 2006, 29).

Para Danto, el arte contemporáneo no está en contra del arte del pasado, ya que en ocasiones dispone de él para la realización de obras nuevas, que puedan plantear otras visiones de lo que ya ha sido trazado, y así, cuestionar desde otra mirada algún tema que aqueje el presente y/o el pasado. En este sentido, para Danto, lo que no está al alcance del arte del presente es el espíritu en el cual fue creado el arte del pasado. (Danto 2006, 30). El cambio histórico en las condiciones de producción de las artes visuales al que se refiere Danto tiene que ver con este nuevo planteamiento sobre la mirada al presente y al pasado como tal, y a la apertura del panorama de inscripción en el criterio de lo que es arte.

Danto dice que “no hay ningún criterio *a priori* acerca de cómo el arte deba verse, y donde no hay un relato al que los contenidos del museo se deban ajustar.” (Danto 2006, 30). En el museo para el arte contemporáneo todo tiene lugar, no hay un relato al que adecuarse para poder insertarse. Así, todo cabe, y, por lo tanto, es posible que históricamente sea un

momento en el que se muestren obras de arte que hablen sobre temas que afecten o violenten la sensibilidad del cuerpo como lo hace Margolles en sus instalaciones.

El museo, entendido como el lugar que alberga una colección de obras de arte que pueden ser expuestas, ya no es, solamente, distinguido como depósito, sino que es un espacio abierto que constantemente puede ser reordenado, transformado o modificado.

[...] está apareciendo una forma de arte que utiliza los museos como depósito de materiales para un *collage* de objetos ordenados con el propósito de sugerir o defender una tesis; podemos verlo en la instalación de Fred Wilson²³, en el Museo Histórico de Maryland²⁴, y también en la notable instalación de Joseph Kosuth: *The Play of the Unmentionable* en el museo de Brooklyn.²⁵ (Danto 2006, 30).

De alguna manera, dice Danto, el artista tiene pase libre en el museo, para así realizar exposiciones con objetos que no tienen entre sí una conexión histórica o formal con el museo como tal, ni con la situación, sino que estas vinculaciones son dadas por el artista. Por ello, el museo, dice Danto, es causa, efecto y encarnación de las actitudes y prácticas que definen el momento posthistórico del arte. (Danto 2006, 31). El museo sirve de

²³ Fred Wilson es un artista conceptual que investiga cuestiones museológicas, culturales e históricas que son en gran medida ignoradas o descuidadas por museos e instituciones culturales. Ver_ <https://elmuseoreimaginado.com/orador/fred-wilson/>

²⁴ *Mining the Museum* fue una exhibición instalada por Fred Wilson, en la cual utilizó archivos y recursos de la Sociedad Histórica de Maryland. La exposición fue curada por Lisa Corrin en octubre de 1992. Ver_ Wilson, Fred, and Howard Halle. "Mining the Museum." *Grand Street*, no. 44 (1993): 151-72. Accessed November 1, 2020. En [jstor.org](https://www.jstor.org)

²⁵ Joseph Kosuth realizó una exhibición titulada *The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable*, en la cual invitó a un diálogo sobre qué es el arte en su contexto social y político. La exposición consta de aproximadamente 100 obras de la colección del museo, que fueron elegidas por el artista. Desde objetos del antiguo Egipto hasta fotografías contemporáneas, son obras que podrían haberse considerado objetables en el momento de su creación debido a cuestiones religiosas, sociales, políticas o incluso históricas del arte. Se yuxtapondrán con obras que alguna vez se consideraron aceptables en las culturas en las que fueron creadas, pero que ahora algunos podrían verlo de otra manera. Ver_ Brooklyn Museum Archives. Records of the Department of Public Information. Press releases, 1989 - 1994. 07-09/1990, 135-137. En <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/819>

contenedor para nuevas prácticas posibles que ya no tienen que ver con la técnica, como he descrito antes.

La exposición dentro de un espacio museístico está abierta a la posibilidad de reflexión, no sólo del arte, la obra de arte y su existencia como tal, sino también de situaciones que tienen que ver con el momento en que son creadas y expuestas, ya sean políticas o sociales. El arte que se realizó entre las décadas de 1960 y 1980, fue un arte plural que atendía distintos aspectos que inquietaban a los artistas, como el arte pop, el minimalismo o el arte conceptual.

Cuando Danto comenzó a escribir sobre el fin del arte y lo que entendía como momento poshistórico, tenía en mente que estaba surgiendo cierto tipo de autoconciencia. (Danto 2006, 31). Así, el modernismo marcó una cuestión en las condiciones de representación en el arte, en el cual se volvió su propio tema, ya que no buscaba mostrar la imagen del mundo como lo conocemos, sino que fue la transición desde la pintura mimética a la no mimética.

El modernismo no solo fue un periodo estilístico, sino que implicó cambios decisivos en el modo en que el arte representa el mundo, cambios, podría decirse, de coloración y temperamento, desarrollados a partir de una reacción contra sus antecesores y en respuesta a todo tipo de fuerzas extraartísticas en la historia y en la vida. (Danto 2006, 33).

El arte moderno tiene una conciencia que el arte anterior no tenía, esto lo distancia de la historia del arte previa. Para Danto, “moderno” no es un concepto temporal ni significa “lo más reciente”, sino que, en filosofía y en arte recibe una noción de estrategia, estilo y acción. (Danto 2006, 34). Así, lo “contemporáneo”, para Danto, no es un término temporal sobre lo actual, sino que significa cualquier cosa que tenga lugar en el presente.

(Danto 2006, 35). Es decir, no hay un límite temporal, y esto es lo que le importa a Danto sobre el “fin del arte” como legitimación del nuevo relato, el cual permanece más allá de los límites. Por lo tanto, la obra de arte creada fuera de los límites de la temporalidad de la historia del arte es arte poshistórico y pertenece al relato legitimador que propone Danto.

Tanto el arte moderno, como el arte contemporáneo no tienen en sí mismos una noción de ser o proponer algo diferente, ni tienen idea de que se realiza un nuevo procedimiento, hasta que se visualizan en retrospectiva. Así, la conciencia y aceptación de nuevas propuestas se admiten cuando el cambio tiene una relevancia mayor. Dice Danto que, la diferencia entre lo moderno y contemporáneo fue identificada hasta las décadas de 1970 y 1980. (Danto 2006, 37).

Las artes visuales del arte contemporáneo, para Danto, se han transformado internamente. Es decir, el arte, ahora, significa que es concebido bajo “una determinada estructura de producción no vista antes en toda la historia del arte.” (Danto 2006, 36). Esto significa que, se suma el pluralismo de temas, la posibilidad de existencia y creación de la obra de arte para establecer esta nueva estructura de concepción o producción que no había sido realizada o permitida dentro de los límites de la historia del arte. De tal forma, se pudo entender y ver el arte fuera de los límites de la historia del arte para que pudieran ser probables obras de arte, como las de Margolles, en las cuales se hacen evidentes para su reflexión situaciones cotidianas que, en alguna época anterior, tanto que los artistas no hubieran tenido interés de representar, como que no existiera la posibilidad de ser representadas.

La dificultad de reconocer y, por tanto, leer el arte contemporáneo, tiene que ver en que es un período que puede ser definido por una unidad estilística, pero no hay una directriz

de reconocimiento o lectura. Este rasgo de las artes visuales es particular del arte poshistórico creado fuera de los límites de la historia que le podía dar una dirección para el reconocimiento estilístico como tal. Es justo por esta propiedad que Danto prefiere llamarlo *arte poshistórico*.

Así, lo contemporáneo es, desde cierta prospectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un periodo de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido. Pero eso hace urgente tratar de entender la transición histórica desde el modernismo al arte poshistórico. Significa que hay que tratar de entender la década de los setenta, como un periodo que, a su modo, es tan oscuro como el siglo X. (Danto 2006, 38).

La década de los setenta parecía no tener objetivo, parecía que el arte no tenía dirección. El final del expresionismo abstracto a principios de los años sesenta, abrió el panorama a muchos estilos, es decir, se observaron nuevas características y componentes en las obras de arte, que se dieron al mismo tiempo a lo largo de esta década; movimientos como la abstracción geométrica, el neorrealismo francés, el pop, el minimalismo, el arte povera, la Nueva escultura y el arte conceptual (Danto 2006, 40). Esto hacía pensar que no iba a darse ninguna estructura estilística que fuera relevante y que la decadencia del arte era lo que seguía.

En la década de los ochenta, dice Danto que parecía que el neoexpresionismo iba a dar esta nueva dirección, pero no fue así. Y la ausencia de estructura y dirección estilística hace pensar que ese sería el camino del arte posthistórico, en el que la experimentación en las artes visuales sin directriz permitía la productividad y, entonces, es lo que se ha establecido como norma (Danto 2006, 40). Estas décadas estuvieron marcadas por una

gran cantidad de nuevos formatos, materiales y temas en el arte, lo cual a Danto le pareció que no había una manera especial de ver las obras de arte en comparación con el mero objeto.

El fin del arte, para Danto, le ayudaba a aclararse cómo podían existir distintas y una gran cantidad de estructuras estilísticas en el arte, por lo tanto, el fin del arte fue una conclusión a la que llegó gradualmente. En este sentido, cualquier cosa podría ser una obra de arte y, dice Danto “sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa, en resumen, que se debe dar un giro hacia la filosofía.” (Danto 2006, 40). Con esto, Danto quiere decir, que se alcanzó la autoconciencia y, por lo tanto, la historia del arte concluyó para dar paso al arte después del fin del arte o al arte posthistórico.

El distintivo del arte contemporáneo implica que, alcanzar la autoconciencia y apertura les dio a los artistas una libertad de carga histórica para que pudieran realizar arte con la técnica o el propósito que quisieran o sin ninguno. Para Danto, la principal contribución artística de los setenta “fue la aparición de la imagen apropiada, o sea, el apropiarse de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles nueva significación e identidad.” (Danto 2006, 43). Así, también se hizo perceptible que no iba a haber una estructura estilística como tal, sino que las posibilidades artísticas crecieron con la apropiación.

En consecuencia, el conjunto de la autoconciencia, la apertura de posibilidades artísticas y la estructura estilística contribuyeron filosóficamente a la autocomprensión del arte de mediados del siglo XX.

[...] esas obras de arte pueden ser imaginadas o producidas exactamente como meras cosas reales que no exigen el estatus de arte, por aquellas últimas

suposiciones en las que no podemos definir las obras de arte en términos de ciertas propiedades visuales particulares que deberían tener. (Danto 2006, 43).

La idea de los indiscernibles en Danto surgió de estos puntos fijados en el arte, en el que cualquier cosa podría parecer o ser arte. Es decir, no hay un precepto *a priori* de como se deba presentar o verse una obra de arte. Así es como se abrió paso el arte contemporáneo y dejó atrás al arte modernista, además, replanteó la institución principal del *mundo del arte*: el museo de las bellas artes.

Danto hizo aquí una diferencia por generaciones de museos, en la cual, la primera generación debía contener tesoros que aludían a lo bello y que era el único lugar en el que podían ser observados. En la segunda generación pone como ejemplo el museo de arte moderno, en que “la obra de arte tenía que ser definida en términos formalistas y apreciadas bajo la perspectiva de un relato sin diferencias notables del vaticinado por Greenberg²⁶: una historia lineal progresiva con la que debe trabajar el visitante, aprendiendo a apreciar la obra de arte junto al aprendizaje de sus secuencias históricas.” (Danto 2006, 44).

Según Danto, la pluralidad del arte contemporáneo permite la apertura en el arte y también en los lugares en que se deposita, ya sea para ser guardado como colección o exhibido. Lo visual, como lo bello, dejó de ser esencial para el arte, por lo tanto, dice Danto, desapareció con la llegada de la filosofía del arte. Así, para que un museo muestre estos nuevos estilos de arte también debe cambiar su estructura y teoría que define cada uno de

²⁶ Clement Greenberg es uno de los máximos exponentes del formalismo en el arte de mediados del siglo XX. Es el representante y divulgador de esa corriente en Estados Unidos. Partió de un interesante análisis del kitsch y su cercanía a la propaganda soviética hasta llegar a la idea de que lo único importante del arte eran sus elementos formales, descartando cualquier lectura socio-política. Interesado en el modernismo europeo, fue también defensor del arte estadounidense y de la abstracción pictórica y escultórica. Revisado en <https://revistareplicante.com/sobre-el-legado-de-clement-greenberg/>

los modelos de exhibición. Sin embargo, dice Danto, “el museo mismo es sólo una parte de la infraestructura del arte que tarde o temprano asumirá el fin del arte, y el arte de después del fin del arte. El artista, la galería, las prácticas de la historia del arte, y la estética filosófica en tanto disciplina, deben, en su conjunto, en uno u otro sentido, ofrecer un camino y ser diferentes, quizá muy diferentes de lo que han sido desde hace mucho tiempo.” (Danto 2006, 45).

Es por tal razón que Danto atiende la necesidad de construir un nuevo relato teórico que incorpore las nuevas estructuras estilísticas y las posibilidades artísticas que son parte del arte contemporáneo. El arte realizado entre las décadas de 1960 y 1980 no buscaba ser novedad. Además, Danto insta a que se abandone la explicación de que la experimentación que ocurrió en dichas décadas fue por la satisfacción de innovación, y argumenta que la necesidad del nuevo relato tiene la función de mostrar la autoconciencia que tuvo el arte a partir de la experimentación.

“[...] ‘lo que el arte buscó’ definió el linde de la historia de un relato legitimador del arte.” Danto tomó esta noción de “lo que el arte buscó” de Louis Kahn, un arquitecto estadounidense, quien se preguntaba, cuando diseñaba un edificio, por lo “qué busca el edificio”, como si hubiera un impulso interno. (Danto 2006, 153). Para Danto, “lo que el arte busca” como fin y consumación de la historia del arte es la comprensión filosófica de lo que es el arte. (Danto 2006, 155). En este sentido, la experimentación y la búsqueda que se realizó a través del arte permitieron que la autoconciencia filosófica del arte otorgase la posibilidad histórica de que los artistas utilicen las obras de arte contemporáneo como medio para expresar temas cotidianos, que dialoguen con la normalidad en que viven las personas, es decir, sus lugares comunes.

El pluralismo que se dio en el siglo XX, le dio al arte el sentido de vehículo de la misma historia del arte y fuera de ella. Dentro de esta posibilidad histórica, las obras de arte de Margolles hablan de una situación específica en un espacio particular. Sus obras son realizadas como instalaciones artísticas, y son utilizadas para presentar una estructura de producción que inscribe objetos o situaciones que no tienen una conexión histórica o formal con el lugar en el que se expone, sino que son dados por el artista por la vinculación que tiene su práctica con la vida cotidiana, gracias a la apertura al pluralismo de significados que se encuentran en la sociedad que reconoce y piensa el arte.

Para entender a lo que se refiere Danto con estas nuevas estructuras de producción se debe conocer el término de instalación artística, el cual se usa para describir construcciones de gran escala realizadas con distintos medios, que usualmente se construyen para un sitio específico o por un periodo determinado de tiempo. También pueden ser llamados ambientes, ya que generalmente pueden ocupar el espacio completo de un cuarto o una galería.²⁷ La instalación artística se ha convertido en un medio más en la creación de obras de arte contemporáneo. Actualmente existen muchos artistas que ocupan este procedimiento en la creación de obras y como forma de expresión, ya que involucra al público que consume arte y visita las exposiciones de arte. En la instalación, además de ocupar objetos cotidianos, se utiliza el espacio en el que se expone la obra, lo cual significa un acercamiento con el lugar dispuesto para la exhibición. La transfiguración es planteada al objeto y al espacio para así convertir una situación común en una experiencia con un significado mayor, para así generar una reflexión.

²⁷ TATE , Galería Nacional de arte británico y arte moderno, “Installation Art”. Revisado en <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>

En este sentido, es importante entender que este espacio no es sólo el lugar de exhibición, sino que juega un papel más relevante por el lugar, el país, el artista, el momento, entre otros elementos, es decir, por el contexto que rodea una instalación, ya que, aunque se haya llevado a cabo antes, cada vez que es presentada es creada de nuevo para el espacio, no solamente es empacada y trasladada, sino que a veces pueden cambiar objetos o dimensiones. Así que, en estos casos, la experiencia tanto de los involucrados con la realización de la obra como con los espectadores, es esencial para la misma obra de arte.

El espectador puede interactuar directamente con la obra o, de alguna manera, participar en ella moviéndose en el espacio de exposición, a través o alrededor de la pieza. Lo que hace que la instalación artística sea diferente a la escultura y a otros formatos tradicionales de arte, es que se transforma en una experiencia completa, en lugar de una exhibición de obras de arte individuales e independientes. Así, la experiencia se convierte en un tema que domina la instalación artística. La función de la instalación como arte parte de la interacción que se tiene con la obra, con lo cual el espectador significa o resignifica la experiencia que mantiene mientras se encuentra dentro de la instalación.

Para el espectador, en un inicio, el desconocimiento de cual es la obra de arte y cual es el mero objeto podrían conseguir que tenga la misma respuesta estética al ver cualquiera de los dos. Es decir, desde una percepción sensorial producen la misma experiencia estética, lo cual nos hace reflexionar sobre la cuestión de las respuestas estéticas en tanto experiencia. La identificación artística, como tal, no podría actuar de manera aislada a la teoría del *mundo del arte*, pero en un evento extraordinario en el que no se pueda otorgar más recursos, la identificación no sería suficiente. Para Danto, una ocasión así es una “oportunidad para reflexionar sobre la cuestión de si nuestras respuestas, estéticamente hablando, serían las mismas con objetos que son en apariencia idénticos, sin que importe

lo espectacular que puedan ser” (Danto 2002, 140). Es decir, cuestionarnos si nuestra experiencia estética sería la misma en presencia de una obra de arte indiscernible de un mero objeto, frente a los cuales no tendríamos más elementos que permitan la distinción. Si la respuesta de experiencia resultara diferente entre los que están presentes a los objetos y a las obras de arte, aún sabiendo que sólo uno de ellos es una obra de arte, no podría verse la respuesta estética como una forma de percepción sensorial. Por lo tanto, dice Danto, para que la identificación de la obra de arte sea clara, la respuesta estética debe ser mediada conceptualmente (Danto 2002, 140).

Lo principal para que una experiencia o respuesta estética sea posible es dar cuenta que lo que se observa es una obra de arte. Entonces, el conocimiento de que algo es una obra de arte cambia el tipo de respuesta estética frente a un objeto. Lo principal, dice Danto, es que este conocimiento de que algo es o no es una obra de arte puede hacer cambiar la apariencia de dicho objeto u obra, es decir, cada uno de ellos “conserva sus cualidades inalterables como quiera que se les clasifique o se les llame” (Danto 2002, 150). En otras palabras, la descripción de los objetos, o los cambios en ella, no alteran las experiencias sensoriales que tenemos con el objeto. Aunque, hay casos en los que determinada descripción del objeto si posibilita la variación de la experiencia sensorial. Esto no significa que estas cualidades descritas se vayan adquiriendo por el objeto cuando son dichas, así, las características de la obra de arte son muy distintas de las del mero objeto. Y, dice Danto, que de cierta manera las reacciones, experiencias o respuestas sobre algo que nos enteramos que es obra de arte cambian en ese momento. En este sentido, la experiencia que surge de presenciar una obra de arte parte del conocimiento de que es una obra de arte, pero también de la interacción que se tenga con ella.

2. La transfiguración del lugar común

Danto tenía el propósito de escribir sobre filosofía de distintas ramas, de las cuales escribió: *Analytical Philosophy of History*, *Analytical Philosophy of Action* y *Analytical Philosophy of Knowledge*. De cada texto se desprenden sus planteamientos filosóficos respecto a cada tema nombrado en los títulos, pero cuando quiso hablar de arte, prefirió nombrar el libro *The Transfiguration of the Commonplace*. Danto publicó este libro en 1981, en el cual retoma conceptos e ideas que planteó en el artículo *El mundo del arte* de 1964. Las principales cuestiones abordadas por Danto en este libro fueron: lo indiscernible entre la obra de arte y la mera cosa, la identificación artística, la identidad, el contenido, la metáfora, la representación; pero como principales términos, la transfiguración y el lugar común.

2.1 Lo indiscernible de la obra de arte y la mera cosa

En el capítulo “Obras de arte y meras cosas” Danto describe algunas obras que reconoce mediante la contemplación, la noción de la contemplación en el arte tiene su propia historia (Danto 2002, 21). La contemplación le sirve a Danto para hablar de las obras de arte, para mencionar su aspecto y rasgos definitorios, que a través de contemplar la obra pueden ser descritos. Por ejemplo, la *Caja de Brillo* tienen una descripción que la diferencia de su homólogo banal del supermercado. Esta acción de contemplar pasó, en el siglo XX a un segundo plano de importancia a la hora de tratar con el arte. En muchas ocasiones, el arte tradicional, sobre todo en pintura y escultura, su realización tenía que ver con que debía ser contemplada.

Si bien, aunque aún en los siglos XX y XXI, aún se realizan obras con el propósito de ser contempladas, otra gran parte de creaciones artísticas son hechas con la intención de presentar de otra manera la realidad y, por tanto, incitar a que la persona que ve la obra pueda reflexionar acerca de lo que la obra trata. Con este fin, la obra de arte puede pensarse a sí misma como obra de arte, desde su existencia y el ámbito de surgimiento, así como también puede preguntarse por el contexto en el que es creada. En este sentido, una parte muy importante es la experiencia, no sólo la del artista en el momento de realizar la obra, sino, también la experiencia de las personas que pueden acercarse, ver o sentir la obra. Las instalaciones de arte tienen, como he mencionado en el capítulo anterior, la cualidad de construcción de ambientes, de espacios en los cuales uno se sumerge a reflexionar y experimentar sobre la obra y lo que con ella se quiere decir.

Parece sencillo decir que una cosa, acción o escena es una obra de arte, pero Danto se ocupa del tema con complejidad analítica. Poco a poco describe obras de arte, algunas de ellas son pintura, y las ocupa como ejemplos para entender lo que él comienza a entender como arte en el siglo XX. Ofrece estas demostraciones para diferenciar entre lo que *es* una obra de arte y un mero objeto. Danto plantea, como ya lo había hecho en su texto el *Mundo del arte*, que la TR comienza a incluir objetos o situaciones que antes no hubieran sido capaces de ser entendidas como obras de arte. Se crean nuevas formas, pero también se utilizan objetos ya existentes que a través de su transfiguración son obras de arte. Estos objetos son exhibidos como no-facsimilares de la vida real, ya que desde su concepción como obra de arte se declara que son obras de arte.

Las obras que ocupa Danto para explicar esto en la *Transfiguración del lugar común* son unos cuadros rojos, que cada uno fue realizado por una persona distinta, artista o no, y en cada uno se encuentra un tema diferente. A pesar de la similitud visual, Danto expone,

que son obras que han sido realizadas con una intención y bajo cierto contexto. Es decir, el contenido mismo de la obra, sobre lo que se quiere reflexionar o decir, es otorgado por el artista desde la creación de la misma obra. Inclusive la técnica utilizada por cada uno, le da cierta importancia histórica, artística o conceptual a la obra. Para no repetir su ejemplo, a manera de análisis, se entiende que todas las imágenes descritas son relativamente similares, tal vez los trazos no son iguales, pero visualmente son lienzos rectangulares pintados de color rojo, realizados bajo cierto contexto y por una persona que lo crea o lo convierte en obra, a excepción de un artefacto rojo, que Danto incluye a sabiendas de que no es una obra como tal. Cada uno de estos objetos es llamado bajo cierto título que le da un sentido de obra de arte, a excepción del artefacto rojo, ya que “las meras cosas no tienen derecho a título” (Danto 2002, 23).

Asimismo, existe la posibilidad de *declarar* que algo es una obra de arte, es decir, en el entendido de que en el *mundo del arte* es permitido identificar algo como obra de arte. Se dispone con la capacidad de declaración, en la cual el artista *declara* que un objeto es una obra de arte (Danto 2002, 24). Danto aquí menciona la pala de nieve de Duchamp, quien tomó una pala de nieve cualquiera y *declaró* que era una obra de arte nombrada *Anticipo de un brazo roto* (1915), es decir, desde la enunciación es posible modificar la percepción de la pala misma.

Hasta aquí, a través de los ejemplos, Danto diferencia entre un objeto y una obra de arte, y explica como uno u otro se puede incluir dentro de un conjunto, es decir, como se entiende que puede ser incorporada como obra de arte o como mera cosa. Pero hasta aquí, no hay un sentido en como una mera cosa se puede convertir en una obra de arte, eso tiene que ver con la transfiguración y su capacidad resignificadora que más adelante abordaré en otro apartado de este capítulo.

Danto entiende a estos objetos como homólogos indiscernibles, no sólo las obras de arte rojas que menciona, sino a los objetos que son similares o iguales visualmente y que pueden ser una obra de arte o pueden ser una mera cosa. Esta cualidad de indiscernible en el arte ha sido expuesta con el arte realizado en siglo XX, por ejemplo, por Duchamp, quien al tomar objetos cotidianos y al declararlos como arte, explora la reflexión del arte mismo. Duchamp, como artista, decidió tomar una postura crítica del arte a través de sus obras, denominadas por él mismo como *ready-mades*. Él quería demostrar que, en el arte, el artista podría a voluntad decidir que objeto se convertiría en obra de arte; y que, por lo tanto, cualquier producto industrial podía ser una obra de arte, pero, sobre todo, que ese objeto demostraba la imposibilidad de ser apreciado y descrito bajo términos estéticos. (Peters Núñez, 2010).

Se entiende que cuando dos objetos tienen esta cualidad de indiscernible, tienen las mismas propiedades, y lo que Danto identifica es que visualmente pueden ser indiscernibles, pero ontológicamente no lo son. Debido a que, la naturaleza del ser de estas obras de arte, creadas a partir de estos preceptos, tienen cada una de ellas “filiaciones ontológicas radicalmente distintas” (Danto 2002, 25), es decir, cada una es creada o se le da una concepción de existencia distinta a pesar de su semejanza visual.

Para facilitar sus palabras, Danto ejemplificó a partir de una acción que sustrae a otra acción conocida, pero son la misma acción, las divide en mera acción básica y mero movimiento corporal (Danto 2002, 26), entendidos como una *intención* y como un reflejo. Hace esta analogía para dar a entender las diferencias entre obra de arte y meras cosas. Cuando a una acción se le sustrae algo siempre queda una parte de la totalidad de la acción, con lo que de la misma manera explica que a una obra de arte se le puede sustraer una parte para dejar un objeto material cualquiera. Incluso en la pintura (o cualquier

técnica tradicional), el material en sí mismo no es arte, pero con la intención de producir una obra se transforma o se utiliza para ser trasladada a obra de arte. Danto crea una estructura para entender lo que pasa, tanto en el terreno de la acción como en el del arte, y dice que una acción básica más x es igual a movimiento corporal. Sobre lo que entiende Danto como acción básica del cuerpo son los reflejos o espasmos, por lo tanto, si al movimiento corporal se le sustrae la x , lo que queda es una acción básica sin intención. Para Danto, en el arte pasa lo mismo, un objeto más x es igual a una obra de arte, a la cual si se le sustrae esa x de la ecuación es un objeto ordinario (Danto 2002, 26).

Como menciono en el primer capítulo, desde la teoría del arte, la obra de arte está rodeada de ciertos parámetros que la delimitan y pertenecen al *mundo del arte*, como la identificación, lo indiscernible y los predicados artísticos, y tienen que ver con la persona que realiza la obra de arte, los procesos, los espectadores y lo que éstos perciben de la obra, así como los críticos, los espacios, los coleccionistas, entre otras figuras. Estos parámetros son los que le pueden sumar la x al objeto cotidiano, por lo tanto, una obra de arte depende de este marco institucional para existir como arte dentro del *mundo del arte*. Por ejemplo, los museos, galerías o bienales de arte también son parte de la estructura que es enmarca este *mundo del arte*. Lo anterior les da a las instalaciones de arte un lugar que no podrían haber tenido antes. El cambio desde la estructura de exhibición posibilita la entrada de obras de arte que no sólo son contempladas, sino con las que se puede interactuar, y que para ser entendidas es necesario el marco teórico que se plantea a través de todos los actores del *mundo del arte* ya mencionados en el párrafo.

Las teorías, como la TI y la TR, son de gran ayuda para diferenciar entre indiscernibles. Por ende, dice Danto, “los rasgos diferenciales no parecen ser internos ni externos” (Danto 2002, 28), en otras palabras, según el mismo Danto, el arte es inefable,

inexpresable, indescriptible, solamente que se determine que su definición pueda exponerse a partir del *mundo del arte* y sus criterios institucionales.

La TI es retomada por Danto en el libro *La transfiguración del lugar común* como teoría del arte mimético que comienza en la Grecia clásica. George Dickie (1926)²⁸ en su texto *El círculo del arte* inicia diciendo “Filosofar sobre la naturaleza del arte empieza, como tantas otras cosas en filosofía, con Platón.” (Dickie 2005, 13). Aunque dentro del mismo párrafo menciona que el arte no era una preocupación principal para Platón, sino que era un medio para un fin mayor. Para Platón el arte es imitación, sin ser ésta una definición real o total del arte, ya que “identifica al arte con la imitación, pero no toda imitación es arte.” (Dickie 2005, 13). Como menciono en el primer capítulo, el arte como imitación excluye cualquier cantidad de obras de arte que no cuentan con los parámetros establecidos por la teoría de la imitación que, además, no cumplen su cometido ya que, en ocasiones al intentar parecerse a la realidad, no logra ser como la cosa que representa. Danto argumenta que, “si el arte ha de tener alguna función, esta debe ejercerse mediante lo que no tiene en común con la vida [...]. Solo en la medida en que es discontinuo con la vida, el arte es lo que es. De ahí que el arte mimético fracase cuando tiene éxito, cuando logra ser como la vida.” (Danto 2002, 55). Por lo tanto, la imitación cuando tiene éxito deja de ser obra de arte porque al lograr ser como la vida, pierde por completo su función de arte: si el arte tiene una función, ésta debe ejercerse mediante lo que *no* tiene en común con la vida.

²⁸ Filósofo especializado en estética y arte. Fue pionero en definir el arte como un concepto abierto dentro del mundo del arte, bajo la teoría institucional del arte. Sixto J. Castro, Ver_ “George Dickie, la teoría institucional y las instituciones artísticas” en *Fedro: revista de estética y teoría de las artes* (No. 12) marzo de 2013: 1-19.

<http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n12/castro.pdf>

Por ejemplo, las instalaciones artísticas recuperan cosas y situaciones que pueden ser parte de la vida cotidiana, pero este tipo de obras tienen la capacidad de convertirse en un ambiente que nada tiene que ver con lo común, sino al contrario, que a partir de la reflexión y crítica de situaciones, espacios y contextos permite transgredir en el uso de temas y materiales. Para Danto, entonces, el arte de siglo XX pierde su función de imitación porque a través de la transfiguración transgrede la realidad misma, sin tornarse un objeto más de la vida real, tal y como lo expresará Margolles con sus instalaciones, lo cual se abordará en el siguiente capítulo.

Por lo pronto, aunque el objeto se inserte en la teoría mimética, debe asimilarse y aceptarse por el público y la sociedad que le observa, su creación y su función parten de ahí. La teoría de la imitación ayuda a diferenciar las obras de arte de los meros objetos, ya que ayuda a comprender, dice Danto, la naturaleza de un límite que los ejemplos cruzan sin borrarlo. Al aislar fragmentos de la realidad, eliminarlos o incorporarlos a una obra, se puede cruzar ese límite para llegar a la transformación del objeto cotidiano a la obra de arte (Danto 2002, 30).

La teoría de que el arte es como un espejo de la realidad, más en el sentido metafórico más que como teoría, no habla de espejos como tal, sino de la imitación misma de la realidad a través de la duplicación (Danto 2002, 30), como mencioné en el primer capítulo: las imágenes en el espejo no son obras de arte. El arte, entonces, puede hacer inteligible el mundo de las cosas ordinarias en un nivel más amplio, ya que reflexiona sobre ellas mismas. Esto pasa con la instalación de arte *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* de Margolles en la que presenta la frecuencia de una interacción de violencia que domina y genera problemas sociales como la muerte, pérdida o desaparición de sus individuos, para así reflexionar sobre estos temas.

Se entiende que la teoría de Danto, que en cada capítulo de su libro *La transfiguración del lugar común* fue desarrollando, establece las brechas entre meras cosas y obras de arte, y entonces, puede ser ocupada en obras como las instalaciones de arte. En las instalaciones, al igual que en algunas obras de Duchamp,²⁹ se utilizan objetos cotidianos, encontrados en situaciones ordinarias de la vida y son trasladados al arte cuando el artista le suma la *x*, de la estructura que proporciona Danto. Así, el artista no está imitando la realidad, sino que ha elegido representar algo de ella que precisa ser reflexionado.

No obstante, Danto dice que, las imitaciones cumplen el papel de representar cosas reales. Aunque este término de representación es ambiguo, ya que, para Danto, tiene dos sentidos, el primero deriva de las especulaciones de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, en el cual menciona los primeros y originales rituales dionisiacos, en los que se suspendían las facultades racionales para romper barreras de identidad personal y, en el clímax de tal ritual, el dios hacía su aparición, de modo que, se creía que siempre se presentaba en las celebraciones. El segundo sentido es sobre algo que está en lugar de otra cosa, en el caso de la celebración a Dionisio alguien representaba la figura del dios, con lo cual simbolizaba su presencia (Danto 2002, 45). El interés principal de Danto por estos dos sentidos de la interpretación de lo que es la representación recae en el doble sentido de aparición y apariencia.³⁰ La aparición se refiere a la aparición misma de Dionisio y la apariencia es sobre el contraste con la realidad, en otras palabras, la representación simbólica de Dionisio a través de alguien que lo personificaba. Esta separación entre la imitación, como apariencia, y la realidad, como aparición, le interesa a Danto porque es, posiblemente, con lo que se puede apreciar la separación de arte y vida (Danto 2001, 38). En ese sentido, el artista cumple con el papel de representante de una

²⁹ Los cuales han sido utilizados como ejemplos por Danto, y se han retomado en este texto.

³⁰ En inglés *appearance*, la misma palabra se utiliza para aparición y apariencia.

realidad, o como dice Danto, “tiene el poder de hacer presente de nuevo una realidad dada en un medio que le era ajeno” (Danto 2002, 47). La representación en el arte, entonces para Danto, encarna lo que meramente significa (Danto 2002, 47); en otras palabras, representar es volver a presentar algo que ya existe con un contenido, este contenido es la obra sí misma, es el predicado que identifica e indica de qué trata.

El objeto común se debe colocar a cierta distancia, como en una puesta en escena, tomando el sentido representativo de la apariencia. En el caso del arte el objeto se dispone en lugares como el museo o la galería, para que no se confunda con el mero objeto. Al colocar el objeto como obra de arte a una distancia considerable, no se tiene la necesidad de tocarse, moverse o ser intervenida. Para Danto los límites están marcados (Danto 2002, 51). Por ejemplo, en una obra pictórica, los límites, podría decirse, son el marco mismo de la obra. En este sentido, y para ampliar esta idea, se entiende este espacio desde su función de lugar en que se expone la obra y las adecuaciones de cada una, ya que no siempre existe un marco o vitrinas que delimite la obra. Estos límites pueden ser utilizados por el artista a su conveniencia, ya que puede transgredirlos para hacer notar que no existen fronteras entre el arte y la vida, para así crear una sensación de continuidad entre éstas dos (Danto 2002, 51). Sin embargo, el objeto resultante de esta transgresión realizada por el artista es un nuevo objeto real insertado en el mundo que sólo existe intrínsecamente al *mundo del arte*. De algún modo, entonces, no está en continuidad con la vida, y parte de eso es por lo que se considera arte.

Danto dice que, en tanto obra de arte, el objeto tiene “cualidades que los teóricos en el arte consideran como inherentes a la categoría de obra de arte: por ejemplo, intencionalidad (aunque sin intención explícita) o forma significativa” (Danto 2002, 60). Estas características son las que facilitan comprender cuando un objeto banal es

transfigurado y trasladado al *mundo del arte*, en el sentido que Danto entiende lo cotidiano, que es parte de los lugares comunes que atraviesan los planteamientos de los artistas.

2.2 Contenido, Intención e Interpretación como herramientas para la transfiguración del lugar común

Danto tiene un especial interés en los contenidos. La elección del título del libro de Danto, el cual recupera de la novela *The Prime of Miss Jean Brodie* de Muriel Spark, es parte de ese interés. Su curiosidad acerca del contenido indeterminado del libro ficticio *The Transfiguration of the Commonplace*, que aparece en la novela de la escritora Muriel Spark, hizo que Danto quisiera traer a la realidad el título de esta escritora, para así, integrar el arte y la realidad. Los títulos para Danto sobrepasan los límites, el título no es sólo el nombre o el cómo se les llama a las cosas, sino su importancia en tanto que nombre. De ahí que el contenido de la obra de arte no sólo recaiga en el objeto como obra de arte realizada por el artista. La investigación, los conceptos, los nombres o títulos dados a las obras son el contenido de tal, y éste a su vez es una parte del soporte de la misma obra (sin mencionar los materiales con los que se realiza, así como el soporte mismo).

Las obras de arte, que Danto menciona a lo largo del texto, se realizaron con una intención y un contexto que, aunque similares visualmente, el contenido de la obra lo plantea el artista desde el proceso de creación (con esto no significa que sólo sean obras creadas con materiales para el arte, sino que ya se entiende que también entran objetos transfigurados). En otras palabras, el contenido de la obra no es un “por dentro”, sino lo que otorga conceptualmente su significado y su importancia para el *mundo del arte*. En algunos casos, de manera deliberada, el contenido de la obra habla del vacío o ausencia de la obra misma. En estos casos la palabra vacío se aplica a las obras como juicio estético y como

valoración crítica, es decir, se entiende que a lo que se aplica es una obra de arte (Danto 2002, 23).

Los poetas y los filósofos, dice Danto, han pensado las obras de arte como conectadas con sus encarnaciones, pero sólo superficialmente con el objeto que las alberga (Danto 2002, 66). Con esto plantea que una copia de la obra puede desaparecer, pero el contenido permanece. Para hablar de la identidad de la obra de arte, Danto hace mención de dos obras literarias: “Pierre Menard, autor de El Quijote”, escrita por Borges, en donde el autor toma fragmentos de la obra *Don Quijote* de Cervantes. Otros fragmentos en este cuento parecen ser de Cervantes, pero en realidad son de Pierre Menard que, aunque tiene las mismas frases y palabras, tiene una intención distinta. Con lo anterior, Danto lanza un supuesto: “las obras de arte, en tanto que tales, han huido de las radicales contingencias de la existencia y habitan cierto territorio más elevado” (Danto 2002, 66). Este territorio elevado al que hace referencia Danto, sería el del contenido de la obra, refiriéndose al supuesto de que la existencia de la obra es independiente de sus innumerables interpretaciones o copias, por lo que la obra no se pierde ni deteriora su valor de significación.

La idea de Borges es que, aunque las dos obras tengan las mismas propiedades no son idénticas, ya que lo que tienen en común son propiedades visuales, que el ojo puede identificar. Como se ha mencionado antes, la similitud visual no es cualidad suficiente para entender que algo es o no arte. En este sentido, se debe hacer a un lado lo visual para identificar las diferencias entre dos cosas, dos obras o una cosa y una obra. Borges, dice Danto, hace una contribución ontológica al arte muy importante, porque los elementos de cada obra no pueden ser aislados para ser entendido, sino que, al ser parte de la obra, están atravesados por ella misma, por lo tanto, pueden evidenciar la ubicación de la obra de arte

en la Historia, así como la relación con el autor. Estos rasgos están intrínsecos en la obra de arte cuando es realizada o transfigurada, en consecuencia, son factores que penetran la obra, “en la *esencia* de la misma” (Danto 2002, 69).

En el caso de Menard y Cervantes son dos obras diferentes pero indiscernibles, es decir, las dos tienen propiedades que la otra no, y que le otorga esa diferencia. Entre estas propiedades se encuentra el contexto bajo el cual es creada una obra de arte, ya sea un objeto, un texto, una situación o una acción, siendo este marco histórico lo que le otorga el sentido de obra de arte. De acuerdo a lo que se ha mencionado a lo largo del texto sobre las cualidades que indican que algo es una obra de arte, lo anterior depende del acontecimiento artístico como tal, pero también está sujeto al momento histórico de concepción, a la teoría del arte a la que se inscribe cuando es creada, al significado y la intención dadas por el artista, a la interpretación que se le pueda dar e incluso, a la técnica con la cual es realizada. En relación con la obra de arte, el contexto, la época, el lugar, la procedencia de dicha obra, le puede dar una identidad, una identificación de lo que es su tema y el estilo que, tiene relevancia histórica, ya que no puede ser “llevada a cabo en una completa abstracción histórica.” (Danto 2002, 73). Danto también considera la posibilidad de que, en un momento histórico, un objeto pueda transfigurarse y entenderse como obra de arte, pero en otras circunstancias dentro de otro contexto no será parte de este *mundo del arte*, es decir, a partir de razones de posibilidad histórica un objeto idéntico a otro no será capaz de convertirse en obra de arte (Danto 2002, 80). Por lo tanto, se aclara que el contexto es una propiedad externa de la obra de arte, ya que se utiliza para individualizarla de las otras, por ejemplo, las obras de Menard y Cervantes son indiscernibles en un aspecto interno, pero externamente cada una tiene un contexto bajo la cual fue creada. (Danto 2002, 69).

Por consiguiente, las instalaciones de arte probablemente no podrían haber existido en el pasado, ya que están insertas como proceso artístico y de presentación, en la época que fueron creadas. Es decir, el siglo XX, de algún modo, contextualiza en tiempo y espacio a la instalación como método de representación de temas del arte. Específicamente, para responder a las cuestiones que interesan en estas tesis, la obra de Margolles probablemente no podría existir en otro país o bajo alguna teoría de arte que no tratara de ampliar su panorama para aceptar situaciones de un lugar cotidiano.

La relación entre dos objetos indiscernibles, entonces, ha dado cuenta de los elementos que son parte de una obra de arte. Entre ellos, el contenido de la obra de arte, como ya se había mencionado, es un elemento esencial para Danto, el cual logra un acercamiento, por lo menos de una parte, de una definición de lo que es el arte (Danto 2002,73). Este contenido sería el significado que tiene la obra, es un contenido intelectual que no siempre se encuentra a primera vista, sino que como idea le puede dar un sentido a la obra o una referencia.

La suma de la cuestión histórica, su origen, la relación objeto y persona que hace que exista (Danto 2002, 80), más la elección de un tema, lo cual es un factor relevante, conforman lo que Danto concede como parte de la definición de arte. Por ello, el contenido es parte muy importante de la concepción de la obra de arte, ya que éste incorpora todos los factores antes mencionados. Es decir, cuando se discute sobre el contenido de una obra de arte realizada en los siglos XX y XXI, se reflexiona, según lo que hemos mencionado que dice Danto, en el contexto histórico, el lugar en el que es creada y el entorno que la rodea. Los objetos, materiales utilizados y el tema que están insertos en la obra proyectan intereses, tanto del artista como de la sociedad con la que este artista convive. Así, el ejemplo de la instalación artística es fundamental, ya que

contiene todos estos rasgos, y se convierte en una experiencia que te involucra en ella. Y, como experiencia, introduce al espectador a un ambiente del que no necesariamente forma parte, pero que remite a cierto contexto, entorno, objetos, situaciones o lugares y puede permitir a través de esta experiencia la resignificación o la reflexión de la cuestión presentada en la instalación. Además, puede producir en esta persona una sensibilidad acerca del tema mismo. La reflexión en el arte sobre su contenido implica un símbolo de identidad de la obra misma.

Danto dice que, la filosofía logra reflexionar acerca de lo que se piensa, por lo tanto, reflexiona sobre sí misma, es decir, “aprendo a la vez algo sobre ella y sobre el pensamiento, ya que las estructuras de los objetos que revela el pensamiento son revelaciones sobre las estructuras del pensamiento.” (Danto 2002, 93). Por lo que se considera que la filosofía del arte es una parte muy importante del nuevo contexto teórico que se dio en el siglo XX, ya que puedes ocuparse del arte, así como el arte puede tratar preocupaciones filosóficas. Evidentemente, la filosofía nada tiene que ver con lo que sería la esencia del arte en el siglo XX, ni el en XXI.

La filosofía, en este caso, se ha convertido en una parte interna de la obra de arte (Danto 2002, 96). En este sentido, se convierte en un fragmento de lo que es el objeto en sí, y cómo éste puede ser transformado en obra de arte, es decir, la filosofía se relaciona directamente con el objeto, lo cual es solo una parte para lograr la transfiguración de un objeto ordinario en obra de arte. La característica reflexiva del arte, que propone Danto, surge también a partir de la filosofía intrínseca en la obra de arte a principios del siglo XX. Alrededor de esta época, fue que el arte comenzó a recuperar cierto sentido de autoconsciencia, que es la conciencia de ser y de existir del arte. En esta parte, aclara Danto, que la definición de arte se ha convertido en parte de la naturaleza del arte de un

modo muy evidente en el siglo pasado, aunque siempre ha estado presente. Con la identificación artística, mencionada anteriormente, Danto busca determinar que distingue a la obra de su propia filosofía, ya que entiende que las obras de arte se han transfigurado en ejercicio de filosofía del arte (Danto 2002, 96). Así que, intenta delimitar el espacio del arte y de la filosofía, ya que los límites entre una y otra se difuminan, por lo que pueden confundirse.

La percepción, como parte de la identificación entre el mero objeto y la obra de arte, delimita la interpretación de la obra de arte. Entonces, como he mencionado, identificar un elemento en la obra de arte que no se había notado antes, puede modificar por completo el significado de la misma. Cuando esto pasa, la interpretación de la obra comprenderá otros términos, es decir, la percepción transformará toda la composición de la obra de arte. En este sentido, se encuentran relaciones gracias a la identificación de esos nuevos elementos en la obra de arte. “En términos de la lógica de la identificación artística, el simple hecho de identificar un elemento genera una identificación y toda una serie de otras identificaciones que permanecen o desaparecen con éste.” (Danto 2001, 176). Aquí, el título puede o no reparar en el sentido de la obra, en su significado, algunas veces puede ser la guía para entender de qué habla la obra, en ocasiones es descriptivo y en otras el título refiere a la no existencia del título, la nombran “sin título”, lo cual también determina lo que el artista quiere demostrar. En algunos casos, como en el expresionismo abstracto, el no tener un nombre tiene que ver con la importancia que se le concede al material que se ocupa para producir la obra de arte. Para Danto, cuando una obra de arte es nombrada “Sin título” implica que es una obra de arte, ya que este título acompaña a la obra. El artista, es quien, con ese título le da una intención a la obra (Danto 2002, 177)

Se entiende, por tanto, que a pesar de la intención que le conceda el creador a la obra, la percepción del espectador no depende de ello, sino de los significados que parten de una interpretación. Dice Danto que “no interpretar la obra [...], es no poder hablar de su estructura; igual que recurrir al mentado homólogo material de una obra de arte, el sistema de las identificaciones artísticas, sufre una transformación acorde con las divergencias de su interpretación.” (Danto 2002, 178). Entonces dos objetos o dos obras de arte que son indiscernibles, como las de Menard y Cervantes, una vez que son interpretadas es que se pueden visualizar las diferencias de cada una, si es obra, si no lo es o si corresponde a algún contexto.

La interpretación, como tal, puede construir una nueva obra, aunque el objeto en sí no sea alterado, cada interpretación le da un nuevo significado. Aquí sucede la transfiguración, en la cual ver una obra de arte en un objeto cotidiano u ordinario significa trasladarse del “ámbito de las meras cosas al dominio del significado” (Danto 2002, 184). Este procedimiento de la interpretación le da una nueva identidad al objeto ordinario o a la, ya transformada, obra de arte. En las instalaciones de arte, mediante la interacción se interpreta la obra, es decir, cada espectador le da significado o significados a la obra desde su contexto y hasta donde se involucra, lo que vive y experimenta con la obra.

Con la interpretación se puede elegir una sección conceptual del objeto, la cual se manipula para trasladar su universo de significados a un contexto distinto, en donde dicho objeto puede entenderse, al ser interpretado, como una obra de arte. Cuando se traslada el significado del objeto banal u ordinario a otro contexto, significa que se le extrae de su entorno, en otro estrato de lo real, y puede ser llevado al *mundo del arte*.

[...] es esencial para nuestro estudio que entendamos la naturaleza de una teoría del arte, que es algo tan potente como para separar objetos del mundo real, y

hacerlos formar parte de un mundo diferente, un *mundo de arte*, un mundo de objetos interpretados. [...] la pregunta sobre cuándo un objeto es una obra de arte, se funde con la pregunta sobre cuándo una interpretación de una cosa es una interpretación artística. [...] no todas las interpretaciones son interpretaciones artísticas. (Danto 2002, 198).

Para Danto el *mundo del arte* depende de la teoría, ya que nos sirve para separar objetos del mundo cotidiano para registrarlos en el *mundo del arte* como objetos interpretados.

En este sentido, la identificación artística y la interpretación surgen del conocimiento de las teorías y la historia del arte, para así, poder hablar del contenido de la obra desde su filosofía, como parte interna de la misma, la cual está inmersa en el *mundo del arte*. El contenido de la obra se manifiesta a través de los materiales que la componen, de esta manera la identificación artística logra penetrar en el campo de lo indiscernible para que surjan las interpretaciones de los elementos. Ya que, además, las interpretaciones y las identificaciones pueden ser planteadas desde criterios históricos que le dan cierto valor o sentido a la obra de arte. Específicamente la interpretación es constitutiva de la naturaleza artística, debido a que, en el *mundo del arte* todas las obras son objeto de interpretación de la teoría.

Las identificaciones que se realicen en una obra de arte deben ser coherentes entre sí, esto constituye la obra en sí desde un criterio de coherencia interna. Así, estos elementos como rasgos de la obra como tal se consideran, primero, como un todo, y puede ser después separado para analizar a profundidad cada rasgo, pero siempre en correspondencia. Esta identificación artística, asimismo, le da a la obra de arte un carácter representacional. (Danto 2002, 185). Pero no todas las interpretaciones respecto a esta identificación

pueden ser aprobadas, sino hasta ser legitimadas y referenciadas por la teoría que pertenece al *mundo de arte*.

La obra de arte como tal, a partir de la representación e interpretación, puede expresar y significar cuestiones de cualquier tema, siempre que estén insertos en el *mundo del arte*, éstos pueden estar determinados por el contexto, los intereses o las preocupaciones del artista. La reflexión en la obra de arte del siglo XX y XXI es fundamental para que la transfiguración del lugar común pueda suceder, es decir, a partir de las herramientas conceptuales otorgadas por el artista y todo el marco de las teorías, la crítica, etcétera, se puede cuestionar lo que la obra de arte evidencia, expone, muestra o expresa. El caso de las instalaciones artísticas es particular porque impacta en la experiencia del individuo, que sin tener ideas previas del *mundo del arte* puede reconocer ciertos aspectos presentes en la obra.

2.3 La transfiguración del lugar común como metáfora en el significado de la producción de obras de arte

Al principio de *La transfiguración del lugar común* Danto menciona que la causa de sus reflexiones para la realización de este libro tiene que ver con los acontecimientos del *mundo del arte* en el siglo XX, a saber, que los cambios que se dieron en la producción de obras de arte dejaron ver un nivel de análisis y reflexión más profundo respecto al arte mismo. Cuando Danto menciona: “[...] que la historia del arte ha llegado, en cierto modo, a su fin” (Danto 2002, 16), quiere decir los artistas se hacen conscientes de la cuestión del arte en sí mismo y que, por tanto, se convirtió en parte de su propia filosofía. Con este fin, las obras que realizó Duchamp cuestionan lo que es realmente el arte, lo cual Danto ve con mayor claridad en las obras de Warhol, en las que reconoce que la filosofía y el arte convergen.

Para Danto, algunas obras realizadas en el siglo XX eran transfiguraciones del lugar común, él lo dice como “banalidades hechas arte” (Danto 2002, 13). La banalidad entendida a través de Danto es un adjetivo que califica a lo cotidiano o común, algo que cualquiera debería aceptar sin el menor esfuerzo (Danto 2002, 245) que, sin embargo, mediante objetos o situaciones de la vida cotidiana, por su carácter ordinario, pueden ser llevados al *mundo del arte* para exponer, a través de la reflexión, un fragmento de la realidad que afecta o perturba la vida cotidiana.

A lo largo de texto, Danto busca una definición de arte, y trata de entender como se logran las obras de arte en diferentes momentos. Esto resulta en la transfiguración como proceso de transformación en el arte en el que se utiliza un lugar común para realizar una obra de arte. Entiendo la transfiguración, no sólo como transformación o cambio, sino que implica una reconfiguración, reestructuración, resignificación y reinterpretación, ya que se analiza el objeto, imagen o idea para asir elementos y trasladarlos, en este caso, al arte. Es un método más bien invisible, es tal vez por eso que el concepto en la obra de arte, a lo largo del siglo XX, tuvo un crecimiento en la relevancia a la hora de ser presentada como obra.

Los objetos, situaciones o acciones transfiguradas que se sumergían en la estética eran frecuentes, por lo que por mucho tiempo permanecieron bajo vigilancia, es decir, el caso de Duchamp y el retrete no se adecuó inmediatamente a los estándares estéticos de la época, aún tiempo después se cuestionaba la importancia y el contenido de la obra. Estas obras, menciona Danto, sobrevivieron al rechazo gracias al peso filosófico que tenían, ya que hizo a un lado la estética de los facsímiles. Esta afirmación, hecha por Danto, es parte de sus reflexiones filosóficas acerca del arte, específicamente del objeto artístico del siglo

XX. Las cosas en común entre el objeto y la obra de arte tampoco eran la solución para entender la definición de arte (Danto 2002, 16).

La definición de las obras de arte que, para Danto, acompaña a obras como la *Caja de Brillo* o *La Fuente* no se basa en las obras de arte realizadas hasta ese momento. El problema principal para Danto es esta definición: la que acompañó a estas obras, a obras de otra época y al arte en general que hasta hoy en día se realiza. Danto desecha algunas definiciones que se dirigen hacia la inviabilidad de la definición misma del arte, es decir, la imposibilidad de definición del arte como tal. Esta imposibilidad también es un problema, puesto que la indefinición hace que se cuestione en mayor medida la existencia misma de este tipo de obras.³¹ Por lo tanto, se hace urgente una definición del arte (Danto 2002, 16). Es por esto, que Danto nota en las definiciones tradicionales del arte, que de manera general propone como la TI, tienen limitaciones para adecuarse a las nuevas propuestas de obras realizadas en siglo XX. Es decir, las revoluciones que se dieron en la historia del arte, y específicamente en la historia del arte de ese siglo, dejan la definición de arte desconectada con las últimas obras de arte creadas (Danto 2002, 16). Las instalaciones artísticas, en este sentido, no podrían ser entendidas con la teoría del arte de las que habla Danto en el *mundo del arte*, como la teoría de la imitación que sólo toca la mimesis como representación de la realidad. En el caso de las instalaciones, no buscan ser miméticas a la realidad, sino que plantean tomar elementos y materiales de la realidad para proporcionar un entorno que pueda representar, a través de la reflexión, una situación cotidiana.

Duchamp como precedente histórico y artístico, fundamental para el arte del siglo XX, es nombrado por Danto en su libro por los valiosos acercamientos que tuvo con el arte y lo

³¹ Obras como *Caja de Brillo* de Warhol y *La fuente* de Duchamp.

ordinario, ya que transformó objetos banales o cotidianos en obras de arte (Danto 2002, 14). Asimismo, y a través de los años, Danto vuelve a hacer referencia a Duchamp en su libro *La Madonna del futuro*.

Lo importante es que la forma entera del *mundo del arte* tal como ha evolucionado a finales del siglo fue generada por los experimentos de Duchamp. Lo que Duchamp hizo fue introducir la reflexión filosófica en el corazón del discurso artístico. (Danto 2003,13).

Como menciono en los apartados anteriores, lo que se introdujo en la producción y teoría del arte a lo largo del siglo XX, sobre lo cual Danto escribe, es la reflexión de cualquier tema que el artista decida plantear en sus obras. El *mundo del arte* del arte contemporáneo abrió sus perspectivas y se pluralizó, aunque dice Danto, que estas obras “no hablan en general por sí mismas”. (Danto 2003, 12). Es decir, Danto no quita el dedo del reglón de que la teoría acompaña al arte para entenderlo.

En *La Transfiguración del lugar común*, Danto retoma el problema de los indiscernibles como característica representativa, en que la cual “al menos uno de los homólogos remite a algo, o tiene un contenido, un tema o un significado.” (Danto 2002, 203). En este sentido, el contenido le da al objeto o a la obra una parte de diferenciación para la definición de arte. Dicho de otro modo, lo que distingue o separa en categorías al arte y a los meros objetos son las propiedades estructurales que estos tengan. Danto reitera en que se deben de buscar las diferencias en la infraestructura del objeto o situación misma. Para así, en la práctica, percibir como es que está infraestructura o estructura que tiene el objeto o la obra de arte se transforma “un lugar de inscripción en un sistema representativo.” (Danto 2002, 203).

De tal forma que, los predicados de una obra pueden ser estéticos y esto, para Danto, significa que estos son el contenido de la obra misma, esto es, la obra en sí misma es aquello sobre lo que trata. (Danto 2002, 224) Cuando se reacciona ante la obra de arte, ya sea desde el sentimiento hasta para la crítica, a lo que se reacciona es aquello de lo que la obra trata. Por lo tanto, el abanico de predicados estéticos dependerá de la extensa lista de adjetivos del lenguaje. Para expresar en y sobre una obra de arte haría falta reflexionar con detenimiento lo que se quiere hacer y lo que se busca con ello, para que, tanto en producción como en crítica de arte la reacción a la obra pueda dar pauta sobre lo que se dice en la misma obra. Como obra de arte sería decepcionante no lograr expresar ni representar lo que se busca con ella. Así, los predicados se unen a los contenidos de la obra y son parte también del *mundo del arte*, ya que el repertorio de donde se pueden sacar va “de cualquier texto de crítica de arte, y sus iguales y homólogos podrían encontrarse en revistas de música, boletines de arquitectura, periódicos literarios, o ser oídos en el descanso de los conciertos, murmurados en galerías y museos –cuando no declamados– dichos en conferencias y seminarios.” (Danto 2002, 224). En la práctica, para Danto, es en donde se puede llevar la teoría para poder entender como son utilizados estos términos, porque algunos no pueden ser aplicados en todo momento o a todas las técnicas.

En estas normas a seguir de los predicados que, pueden o no ser utilizados, existen términos que se aplican a las obras de arte, pero no a las meras cosas y viceversa. Tal vez, la palabra se aplica porque guarda cierta relación con expresión de la obra, como el claroscuro, y, por lo tanto, expresa valores en la obra o, inclusive, en el objeto. Así, para Danto, “el lenguaje de la descripción estética y el lenguaje de la valoración estética

resultan ser una sola cosa.” (Danto 2002, 226). Siendo así que, el *mundo del arte* puede proporcionar el contexto para aplicar el predicado a la obra de arte.

Respecto a la obra de arte, se pueden encontrar algunos predicados profundamente ligados a la estructura de la obra misma. En esta estructura de las obras de arte, la identificación del tema “forma parte de la estructura de una transfiguración metafórica para que el objeto conserve su identidad y que sea reconocido como tal. Por eso hablamos de transfiguración más que de transformación.” (Danto 2002, 243). De esta manera, la transfiguración como expresión metafórica se encuentra en la representación, ya que la estructura de las obras que menciona Danto tiene que ver con la estructura de las metáforas. En tal caso, las obras de arte refieren, a través de los materiales o significados dados en ella, a otros conceptos o realidades que tienen afinidades con lo representado. Para Danto, la estructura de la metáfora tiene que ver con rasgos de la representación que no interesan a su contenido, con lo cual se explica, el porque de la diferencia entre obras de arte y meras representaciones no es una simple cuestión de contenido.

Cuando una obra de arte tiene una metáfora interna, ésta no puede ser sustituida, por lo tanto, es peligroso poner en palabras lo que las imágenes significan, ya que las metáforas en si tienen muchas connotaciones, además de que si no tiene que ver con lo que está integrado en la metáfora interna de la obra puede que no satisfaga expectativas de quien la contempla como del que la realiza.

La crítica entonces consiste en una interpretación de la metáfora, en este sentido amplio, pero en absoluto puede entenderse como un sustituto de la obra. Su función más bien consiste en dotar al lector o espectador de cierta información que le permite reaccionar a la energía de la obra, la cual puede acabar por perderse, ya sea porque los conceptos difieran o resulten inaccesibles por la dificultad

intrínseca de la obra, ya sea porque el bagaje cultural recibido sea insuficiente para dar cuenta de la obra. (Danto 2002, 251).

Entonces, la experiencia artística con la que se relaciona la obra también es parte de la estructura que tienen en común las metáforas y la obra de arte. Como son dos estructuras que disponen de una gran cantidad de connotaciones, la comprensión de ellas es compleja por que presupone vinculaciones con el entorno artístico.

Lo que es importante en el arte es que los artistas puedan hacer al espectador ver el mundo desde su mirada, como si nos concedieran ver un mundo que ellos miran. Lo que se materializa con la representación en la obra de arte es elemental para la estructura de entendimiento de la obra misma. Para Danto, reconocer la estructura de la obra está regida por “razones que solo serán convincentes para alguien que ya tiene juicio con gusto.” (Danto 2002, 294). La *Caja de Brillo* de Warhol, entonces pareciera que demanda que los objetos comerciales o abyectos entren al elevado *mundo del arte*, pero no es así, ya que, dice Danto, la obra recupera cierta exigencia del arte mismo con la metáfora. (Danto 2002, 294).

Concluye Danto que, “la transfiguración de un lugar común no transforma nada en el *mundo del arte*. Solo hace conscientes unas estructuras del arte que, con seguridad exigían cierto desarrollo histórico previo para que la metáfora fuera posible.” (Danto 2002, 295). Por lo tanto, así es como se entiende que se dio la posibilidad histórica de que obras como la *Caja de Brillo* y *La Fuente* existieran inevitablemente. La *Caja de Brillo*, para Danto, no sólo refiere a sus atributos metafóricos, sino que “exterioriza una forma de ver el mundo, expresa el interior de un período cultural [...]”. (Danto 2002, 295).

La idea propuesta por Danto como *mundo del arte* y el método conceptual de creación de obra que nombra *transfiguración del lugar común* están compuestos por las

características abordadas: la identificación artística, la intención, la interpretación, el significado, lo indiscernible, la TI y la TR. Éstas acompañan a las obras de arte y facilitan la comprensión de lo que Danto quiere afirmar cuando dice que un lugar común, puede ser un objeto, una situación o una acción, y explica como es cualquiera de ellos puede ser transfigurado para ser transformado y trasladado al *mundo del arte*. Así, es como Danto refiere lo banal como lo común o lo cotidiano. En el arte del siglo XX y XXI, lo cotidiano sirve como referencia y recurso para la realización de obras de arte. En las instalaciones artísticas, como medio de producción, se crea un entorno que cruza las fronteras entre lo vida real y el arte. Entonces, cuando cualquier artista crea una obra como instalación, toma elementos y objetos ordinarios, que para el artista representan parte de lo que quiere presentar y cuestionar, y que al ser reinterpretados responden a una situación común del lugar en el que los recoge. Como obras de arte, estos objetos invitan a reflexionar sobre los acontecimientos de los que tratan y requieren que se consideren los contextos bajo los que han sido creados.

3. Acercamiento a la obra de Teresa Margolles

3.1 Teresa Margolles y las violencias en su obra

Teresa Margolles es una artista que, a través de sus obras producidas en múltiples contextos de violencia social y política en México y en otros lugares, habla sobre el contexto de la localidad, pero, al mismo tiempo, reflexiona sobre la pérdida de un ser querido, el olvido y también sobre el dolor.³² En los primeros años de este siglo, en su obra, Margolles investiga y conceptualiza “a partir del cadáver como producto de la

³² “¿Cuál es el papel del artista en situaciones de violencia? Teresa Margolles.” Video de Youtube, 00:38, Publicado el 12 de julio de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=Y12_KY7SL00

muerte violentas” (Chávez 2010, 1), como el feminicidio, el suicidio y el homicidio por ajustes de cuentas. Esto lo hizo con el afán de reflexionar sobre la muerte como tal, interés que obtuvo desde que fue parte del colectivo SEMEFO. Es una artista multidisciplinaria, ya que sus obras son realizadas a partir del video, la fotografía y las instalaciones con objetos y ambientaciones. Para conocer un poco sobre el proceso creativo de Margolles, es necesario saber sobre su camino y participación con SEMEFO, acrónimo de Servicio Médico Forense.³³ Este colectivo fue un grupo artístico que “durante casi diez años [...] funcionó como el depósito de fantasías colectivas en torno a la violencia, y muchas veces representó el pabellón del morbo que sostenían casi por igual, músicos metaleros y críticos de arte.” (Morales 2006, 5).

Eran artistas, músicos, filósofos y teatreros, quienes en principio no era un grupo cerrado, aunque, por supuesto tenían sus representantes: Teresa Margolles, Arturo Ángulo, Juan Luis García y Carlos López; pero estaban abiertos a quien quisiera ser parte de las producciones que hacían. De hecho, Carlos López tenía una banda de música que, cuenta Margolles en una entrevista, durante un concierto por primera vez hubo una acción artística por parte de Arturo Ángulo. Éste hacía performance en la ENAP, y en esa ocasión comenzó a pegarle a Carlos López con una llave de tuercas (De Alvarado 2000, 317). Así fue como se empezaron a integrar las personas a SEMEFO, ya que los espectadores querían ser participes de dichas acciones. Margolles menciona que cada uno de los que participaban tenían una idea diferente de lo que se estaba haciendo.

³³ SEMEFO es la institución de apoyo judicial, que con el tiempo se ha convertido no solo en un pilar auxiliar de la procuración, administración e impartición de justicia en la ciudad, sino en una parte fundamental para la resolución judicial de casos principalmente de orden penal, civil, laboral y familiar. Esto se debe a que no solo apoya a la institución en casos de muerte, sino que en aquellos casos con implicaciones medico-legales con personas vivas. En https://pjbc.gob.mx/semefo/que_es.aspx

Era arte, yo lo veía como fotografía en movimiento, toda mi participación era buscar cuadros que se movieran, esa era mi idea, la del Ángulo era otra, la de Charly era hacer música, la de Mónica Salcido era hacer actuación y así, cada quien tomaba su parte de lo que buscaba. Por eso era muy caótico, había “500 músicos, 500 actores” [...] (Margolles en: De Alvarado 2000, 318)

Pero finalmente, el grupo de personas se fue transformando en un colectivo artístico conformado por las personas mencionadas anteriormente. Como SEMEFO comenzaron a realizar acciones y performances más vinculados con el tema de la muerte.

Los integrantes querían que los espectadores tuvieran una catarsis a través de sus performances, los cuales tenían una gran carga de símbolos de horror, de la atracción humana a lo diferente, a la muerte, lo feo y al morbo (De Alvarado 2000, 321). Margolles dice de los performances que hacían “[...] tenían mucho que ver con las tragedias griegas³⁴, donde la catarsis³⁵ envolvía tanto al *performer* como al que lo veía, en esa catarsis había una liberación y todo un proceso ritualista incluso de pasos, el ritmo era totalmente ritual, incluso las instalaciones son rituales.” (T. Margolles en: De Alvarado 2000, 323). Hacían conciertos y performances donde representaban acciones violentas y grotescas; y Margolles era quien registraba la mayor parte en video y fotografía. En una entrevista, Margolles dice, que desde el inicio querían que se sintiera como “una onda de

³⁴ La tragedia griega es un género dramático creado en la Antigua Grecia, cuyos argumentos giran en torno a la fatalidad del destino signado por los dioses. En este sentido, nace de la mano de la mitología clásica. De acuerdo con la Poética de Aristóteles, la tragedia griega se basa en dos principios del arte dramático: la mimesis y la catarsis. La mimesis se refiere a imitación de la naturaleza, en este caso, a la imitación de una acción noble. La catarsis se refiere a una purificación personal. En: <https://www.significados.com/tragedia-griega/>

³⁵ La catarsis como aquel elemento introducido por el teatro y la tragedia, que nos permite presenciar aquello que no podríamos tolerar en la vida. El teatro nos permite enfrentar aquello que en la vida no podríamos enfrentar. La catarsis como aquello que nos permite presenciar y reflexionar sobre un hecho traumático sin que el mismo nos provoque un trauma. En: <https://www.escriurateatral.com/l/tragedia-griega/>

la muerte, pero más que de la muerte, el cadáver y la morgue.” (De Alvarado 2000, 319). SEMEFO presentaba conceptualmente el cadáver, ya que no lo mostraban como tal, sino que a través de “lo que se le pega al cadáver, la ‘vida’ del cadáver” es lo que trabajaban. (De Alvarado 2000, 321).

Hablamos de la muerte, pero no tradicional sino la muerte humana, carnal, sin nada que ver con la calaverita de azúcar, no hacemos folclor ni política, simplemente hablamos de nuestras cosas. [...] de lo que nos pasa a nosotros y de lo que nos preocupa, eso es. (Margolles en: De Alvarado 2000, 324)

En la morgue, donde Margolles aprendió a tratar al cadáver, fue el lugar donde experimentó y desarrolló parte del planteamiento conceptual para SEMEFO y con el que ella trabajó de manera individual durante algún tiempo. Margolles menciona lo difícil que es entrar a trabajar en una morgue, y para poder tener acceso es más fácil entrar a estudiar medicina forense. Lo que ella quería hacer era conocer el cuerpo.

[...] eso me fascinó, hizo que me metiera a estudiar otras variantes de la medicina forense, como el estudio de la fauna cadavérica, el estudio de la odontología forense, el estudio de las huellas... O sea, más y más investigando sobre el cuerpo. Y además el hecho de aprender a hacer autopsias. Empezaba no sólo a ver el cuerpo por afuera, sino la belleza del cuerpo por adentro. (Morales 2006, 154).

Así que, al salir de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, Margolles decide hacer un diplomado en el Servicio Forense de México,³⁶ ya que, los anfiteatros de los ministerios públicos o servicios médicos forenses de México se habían convertido en su laboratorio artístico. Estos estudios le ayudaron desde entonces a los procesos de

³⁶ “Global Feminisms: Teresa Margolles.” Video de Youtube, 04:50, Publicado el 28 de abril de 2010. https://www.youtube.com/watch?v=HEO_izYcFJ4

creación, de recuperación de materiales y de conceptualización a través del entendimiento del cuerpo humano sin vida. En estos lugares se dictaminaban las causas de muerte, en su mayoría violentas, que sucedían en el país. La producción de obras de arte individuales de Margolles comenzó por “su interés por la transformación de la materia orgánica y el entorno de las investigaciones periciales [...]” (Chavez 2010, 29), así, los procesos forenses se volvieron parte de su práctica artística en ese momento.

Los métodos de conservación, el cadáver como portador de nuevos significados, las causas sociales que generan la muerte violenta. Estas indagatorias que surgen de una observadora de su momento histórico y social, la han llevado a formular su concepto en torno a ese espacio. (Chávez 2010, 30)

Gracias al trabajo de Margolles en la morgue fue como SEMEFO adquirió parte de los materiales conceptuales y físicos que utilizaron para ciertas acciones y obras de arte. Como colectivo fueron evolucionando, y también estos conceptos de los que hablaban al principio de su carrera artística. Sin dejar de lado el tema del cadáver y de la muerte, sus intereses se transformaron hasta llegar a querer saber que “continuaba después de la muerte”, como era el proceso de transformación en el cuerpo desde el interior, hasta el exterior. Sus investigaciones artísticas tenían un interés particular por el cuerpo, a la vez que querían analizar el contexto bajo el cual un cuerpo podía morir, en otras palabras, “las etapas de existencia de un cuerpo anónimo dentro de las instancias gubernamentales, su recorrido por escuelas de medicina y su eliminación por medio del entierro en una fosa común o la incineración.” (Chávez 2010, 18).

Los inicios de Margolles en las instalaciones y en los objetos transfigurados como obras de arte, son parte de su paso por SEMEFO. Ellos exponían los objetos que estuvieron en contacto o que procedían de los cadáveres, que representaban la “presencia insistente de

un cuerpo que ya no existía, pero que había dejado su huella, su trascendencia en un soporte, lo que le permitiría continuar con vida en la memoria de los vivos, a fuerza de olores y visión de sus huesos y secreciones.” (Chávez 2010, 20). Es así como Margolles junto con los demás integrantes de SEMEFO lograron hacer un grueso de obra que partió, no sólo del cuerpo o del cadáver como objeto de análisis, de creación o de transformación, sino que con el mismo cadáver se analizaba el antes y el después, el contexto y los objetos; asimismo, tenían un interés en cómo todo esto dejaba huella, o no, sobre la sociedad en la que sucedía. Para Margolles, este periodo fue muy importante porque comenzó a plantear propuestas estéticas que, en su momento, como artista individual presentó en distintas obras, como en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*

En la historia de SEMEFO, como colectivo y en la morgue, es que Margolles descubre y retoma en su práctica artística temas de investigación que le parecen significativos y que deben ser reflexionados a través del arte para poder ser asimilados por la sociedad. Margolles ha declarado que las morgues son termómetros de la sociedad. Es decir, para ella el tipo de muerte de cada ciudad habla de lo que está pasando en esa sociedad. Pone como ejemplo Brasil, en donde la morgue tiene más niños, en Ciudad de México hay más gente no identificada y en Culiacán más muertes por ajustes de cuentas.³⁷ Esto significa el tipo de violencia que es generada en la comunidad de un lugar.

En algunas de sus obras ha presentado diferentes tipos de muerte por violencia, como la en la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, que más adelante tomaré para el análisis, en la cual específicamente retoma la muerte por ajuste de cuentas por el conflicto entre el crimen organizado y el gobierno mexicano. Asimismo, en su obra *Sonidos de la muerte*

³⁷ “Global Feminisms: Teresa Margolles.” Video de Youtube, 17:36, Publicado el 28 de abril de 2010. https://www.youtube.com/watch?v=HEO_izYcFJ4

(2008), habla de los feminicidios ocurridos en Ciudad Juárez, en la cual hace una instalación con piezas sonoras en la que a través de altavoces se escucha una grabación tomada por Antonio de la Rosa y Leobardo Alvarado en el terreno donde fueron encontrados cuerpos de mujeres asesinada en Ciudad Juárez.³⁸ En la obra *Recados póstumos* (2006), Margolles expone mensajes realizados por personas que cometieron suicidio, colocándolos en las marquesinas de teatros y cines en desuso en Guadalajara; planteando así, una muerte que parte de una violencia en vida y que termina con la misma vida de la persona.

Margolles es una recolectora, “recicladora” pero ante todo conceptualizadora de objetos y materiales que refieren al cuerpo violentado o en calidad de desconocido: sangre, agua, grasa, tierra, hilo quirúrgico, ropa, sábanas, cobijas, lienzos. Para sustentar su producción, la artista refiere los medios en los que se basa: “He utilizado la fotografía, el video, el audio, la escultura, el performance y la instalación para hablar de personas asesinadas, de cuerpos sin voz, de los olvidados en la impunidad, de la ausencia y del miedo, pero, sobre todo, del dolor de las familias.” (Chávez 2010, 26).

El cuerpo de obra de Margolles habla y reflexiona sobre distintos tipos de violencias ejercidas sobre una sociedad, las cuales desarrolla en cada una de sus piezas e instalaciones. Ella analiza la violencia a partir del contexto social y político en la que sucede. Desde sus inicios como artista en solitario plantea el tránsito de la muerte a través de los cuerpos, sobre lo que dice que, su principal interés es la vida del cadáver; pero también trata las condiciones de violencia que hace vulnerables a las personas, desde lo

³⁸ Información sobre la obra *Sonidos de la muerte* tomada de <https://www.peterkilchmann.com/artists/teresa-margolles/overview/sonidos-de-la-muerte-sounds-of-death-2008>

laboral hasta el dolor de la pérdida de un ser querido. Con la obra de Margolles se puede hablar de las violencias que permean a la sociedad y que terminan con la vida de una persona.

3.2 La inserción de la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* en el mundo del arte de Danto

A lo largo de la tesis ya se ha explicado el *mundo del arte* que planteó Danto en sus escritos. Este lugar es la conceptualización de todo lo que gira alrededor del arte y lo que permea a la obra de arte como tal desde lo teórico. Danto busca darle una definición al arte que permita acreditar los procesos de producción de una obra de arte respecto a nuevas comprensiones de creación artística, como la instalación, el *ready-made*, las acciones o performances.

Margolles es reconocida por su trabajo directo con el tema de la muerte, ya sea desde lo físico, es decir, el cuerpo, los fluidos, los objetos, y desde otros planos como la nostalgia, el luto, el recuerdo y el dolor de la pérdida. En general, lo que plantea es un acercamiento, desde los objetos y el cuerpo, a cierto tipo de violencia y a la muerte, siempre para reflexionar sobre ciertos mecanismos sociales, como el olvido y la búsqueda de una persona desaparecida como efecto de las violencias del lugar en el que la persona vive.

¿De qué otra cosa podríamos hablar? es una obra que trata el tema la violencia por ajuste de cuentas que se generó en Ciudad Juárez por la guerra contra el narcotráfico por parte del gobierno de México liderado por Felipe Calderón durante su sexenio como presidente (2006-2012). Además, 2009, año en que se presentó la exposición en la Bienal de Venecia, fue el año en que el conflicto en México y las muertes incrementaron. El curador de la muestra fue Cuauhtémoc Medina, teórico de arte contemporáneo, quien en conjunto

con la artista representaron al Pabellón de México, para esa ocasión ubicado en el Palazzo Rota Ivancich en Venecia. Margolles y Medina tuvieron conversaciones sobre la propuesta de exposición, la temática y la producción de la obra, con la que fueron seleccionados para el pabellón de México.

Como expliqué en los capítulos anteriores, y retomando lo que dice Danto, el *mundo del arte* permea distintas instancias que rodean a las obras de arte, es decir, a través del artista, las instituciones, los espacios de exposición, entre otros, es que la obra se inserta en el *mundo del arte*. Tanto Cuauhtémoc Medina, como Margolles son personas que para ese momento ya tenían una relevancia y acercamiento al *mundo del arte*, es decir, ya estaban insertos en este mundo, por lo que, la aceptación y selección de la exposición tiene que ver también con los parámetros propuestos por Danto en el *mundo del arte*.

En el libro *Abuso Mutuo*, Cuauhtémoc Medina relata, mediante correos electrónicos y algunas notas, cómo fue el proceso que tuvieron para lograr entrar en el pabellón de México en la Bienal. Medina describe la importancia de la participación de México y que la selección debía ser realizada por profesionales de la gestión cultural. Desde el primer correo, Margolles tiene interés por hablar de la cantidad de muertes en Sinaloa en el periodo de un año, y también del sentido de la sangre, más que nada de la limpieza que se hace o no de la sangre que se encuentra en las calles, que para ella significa la huella del cadáver. (Medina 2017, 450).

Desde un inicio pensar la obra de Margolles para representar la imagen de un país puede ser difícil, pero tenía y tiene sentido que sea la artista que, a través de sus obras, demuestre la situación de un país que ha normalizado la violencia.

[...] Teresa es una artista que todavía representaba un desafío para los límites de la representación del mundo del arte global, pero sobre todo señalé que su trabajo

reciente tocaba la fibra más sensible de la situación local: la violencia social ligada al conflicto en torno al llamado “tráfico de drogas.” (Medina 2017, 451).

Dentro de los nuevos métodos o prácticas en el arte es que se inscribe la obra de Margolles. Su obra no busca imitar, como se hacía antes, sino que transfigura una problemática mediante algunos objetos y acciones que representaron la preocupación que ella tenía respecto a la sociedad en la que se encontraba. La teoría, como propone Danto, es el reflejo de lo que se presenta visualmente, es decir, la teoría puede presentar la obra, entenderla, analizarla, para así acompañarla. Además, de que, a través del arte, como dice Danto, se pueden mostrar cosas que de otra manera no podrían ser vistas. De algún modo, Margolles presenta la muerte de una gran cantidad de personas, las cuales fueron perpetradas con el pretexto del ajuste de cuentas que tenía el crimen organizado, y que responden a cierto orden establecido y normalizado, para asustar o amenazar.

El arte para ser considerado desde la teoría tiene condiciones necesarias para ser arte. En el caso de Margolles y las temáticas que trata deben tener ciertas características para que sea, de alguna manera, aceptado dentro del *mundo del arte*. En este caso, me parece particular la participación de Medina como curador, ya que para 2009, él ya era un curador reconocido internacionalmente por las exposiciones en que había participado y espacios en los que había trabajado.³⁹ Como he dicho, Medina estaba inserto en el *mundo del arte* y, por lo tanto, tenía algunas de las condiciones de las que habla Danto para ser participe de este mundo. Entiendo que la obra debe estar rodeada por ciertas instituciones, ya sean los espacios museísticos o los personajes que la acompañan, me parece que mediante la

³⁹ Sólo hasta 2009, año en que se llevó a cabo la 53ª Bienal de Venecia, era investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, entre 2002 y 2008 fue el primer Curador Asociado de Arte Latinoamericano en las Colecciones de Tate Modern. Fue Curador Adjunto de la XXV Bienal de Sao Paulo, bajo la dirección de Ivo Mesquita en 1999. Realizó la exposición *La Era de la Discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, en colaboración con Olivier Debrouse en el MUAC en 2007.

participación de Medina se cumple con una parte del estatus de arte desde la visión de Danto.

La teoría del siglo XX implicó la emancipación artística de los objetos y la aceptación de rasgos significativos en las obras de arte. Estos cambios en los parámetros de conceptualización de las obras permitieron la entrada a objetos y acciones que no eran parte del arte como tal, lo que dio pie a que existieran obras como la de Margolles.

En las instalaciones de arte, como las que presentó Margolles en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, los objetos que son parte de la obra como tal, es decir, son la obra. Danto dice que, las obras de arte deben ser consideradas irreducibles a sus propias partes (Danto 1964, 576), por lo que los elementos que la conforman no solo son parte del objeto real que constituye la obra de arte, sino que son parte de la obra de arte como tal.

La posibilidad de que una obra exista se abre y, por tanto, las instalaciones de Margolles pueden ser comprendidas e insertadas en el *mundo del arte*. Las instalaciones artísticas, como diría Danto, no sólo son nombradas como obras de arte, sino producidas como tal, y buscan apropiarse de la realidad, mediante el apoyo de los objetos, para poder reflexionar respecto a ciertos temas. Las instalaciones de Margolles, en ese sentido, muestran situaciones, objetos o acciones que existen cotidianamente, ya que el arte permite hacer presente momentos de la realidad y nos permite reflexionar desde los objetos o las acciones.

El arte continuamente discute o retoma temas de lo cotidiano, es decir, ha representado temáticas de sentimientos, paisajes, personajes, situaciones que existieron. El caso de la violencia y la muerte no están exentos de esto, son dos temas que se han repetido a lo largo de la historia del arte. En este sentido, el arte siempre ha tratado con lo real, pero el arte como tal no utilizaba el sujeto-objeto real, sino que lo representaba. El arte del siglo

XX y XXI, de cierta manera y como explica Danto, se encuentra entre el objeto real y los objetos creados para ser obra de arte, los cuales imitan la vida real; o como diría Danto: no-facsimilares. Entonces, las obras de arte que realiza Margolles tendrían esta característica de no-facsimilar de la vida real, ya que toma objetos o situaciones de lo real y cotidiano, pero llevado al arte deja de ser lo real de la vida y se convierte en lo real para el arte y, como tal, permite la interrupción de la vida para que pueda darse la reflexión acerca de lo que se vive constantemente. Además, se entiende que esto significa una declaración artística, Margolles se apropia de los objetos y situaciones para después, desde su postura como artista, declarar que eso que toma y conceptualiza para el arte *es* arte. Con ayuda de la teoría de Danto, el *es* sirve para declarar lo que *es* una obra de arte y lo que no.

Margolles realiza la obra desde esta declaración, ya que desde la obra indica lo que representa, es decir, cuando toma fluidos, agua, olores, etc., lo hace a sabiendas de que está produciendo una obra de arte. Ella representa, a través de estos materiales y conceptos, lo que significa, tanto para ella como para muchas personas que ven sus obras, vivir día a día con la violencia, la muerte, el dolor, la pérdida y la nostalgia.

Otro aspecto importante del *mundo del arte*, y que ayuda a diferenciar la obra del mero objeto es el lugar en el que se presenta, según Danto, esto no puede ser separado de la obra, así como, los objetos o elementos que son parte de la obra. Anteriormente, menciono que la obra de arte que expone parte del *mundo del arte* en el lugar en el que se presenta. Es decir, cuando vemos un objeto en el supermercado o en algún otro sitio en el que transitamos cotidianamente, no describimos la experiencia que tenemos al verlo o al pasar cerca de él, no analizamos su procedencia o su mera existencia, en otras palabras, no hacemos un juicio de valor respecto al mero objeto. Lo mismo sucede con la obra de

Margolles, cuando utiliza la tierra, los fluidos como la sangre y el sudor, y los cuerpos que se encuentran en la calle. El caso de Ciudad Juárez, en el que es frecuente encontrar objetos de personas asesinadas, sangre o cuerpos sin vida, entonces las personas no se detienen a analizar porque no debería de suceder. No solo el hecho mismo de la muerte, porque podría decirse que desde el morbo la gente sabe por qué se puede encontrar un cuerpo sin vida en la calle, pero no se detiene a pensar el porqué se encuentra el cadáver en la calle, ni por qué se cometen estos actos o el porqué ya no causan terror, dolor o espanto al que los mira. Por lo tanto, cuando una obra como la de Margolles es presentada en una galería o en un museo, el contexto nos hace preguntarnos sobre su valor, su existencia, su proceso de creación. A pesar de que sean objetos, cuando son expuestos nos hacen preguntarnos, nos hacen notar, ver, cuestionar como es que llegaron estos objetos al museo, a la galería, como es que fueron tomados de sus dueños; es decir, nos hace ver la violencia desde el objeto, pero sólo presentado en ese espacio.

Sobre los espacios donde se exponen las obras de arte, es decir, los museos, las galerías, las bienales, las ferias, en general, se entiende que son los que ejercen decisiones sobre la formación de subjetividades que dan el acceso a los temas, materiales, significados y, a casi todas las propuestas que en la actualidad son aceptadas en el *mundo del arte*. Estos lugares son instituciones legitimadoras del *mundo del arte* y son algunos de los que permiten el acceso a este mundo. El *mundo del arte* permite a Danto entender esta legitimación debido a que este entorno puede determinar, en ocasiones la creación ontológica del objeto como obra de arte, y desde la teoría el acceso al *mundo del arte*. Todas estas cuestiones son las que para Danto le dan una identidad artística al objeto. En este sentido, producir una obra de arte desde la estructura del *mundo del arte* puede

involucrar la teoría y la reflexión sobre el lugar desde donde se habla, donde se expone, como se elabora la obra de arte y lo que se proyecta en ella.

Es importante mencionar la asociación que se hizo a lo largo del siglo XX del arte con la reflexión teórica y con la reflexión de la existencia misma del arte, con lo que Danto pretende se entienda también la noción del *mundo del arte*. Estas condiciones son las que extienden la posibilidad de lo que puede ser considerado dentro del arte. En este sentido, la propuesta de Margolles en su obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* en el que se apropia de objetos y fluidos de las personas sin vida, permite que mediante la reflexión teórica se alcance la trascendencia a través del arte, la posibilidad de poder denunciar y reflexionar utilizando como plataforma el cuerpo desconocido y violentado (Chávez 2010, 26).

El procedimiento realizado en las instalaciones artísticas ha abierto posibilidades contextuales de aplicación en el arte. En el caso Margolles que, además, se liga al momento histórico por el que atravesaba la artista en 2009, por lo tanto, es más sencillo que no sólo desde el *mundo del arte* sea aceptada su obra, sino que también desde la sociedad que la observa. Así, la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* puede ser posible y aceptada en el *mundo del arte*. La importancia de la época en la que se realiza una obra también está planteada por Danto, como ya he mencionado. El *mundo del arte* sería el total de lo que abarca el arte, es decir, desde la historia, la teoría y la filosofía del arte hasta los participantes que permiten la aceptación de la obra como obra y su análisis.

Para hablar del arte poshistórico en condición de momento histórico para las obras de Margolles, se debe entender la transformación que tuvo la historia del arte. En el primer capítulo hago hincapié en ello, para Danto, la historia del arte tuvo un fin, con el cual se

introdujeron de temáticas, objetos, situaciones y acciones al *mundo del arte*. En este arte poshistórico se da un pluralismo radical y se convierte en un momento histórico de total tolerancia en el arte. (Danto 2006, 23). Este pluralismo que se dio en el siglo XX, le dio al arte el sentido de vehículo de la misma historia del arte y fuera de ella. Esta posibilidad histórica se puede hacer visible en obras de arte como las que presentó Margolles en la exposición *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, ya que hablan de una situación y un espacio específicos que ella veía de manera cercana en México.

Entonces, la posibilidad histórica de las obras de Margolles recae en lo que Danto dice sobre que no hay ningún criterio *a priori* de como deba realizarse una obra artística. (Danto 2006, 30). La obra de Margolles se ajusta con el espacio en el que se presenta, ya que, como dice Danto, en el arte contemporáneo todo cabe, así, se pueden mostrar obras de arte que hablen sobre temas que afecten o violenten la sensibilidad del cuerpo como lo hace Margolles en algunas de sus obras. El arte, las obras y los espacios están abiertos a la posibilidad de reflexión, no sólo del arte y su existencia como tal, sino también de situaciones que tienen que ver con el momento en que son creadas, ya sean políticas o sociales. Entender y ver el arte fuera de los límites de la historia del arte es como se da la posibilidad de que existan obras como las de Margolles, en las cuales se representan y se hacen evidentes problemáticas sociales. En este sentido, la experimentación y la búsqueda que los artistas realizaron en el arte del siglo XX, posibilitaron que las obras expresaran, trataran o presentaran temas que ahora son considerados cotidianos como la violencia en la sociedad. Estos son entendidos como los lugares comunes.

3.3 La transfiguración del lugar común en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* de Teresa Margolles y sus significados.

El contexto del arte creado en este siglo en Latinoamérica, en algunas obras y artistas, comprende conexiones con la política, la violencia, la desigualdad de género, entre otros temas que, fundamentalmente, tienen que ver con el entorno social, político o económico de cada país. Este lugar común como espacio cotidiano, ordinario, recurrente, no necesariamente físico, es parte de lo que tomaron los artistas, frecuentemente, como referentes para sus obras.

A partir de estas premisas, se analiza el lugar común desde las situaciones bajo las que se condiciona la producción artística en Latinoamérica del siglo XXI. Las obras de arte realizadas en esta parte del continente surgen de situaciones que han marcado el entorno social, como la violencia causada por el crimen organizado, el narcotráfico, el desempleo, la inseguridad o las guerrillas, y que se han podido trasladar al *mundo del arte* cuando los artistas abordan desde un sentido reflexivo, crítico y artístico estas cuestiones.

En este contexto, el cuerpo, sus modificaciones y su uso estético sirven para hablar desde un ámbito más bien político, para así, dialogar sobre los problemas sociales y económicos a través del arte. La incorporación de nuevos procesos de creación al arte permitió modificar la relación de éste con el cuerpo mismo, para así, establecerlo como vehículo de representación social, política, cultural o económica. El trabajo que Margolles realiza en la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* trata al cuerpo sin vida, los fluidos y los desechos, pero también, con el ambiente bajo el cual el individuo murió en Ciudad Juárez. Los significados que permean la obra, y también los que rodearon la realización de la misma, es decir, el entorno mexicano, son parte de la obra como tal. En México el contexto del país era la guerra contra el narcotráfico, por lo que, el país se encontraba en una situación enmarcada por diferentes tipos de violencias.

En 2007, Margolles se trasladó de la Ciudad de México, donde de algún modo su laboratorio artístico era la morgue, a Ciudad Juárez, lugar en el que encontró un panorama desolador a través de recorridos, a los que les llamó necrográficos. En dichos recorridos realizó registros sonoros y visuales de los territorios y recogió residuos como lodo, sangre y fragmentos de cristales del pavimento.

La obra de Margolles fue sutil y consistía de siete piezas: un escritorio hecho con agua que había sido utilizada para lavar cadáveres en la frontera entre México y los Estados Unidos. Un cubo de agua y un trapeador que se utilizaban para trapear el piso de todas las salas con agua mezclada con sangre y tierra de los lugares donde Margolles había encontrado personas asesinadas, acción acompañada por el registro sonoro de estos lugares. En un cuarto había una serie de telas con sangre bordadas con oro, en las que se leían frases como: “ver, oír y callar”, en relación con los mensajes que se dejaban junto a los ejecutados. Una caja fuerte en la que dentro contenía unas joyas realizadas con objetos recolectados, que durante la exposición sólo se veían cuando eran utilizadas para alguna acción. Una máquina que humectaba telas embarradas de barro que, de nuevo, era de un lugar donde había ocurrido una ejecución, y se recogía el goteo en una canaleta, para luego ser añadida a la mezcla con la que eventualmente se trapeaban las salas del palacio. Una tela ensangrentada como bandera de México. Y, finalmente, tarjetas que se repartieron en las fiestas de la bienal, en las que se mostraba la imagen de un ejecutado y quemado pero que se indicaba que eran para picar o cortar cocaína.⁴⁰

⁴⁰ Esta descripción fue tomada de la conferencia Sudor y significado: la obra de Teresa Margolles y la materialidad de las crisis. Conversación con Cuaútemoc Medina en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. 16 de abril 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=F9X15v78NvU>

Estos elementos abarcaban la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, que podía ser sutil por la escasez de objetos, pero que se caracterizó, en tocar fibras sensibles de situaciones reales y brutales que suceden en todo México.

Por eso decidí trabajar con Teresa Margolles, a sabiendas de las tácticas y temáticas de su trabajo de los últimos años consentían en abordar de un modo no-sublimado los efectos de la violencia en esta región del mundo, lo que no es anécdota meramente mexicana, sino una evidencia de los flujos sociales, cataclismos culturales y el drama político que involucra la globalización. Se planteaba lograr un pabellón que fuera un espacio de fricción. (Medina 2017, 452)

La reflexión sobre el tema de la violencia como lugar común en la obra de Margolles reflexiona sobre la normalización de esta violencia, porque ya no la vemos, más bien convivimos con ella, con las noticias en la televisión, los periódicos, los artículos de internet y también en la calle, en los comentarios de las personas, en las familias, es decir, nos rodea en nuestra cotidianeidad. Se ha convertido en parte de nuestros lugares comunes, que no se cuestionan, simplemente son parte de nosotros. Evidentemente, la cuestión que remarca Margolles en Ciudad Juárez implica una violencia brutal dirigida al cuerpo humano enmarcada por la situación política y social de México. El gobierno mexicano y los narcotraficantes son los principales actores que producen estas situaciones, con ayuda de sus múltiples representantes o ejecutantes: militares, policías, sicarios, capos, etc. A pesar de que esta información era pública, ya que se veía en muchos lugares del país, el presidente Calderón no quería que se divulgaran de esta manera los sucesos del país. Una nota de la jornada es transcrita en *Abuso mutuo* de Medina en la que se lee lo siguiente:

El presidente Felipe Calderón instruyó ayer a embajadores y cónsules a que divulguen la realidad del país, porque no es cierto que en México se esté “masacrando a la población civil en las calles” y exista caos.

Admitió que el número de muertes sorprende y preocupa, pero están clara e indisolublemente vinculadas a la lucha que los grupos criminales mantienen entre sí por territorios que vienen perdiendo y por el debilitamiento de sus estructuras. Por tanto, les recomendó decir con orgullo que el país vive un proceso de recomposición institucional y goza de estabilidad democrática. (Herrera 2009).

La aproximación que tomó el gobierno mexicano, respecto a sucesos que enmarcaban lo cotidiano de la violencia a causa del conflicto entre el mismo gobierno y el crimen organizado, de alguna manera no se acercaban a la realidad o parecía que no querían ser conscientes de cuánto este problema afectaba a la sociedad civil, en el sentido en el que a las personas (se asociaran o no al gobierno o a los grupos de narcotraficantes) les afectaba de manera directa, ya que morían familiares o desaparecían personas sin alguna razón aparente. Margolles comenzó a notar lo que sucedía, por lo menos, en Ciudad Juárez, y por tanto no creía que con este tipo de declaraciones hechas por el presidente fueran una realidad, por lo menos donde ella residía.

Tanto la artista como Medina sabían que su propuesta era clave para la presentación del pabellón de México en la bienal. Por lo tanto, decidieron radicalizar la propuesta, ya que no esperaban ser los seleccionados a participar en la bienal, pero querían que quedara constancia de que como artista y curador tenían una preocupación real sobre lo que sucedía en el país que querían mostrar desde el arte. Dice Medina sobre esto que cuando lo comentó con Margolles ella se exaltó.

Del otro lado (del teléfono) la escuché decirme entre interjecciones: No, qué se cree... ¿De que otra cosa podríamos hablar?

Yo la detuve: Tere, ahí está, ese es el título, *¿De que otra cosa podríamos hablar?* (Medina 2017, 453).

Como mencioné en los capítulos anteriores, el título puede darle un sentido o un peso a la obra, empezando porque los meros objetos no tienen título. Para Danto, el título es más que un nombre porque más bien es una “orientación para la lectura o la interpretación” (Danto 2002, 23). En el caso de la obra *¿De que otra cosa podríamos hablar?* el título es muy importante, porque en sí mismo no dice nada sobre la obra como tal, ni de la muerte, ni de los desaparecidos, ni del dolor, ni del cuerpo, ni de la violencia ni de la situación política o social del país; se lanza como interrogativa para hablar de lo que la obra misma plantea, desde un lugar muy sutil. Margolles busca que el espectador de algún modo se pregunte sobre lo que se ve en la obra, su procedencia y su relevancia. Para así, que esa persona, tal vez, comience a cuestionarse sobre los sucesos extraños a la vida cotidiana que se han convertido en parte de ella. Por ello lanza el título en forma de interrogante, para que el espectador se cuestione *¿de que otra cosa podríamos hablar si vivimos rodeados por la violencia? ¿Por qué no dirigir nuestra mirada a estos problemas?*

Desde el punto de vista de Margolles y Medina querían construir un espacio o un ambiente en el que se notara y se preguntara sobre el contexto mexicano, para así reflexionar y experimentar desde la obra y lo que con ella se quería decir.

Para Danto, como he mencionado, el lugar de exhibición juega un papel relevante, desde el museo hasta el país, y se le van sumando elementos que le dan más peso a la obra misma. El artista y el momento son parte del contexto que rodea la obra, ya que, cada vez que se presenta, podría decirse que se vuelve a crear. Para Danto, una ocasión así es una

oportunidad para reflexionar nuevamente sobre las mismas cuestiones presentada en la obra y como éstas han cambiado o se han transformado, y si esto podría plantear de otra manera el mismo tema. En este sentido, para Margolles el tema en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* es lo esencial en la obra, ya que, el definir la causa de una muerte, y que la mayoría sea por ajuste de cuentas referente al crimen organizado y al narcotráfico, le dio una intención a un trabajo con un tema que para ella no era nuevo. Margolles menciona que, desde chica, en Culiacán veía normalizada la muerte.

Haberme autoexiliado de Culiacán me dio distancia e hizo que mi reflexión, mi obra, tuviera que ver también con esa ciudad, que es muy violenta. A diario nos enteramos ahí de que el vecino o un pariente fue asesinado, y eso te va entumiendo; si le preguntas a alguien de allá, te dirá que viven tranquilos, que mi trabajo se relaciona con los chilangos, porque no pueden reconocer que existe la violencia. Pero yo pienso que sólo a partir del reconocimiento se pueden tomar medidas, tanto familiares como políticas. (Margolles en Gamez 2003).

El contenido y la intención con que Margolles realiza sus obras, permiten reflexionar acerca de las temáticas, aunque como ella menciona, debe de haber una distancia para poder ver lo que realmente pasa. El objeto se debe colocar a cierta distancia, como en una puesta en escena, puede ser el caso del museo o la galería, y para así no ser confundido con otros objetos que son parte de lo cotidiano. Para Margolles, la gente que vive en Culiacán no ve lo que pasa porque convive con una ciudad violenta. Ella nunca habla de su niñez, pero cuando le preguntan sobre lo que dice su familia acerca de su trabajo, sólo dice: “Mi mamá sabe por qué lo hago. No lo entiende, sabe por qué lo hago. Le digo que es para que no vuelva a pasar jamás nada.” (Margolles en: Gamez 2003). Cuando ella puso una distancia con el lugar en el que vivió, parece que pudo ver y reflexionar acerca

de lo que sucedía cotidianamente, por lo tanto, para ella tiene un significado mayor, ya que no quiere que vuelva a pasar. Para Margolles el haber colocado el tema de la violencia, en sus obras, a cierta distancia como el museo, le permitió reflexionar sobre su propia vida cotidiana. Los límites entre arte y vida pueden ser transgredidos por los artistas. En el caso de Margolles, lo hace mediante el uso de un tema cotidiano pero que puede ser impresionante y detonador de cuestionamientos y, entonces, se pueda cruzar la frontera entre el arte y la vida, para así crear una sensación de continuidad entre éstas dos, pero que no las confunde. El objeto resultante de esta transgresión realizada por Margolles es un nuevo objeto real insertado en el mundo que sólo existe intrínsecamente al *mundo del arte*.

No obstante, lo interesante de sus obras es que plantean o recuperan algo que sucede en lo ordinario: acciones, sentimientos, sucesos, etc., pero que no lo imitan como tal, sino que nos deja reflexionar sobre ello. Al tomar fragmentos de la realidad, eliminarlos o incorporarlos a una obra, se puede cruzar el límite de lo real para llegar a la transformación del objeto cotidiano a la obra de arte (Danto 2002, 30). Es decir, al transfigurar el objeto, el sentimiento, la situación o la experiencia, se transgrede directamente la realidad, para así llevar lo cotidiano al arte. Margolles logra la transfiguración de lo cotidiano en sus instalaciones mediante la transgresión, el cuestionamiento y la crítica del lugar común. Examinar la exposición *¿De que otra cosa podríamos hablar?*, en general, Margolles intenta adentrarse en términos o experiencias que penetran el núcleo de lo que somos y el valor del cuerpo mismo, ya que la violencia en su obra afecta directamente al cuerpo como tal. En este sentido, la transfiguración como este formato de análisis y reconfiguración de significados, puede dar un sentido distinto al entendimiento de los objetos o situaciones, incluso, como es en este caso, al

cuerpo como parte elemental de la obra de Margolles. Por lo que, se podría cuestionar, no solo la violencia como tal, sino también al cuerpo como lugar común y la posibilidad de ser transfigurado para ser una obra de arte. ¿Es posible que la transfiguración de un lugar común, como la violencia, pueda ser realizado en el cuerpo?

La vida contemporánea sitúa al cuerpo como medio y emisor de mensajes al centrarlo en diversas problemáticas: las modificaciones físicas a través del ejercicio y la cirugía, la sexualidad, el placer, el dolor, lo obscuro, la enfermedad y la muerte, llegando hasta lo escatológico, a través de una evocación-exposición de la realidad. En los planteamientos del arte corporal, la exaltación, como también la destrucción mediada del ser ha sido una constante, así el cuerpo es puesto constante e intensamente al límite. (Chávez 2010, 2)

En la obra de Margolles se analiza el cuerpo violentado como lugar común, ya que la violencia es dirigida a éste, el cual se desaparece, se mata, se tortura. De manera que, la transfiguración que Margolles realiza en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* fue para reflexionar y evidenciar las afecciones sobre el cuerpo que parten de la violencia y que, por lo tanto, repercuten en la sociedad como problema, ya que perturban la normalidad.

La transfiguración de los objetos que tomó Margolles, mediante la resignificación y la disposición de éstos en cierto lugar, le dieron otro sentido y, por lo tanto, lo nutrió de otro contexto para poder ser entendido como obra de arte. El *mundo del arte* de Danto es necesario, en el sentido de que es todo lo que rodea a la obra y que, por tanto, les da otra perspectiva a los materiales, los objetos, las situaciones o las acciones para ser entendidos desde su transfiguración. De los materiales surge el análisis del objeto mismo como recurso en la exposición *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*

[...] en el caso de Margolles, uno de sus materiales más recurrentes, emotivos e incisivos es el agua, aunque también, ha descubierto en los fluidos humanos un devenir planteado como propuesta escultórica, a partir de la observación y transformación del material. [...] Para Margolles, los materiales se cargan de significado desde que tocaron y salieron del cuerpo violentado. (Chávez 2010, 36).

Los objetos o materiales, como dice Danto, se convierten en recursos disponibles para que los artistas los utilicen. Para Margolles, los fluidos del cuerpo sin vida y el agua con la que es lavada un cadáver son materiales que le dieron sentido al concepto. Ella tomó estos materiales y los transfiguró mediante su uso como vapor, burbujas, para humedecer telas, producir bancas o limpiar pisos.

Además, la apertura en los temas y materiales del arte del siglo XX hasta la actualidad, es que dice Danto que se da la posibilidad de nuevas propuestas. Así, la exposición que Margolles realizó en la Bienal de Venecia trata directamente con el tema de la violencia ejercida en el cuerpo como cuestión de la obra misma. Otro ejemplo fundamental para entender la transfiguración que logró Margolles en aquella ocasión es en el olor.

[...] el olor, es lo que redondea el significado de las obras. Cuando utiliza agua o fluidos humanos que hacen contacto con el espectador –por su colocación o aspersión-, el fuerte hedor que se percibe es, en el caso del agua, el desinfectante utilizado para que el líquido no sea una fuente de infección; en el caso de los fluidos humanos, corresponde a los químicos conservadores y fungicidas. (Chávez 2010, 36).

Ella lleva algo inmaterial a la obra, que al mismo tiempo es material de la obra misma, y que, por tanto, tiene el mismo significado que todos los otros elementos. Así, el olor,

también provoca una reflexión en el espectador, desde las reacciones físicas como en el olfato y el lagrimeo, hasta el cuestionamiento conceptual del uso de los olores, ya sea el olor a putrefacción o el de los químicos con los que se trata el agua o se limpia el cadáver, lo cual puede remitir directamente a la enfermedad o a la muerte, así como a los espacios que tienen esos olores, como el hospital o a la morgue (para quien ha ido).

Mediante la transfiguración del lugar común, como dice Danto “banalidades hechas arte” (Danto 2002, 13), por su carácter de cotidiano, normal o común, puede ser expuesto en el *mundo del arte* para reflexionar sobre un fragmento de la realidad que afecta o perturba la vida cotidiana. Pero, en este sentido, ya no es banalidad desde lo trivial, sino que, y como he explicado, los lugares comunes han cambiado.

Margolles utiliza este proceso de transfiguración del lugar común para realizar sus obras porque no sólo transforma o cambia, sino que reconfigura, reestructura, resignifica y reinterpreta una situación dada a través del análisis de los objetos. El concepto en su obra, como se ha visto a lo largo del siglo XX hasta la actualidad, es una parte muy relevante de la presentación de su obra. La identificación del tema en las obras de arte, para Danto, forma parte de la estructura de una transfiguración metafórica para que, así, el objeto conserve su identidad y que sea reconocido como tal. (Danto 2002, 243).

Además, como he mencionado, la transfiguración como expresión metafórica se expone desde la representación. La metáfora, en el caso de la exposición *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* sirve para manifestar desde los objetos reales un concepto diferente a la definición que generalmente tienen. Las telas, los vidrios, las joyas, el escritorio realizado con agua que había sido utilizada para lavar cadáveres, el agua como tal, la sangre, la tierra, la palabra escrita; cada uno de estos objetos representa algo que

directamente significa en la obra. Esto también lo traslada al mundo inmaterial de la acción, el concepto, el olor, ya que sin objetos también puede acercar la violencia al arte.

A Margolles, le interesa re-interpretar el vacío, la ausencia de referentes objetuales en un espacio de exhibición, generar atmosferas opresivas y silenciosas, ambientar un espacio que permita una vivencia de su reflexión encaminada a la muerte violenta. La contundencia de su concepto se percibe en la acción *Limpieza*, que consistió en el trapeado del piso marmóreo con una mezcla de agua y sangre de personas asesinadas en México; de igual forma, con un trapo impregnado de sangre seca, se limpiaban los vidrios. La finalidad de las acciones era formar una finísima costra sobre las superficies, además de la insistente sensación de muerte, evocada por un olor pertinaz. (Chávez 2010, 49).

Las obras de arte refieren, a través de los materiales o significados dados en ella, a otros conceptos que tienen afinidades con lo representado. Para Danto, la estructura de la metáfora tiene que ver con rasgos de la representación que no interesan a su contenido. Entonces metafóricamente la obra presentada por Margolles en la Bienal representó la realidad, a través de las telas, los vidrios hechos joyas, las acciones de limpieza, los bordados y la bandera ensangrentada; ya que, por ejemplo, con la bandera propone que México vive ensangrentado a causa de todas las muertes provocadas por la guerra del gobierno contra el crimen organizado. Lo que se visualiza con las metáforas que hace Margolles en esta obra es importante para entender la obra misma.

Margolles dijo que ella quería “ser clara, que mi obra se parezca a lo que pienso y lo que pienso a lo que veo. No desviarme ni equivocarme. Antes sabía qué decir, pero no cómo decirlo, por eso ahora decido el medio de expresión. Me han llamado escultora, videoasta,

pero más bien soy una artista contemporánea que utiliza los medios a su alcance.” (Gámez 2003).

De algún modo, Danto y Margolles concuerdan en que lo que importa en el arte, es que el espectador pueda ver el mundo desde la mirada de la artista, como si nos concedieran ver un mundo que ellos miran. La experiencia de la instalación artística como representación metafórica de la situación que se vivía en México en 2009, entonces, es fundamental en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, y con dicha experiencia es que se puede reflexionar acerca del contenido mismo de la obra. Con el contenido de la obra se podría, en tal caso, reflexionar sobre el contexto histórico, el lugar en el que se creó, los objetos o materiales utilizados y las situación o tema que está inserto en ella, porque eso puede hablar de los intereses, tanto del artista como de la sociedad con la que Margolles convive. Así, la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* logra la resignificación de la situación y permite a través de la experiencia dicha reflexión acerca de la sensibilidad del tema de la violencia ejercida en el cuerpo en consecuencia de la guerra del gobierno y el crimen organizado.

CONCLUSIONES

Es posible utilizar las herramientas conceptuales que ofreció Danto en sus textos para hacer análisis de obras de arte con nuevos formatos de producción en el siglo XX y XXI, como las instalaciones artísticas de Teresa Margolles. Lo que Margolles representa en lo que expuso en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* sirve para reflexionar sobre un momento de realidad en México, y es señalado como lugar común desde la experiencia

cotidiana. Transfigura los objetos, las acciones y la situación para poder representarlos en las obras de arte expuestas en la 53ª Bienal de Venecia; éste último espacio, que forma parte y es una pieza del *mundo del arte* teórico que plantea Danto en sus textos.

Las características que se han abordado a lo largo del texto, como la identificación artística, la intención, la interpretación, el significado, lo indiscernible entre obra de arte y mero objeto, la teoría de la imitación y la teoría de reemplazo, que Danto propone componen el *mundo del arte*, bajo la cual acompañan a algunas obras y facilitan la comprensión de lo que Danto quiere afirmar cuando dice que un lugar común, puede ser un objeto, una situación o una acción, y como cualquiera de ellos puede ser transfigurado para ser elevado y trasladado al *mundo del arte*. De esta manera, Danto refiere lo banal como lo común o lo cotidiano, no como lo banal en sí mismo, no desde la trivialidad, sino como mero lugar común, como algo cotidiano, algo que vemos o encontramos en nuestro día a día. En el arte del siglo XX y XXI, en algunas ocasiones, lo cotidiano sirve como referencia y recurso para la realización de obras de arte. Para que en el *mundo del arte* se pudieran mostrar estas nuevas maneras de producir también tuvieron que cambiar su estructura y su teoría algunos modelos de exhibición. Lo visual, como lo bello, dejó de ser esencial para el arte, y la esencialidad se torno a la mera reflexión de lo que se exponía en las obras de arte.

Desde la teoría del arte de Danto, la obra de arte está rodeada de ciertos parámetros que pertenecen al *mundo del arte*, como la identificación, lo indiscernible y los predicados artísticos, y tienen que ver con la persona que realiza la obra de arte, los procesos, los espectadores y lo que éstos perciben de la obra, así como los críticos, los espacios, los coleccionistas, entre otras figuras que limitan la obra de arte dentro los límites del *mundo del arte*. Estos parámetros son los que le pueden sumar un significado al objeto cotidiano,

por lo tanto, el artista produce su obra dentro de la estructura del *mundo del arte*. Los espacios del arte, como los museos, galería, bienales o ferias, como infraestructura son parte del *mundo del arte* que propone Danto, estos espacios le dan a las obras de arte un lugar que no podrían haber tenido antes. Algunas obras y exposiciones, como *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, son insertas, aceptadas y reflexionan desde este *mundo del arte*.

La reflexión, tomando el planteamiento de Danto, en la obra de arte es fundamental para que la transfiguración del lugar común pueda suceder, es decir, a partir de las herramientas conceptuales otorgadas por el artista y todo el marco institucional de las teorías, la crítica, etc., se puede cuestionar lo que la obra de arte evidencia, expone, muestra o expresa. El caso de las instalaciones artísticas es particular porque impacta en la experiencia del individuo, que sin tener ideas previas del *mundo del arte* puede concebir una vivencia, pero ello es diferente a lo que Danto busca decir sobre el arte como tal, ya que para acercarse a las obras de arte de una manera consciente se necesita de un bagaje teórico, según Danto, de un *mundo del arte*, es decir, un entorno y el conocimiento de las ideas y narrativas dentro de éste.

La identificación artística y la interpretación se vuelve constitutiva de la naturaleza artística, debido a que, en el *mundo del arte* todas las obras son objeto de interpretación de la teoría. Estos dos términos pueden ser planteados desde criterios históricos que le dan cierto valor o sentido a la obra de arte. La identificación artística, como tal, no actúa de manera aislada, sino que se apoya en la interpretación como parte del proceso que se utiliza en el momento de ver o leer una obra de arte. Para Danto, una ocasión así es una “oportunidad para reflexionar sobre la cuestión de si nuestras respuestas, estéticamente hablando, serían las mismas con objetos que son en apariencia idénticos, sin que importe

lo espectacular que puedan ser” (Danto 2002, 140). Es decir, cuestionarnos si nuestra experiencia estética sería la misma en presencia de una obra de arte indiscernible de un mero objeto, frente a los cuales no tendríamos más elementos que permitan la distinción. Por lo tanto, dice Danto, para que la identificación de la obra de arte sea clara, la respuesta estética debe ser mediada conceptualmente.

Lo que también puede retomarse de lo que plantea Danto es que a partir de las interpretaciones se pueda configurar una nueva obra de arte desde una misma obra, ya que la interpretación como tal genera nuevas ideas o conceptos sobre un tema o situación. Es decir, la exposición *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* pudo abrir la reflexión sobre lo que afectaba a la sociedad en ese momento y que, a mi parecer, se convirtió en un lugar común.

El término de interpretación que propone Danto se utiliza solamente para el *mundo del arte* que él mismo plantea, ya que dice que debe ser aprobadas y legitimadas desde esta estructura y bajo el planteamiento de ese mismo *mundo del arte* y la teoría. Sin embargo, la interpretación en sí misma, desde el arte, está abierta a todas las personas que vean una exposición o una obra, y, por lo tanto, a la generación de reflexión sobre el tema que trata la obra y de nuevas ideas, sin tener que ser legitimada o legítima del *mundo del arte*.

Remitiéndome a las conclusiones de Danto, en que la transfiguración de un lugar común hace conscientes unas estructuras del arte, entiendo esta transfiguración como método creativo y que, muestra como es que a través de los cambios que ha tenido del arte desde los inicios de su historia, hasta el siglo XX se dieron las transiciones necesarias en la estructura del arte en su totalidad. Asimismo, este proceso de creación de obras de arte logró adentrarse al conjunto de relaciones que el *mundo del arte* proponía dentro de su desarrollo histórico, ya que se dio la posibilidad histórica de que obras como *¿De qué*

otra cosa podríamos hablar? se realizara, ya que presenta su forma de ver a México como país en 2009 y presenta parte de la sociedad mexicana. En las instalaciones artísticas, como medio de producción, se crea un entorno que cruza las fronteras entre la vida real y el arte. Entonces, cuando Margolles crea una obra como instalación, toma elementos y objetos ordinarios, que para ella representan parte de lo que quiere que se reflexione, y que al ser reinterpretados respondieron a una situación común de Ciudad Juárez, incluso se puede decir, que México como país en 2009. Los objetos transfigurados y convertido en obras de arte, que Margolles recogió en los lugares donde se efectuaron asesinatos, contribuyeron en la reflexión de lo que sucedía en México.

El arte, entonces, puede hacer inteligible el mundo de las cosas ordinarias en un nivel más amplio. Esto pasa con la exhibición *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, en la que Margolles trata el tema de la violencia dirigida al cuerpo como consecuencia del crimen organizado en México y el dolor de la pérdida de seres queridos, situaciones que formaron parte de la vida cotidiana, es decir, se convirtieron en un lugar común; no obstante, rescató la violencia como tal para representarla y reflexionar por qué se ha normalizado una interacción de violencia que domina y genera problemas sociales como la muerte, pérdida o desaparición de sus individuos.

Danto, en *La transfiguración del lugar común*, desde la teoría, avala definiciones de arte que acreditan los nuevos procesos de producción de una obra respecto a nuevas comprensiones de creación artística. El texto interviene en el análisis de procesos de creación de obras de arte, los cuales se fueron entrelazando y establecieron puntos de abordaje para pensar los lugares comunes, pensándose como situaciones cotidianas, en el arte del siglo XXI. El contexto del arte creado en este siglo en Latinoamérica, en algunas obras y artistas, tiene conexiones con la política, la violencia, la desigualdad de género,

entre otros temas que, fundamentalmente, tienen que ver con el entorno social de cada país. Este lugar común como espacio cotidiano, ordinario, recurrente, no necesariamente físico, es parte de lo que tomaron los artistas, frecuentemente, como referentes para sus obras. Estos lugares comunes, de violencia, desigualdad de género, pobreza, entre muchos otros que permean a la sociedad, condicionan la producción artística en Latinoamérica del siglo XXI. Así como Margolles, artistas como Santiago Sierra⁴¹ o Doris Salcedo⁴² realizan obras que surgen de situaciones que han marcado el entorno social, como la violencia por el desempleo, la inseguridad o las guerrillas, y que se han podido trasladar al *mundo del arte* cuando ellos abordan desde un sentido reflexivo, crítico y artístico estas cuestiones socio-políticas y culturales. En este tipo de cuestiones es que Margolles encuentra las posibilidades de materialidad de su obra, desde esos lugares comunes. Su intención como artista, no sólo es visibilizar la muerte como tal o al individuo, sino que confronta la realidad de la vida cotidiana.

Asimismo, el lugar común en el arte latinoamericano parte, en algunas ocasiones, del cuerpo, como en la obra *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada*⁴³ del mismo Santiago Sierra, o en la obra *¿Quién puede borrar las huellas?*⁴⁴ de la artista

⁴¹ La obra de Sierra intenta visibilizar la perversidad de las tramas de poder que fomentan la alienación y explotación de los trabajadores, la injusticia de las relaciones laborales, el desigual reparto de la riqueza que produce el Capitalismo y la naturaleza perversa del trabajo y el dinero, y las discriminaciones por motivos raciales en un mundo surcado por flujos migratorios unidireccionales —Sur-Norte—. Revisado en <https://www.arteinformado.com/guia/f/santiago-sierra-1720>

⁴² Su obra parte de las experiencias y testimonios de quienes han sufrido directa o indirectamente la violencia del conflicto armado. Sus instalaciones reflejan la situación de las víctimas, a partir de eventos y objetos cotidianos que buscan hacer memoria sobre una realidad que muchas veces pasa desapercibida. Revisado en https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Doris_Salcedo

⁴³ Esta obra de Santiago Sierra fue realizada en 1998, en México. En ella “se buscó una persona sin tatuar y que no tuviese intención de ser tatuada pero que, haciéndole falta dinero, consintiese en llevar una marca de por vida. Se le pagaron \$50 (M.N.)” https://www.santiago-sierra.com/982_1024.php?key=3

⁴⁴ En julio de 2003 la artista realizó este performance, en el cual caminó descalza por casi una hora, de un palacio de poder a otro en la Ciudad de Guatemala, marcando un recorrido de huellas de sangre humana en memoria de las víctimas del conflicto armado en su país, y en rechazo a la candidatura presidencial del ex-dictador Efraín Ríos Montt. Con su silencio, miedo, enojo o asombro, los espectadores, ciudadanos comunes, eran actores que encarnaron la falta de memoria histórica, la impotencia y la pasividad frente a la violencia institucional. El cuerpo de la artista – portador de identidades masacradas – se convirtió en

Regina José Galindo. Este tipo de representación del cuerpo, es decir, en el arte, permite explorar las transformaciones del cuerpo mismo. En este contexto, el cuerpo, sus modificaciones y su uso estético sirven para hablar desde un ámbito más bien político, para así, dialogar sobre los problemas sociales y económicos a través del arte. La incorporación de nuevos procesos de creación al arte, permiten modificar la relación de éste con el cuerpo mismo, para así, establecerlo como vehículo de representación social, política, cultural o económica.

El hecho de que la exposición *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* fue presentada en la 53ª Bienal de Arte de Venecia en el año 2009, le dio un lugar en el *mundo del arte* y, por tanto, puede ser reconocida mundialmente en los círculos del arte y es legitimada su existencia como obra de arte. Como en el panorama de una bienal de arte, las posibilidades de visión y expectación le dan un sentido más amplio a la obra. Es decir, lo que se quiere evidenciar llega a un número más grande de personas. En este caso, las obras de arte no sólo se contemplan, sino que surge una necesidad por cuestionar, tanto la obra como el tema del que trata. En el caso de Margolles, reflexiona sobre prácticas que se dan por hecho en la sociedad y que por tanto ya no son juzgadas como erróneas o severas.

Esta reflexión desde los valores bajo los que se juzga tiene que ver con los predicados estéticos que propone Danto en su teoría, los cuales sirven para definir los estilos contextuales y su posibilidad de aplicación se liga a un momento histórico que, como problema sociológico para Danto, son factibles por la determinación de las figuras o factores del *mundo del arte*. Así, obras de arte como las que Margolles presenta en *¿De*

soporte de la identidad colectiva del pueblo guatemalteco y en espacio de lucha contra el olvido y la violencia estatal. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7012600>

qué otra cosa podríamos hablar? pueden ser posibles y, por tanto, entrar y entenderse en el *mundo del arte*. Además, este tipo de obras permiten considerar y evaluar un nuevo predicado artístico, que enriquece entonces, este mundo y posibilita también el opuesto para su aplicación en las obras de arte. De tal manera que, considerar la pertinencia y existencia de un predicado artístico, suma a la concepción de lo que es arte. Es decir, así como se amplía el panorama de que cualquier objeto puede ser o pertenecer a una obra de arte en el siglo XX, también estas figuras de apreciación artística permiten abrir un nicho de posibilidad de que puede ser arte, incluyendo épocas anteriores. En este sentido, producir y presentar una obra de arte desde el entorno del *mundo del arte* debe de estar legitimado por el lugar en que se inserta, ya que es desde ahí que, se le darán los predicados y condiciones para la reflexión de lo que cuestiona o evidencia como obra de arte.

Relación de imagen y título de obras mencionadas a lo largo de la tesis:

No.	Obra	Imagen
1	<i>Brillo Box</i> , 1964 Andy Warhol	 A photograph of a white Brillo soap pad box, a key artwork by Andy Warhol. The box is shown from a three-quarter perspective, highlighting its iconic design. The text on the box includes "24 GIANT SIZE PKGS.", "New!", "Brillo", "soap pads WITH RUST RESISTER", and "SHINES ALUMINUM FAST". The box is set against a plain, light-colored background.
2	<i>Bedroom ensemble</i> , 1963 Claes Oldenburg	 A photograph of a bedroom ensemble by Claes Oldenburg. The scene is set in a room with dark walls and a dark floor. The furniture includes a bed with a zebra-print headboard and a matching chair. A large, white, circular object, possibly a lamp or a decorative element, is visible in the background. The lighting is soft, creating a warm atmosphere.

3

Bed, 1955
Robert Rauschenberg

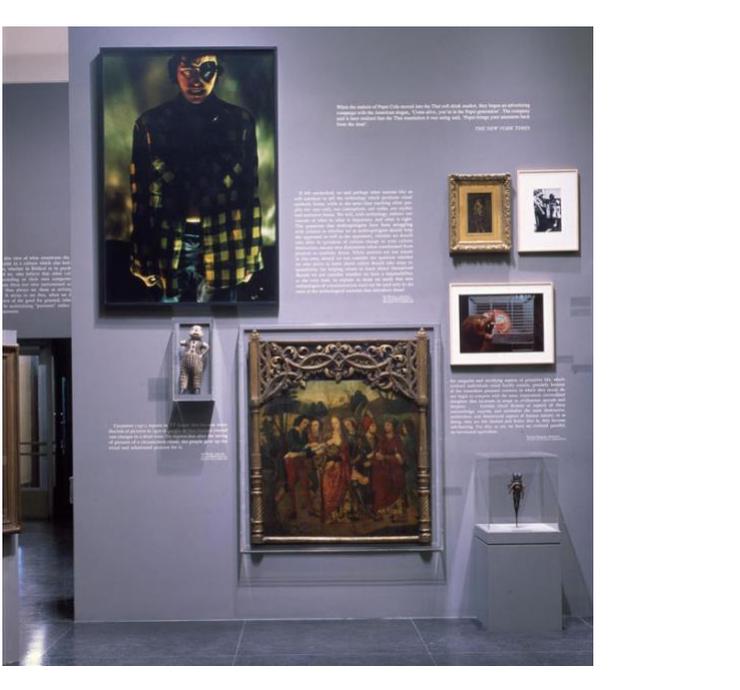


4

De la serie *La tradición de las imágenes*, 1928-1929
René Magritte



<p>5</p>	<p><i>La fuente</i>, 1917 Marcel Duchamp</p>		
<p>6</p>	<p><i>Jinete polaco</i>, 1655 Rembrandt</p>		
<p>7</p>	<p><i>Pintura abstracta No. 5</i>, 1963 Ad Reinhardt</p>		

<p>8</p>	<p><i>Amor sagrado y amor profano</i>, 1516 Tiziano</p>	
<p>9</p>	<p><i>Mining de museum</i>, 1992 Fred Wilson</p>	
<p>10</p>	<p><i>The play of the unmentionable</i>, 1990 Joseph Kosuth</p>	

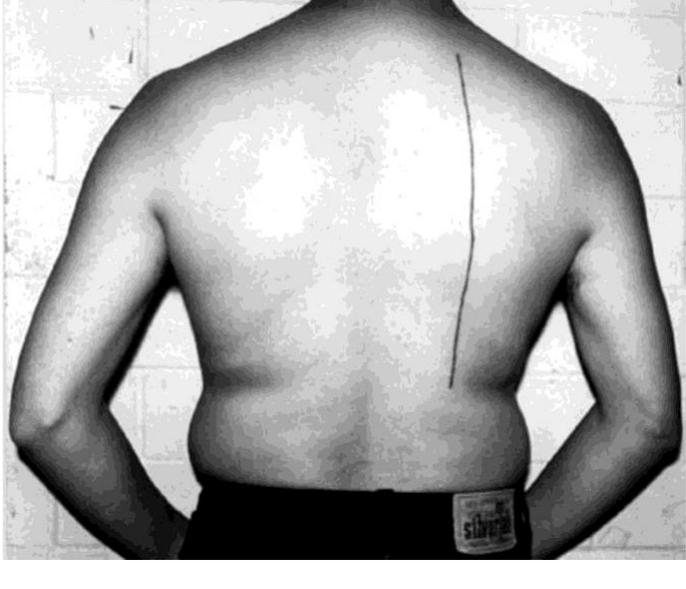
<p>11</p>	<p><i>Anticipo de un brazo roto</i>, 1915 Marcel Duchamp</p>	
<p>12</p>	<p><i>Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada</i>, 1998 Santiago Sierra</p>	
<p>13</p>	<p><i>¿Quién borra las huellas?</i>, 2003 Regina José Galindo</p>	

Tabla de exposiciones de Teresa Margolles 2000-2021

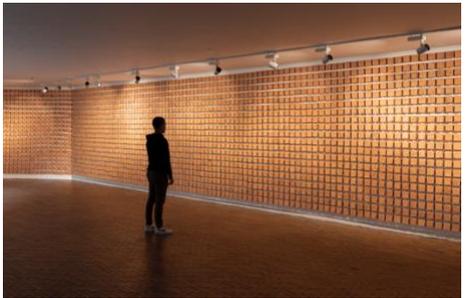
Año	Título y lugar	Descripción	Imágenes
2001	<i>Vaporización</i> , Ace Gallerie, Ciudad de México	Con visión turbia y tacto húmedo por la habitación, un letrero que decía "vapor de agua de la morgue". Margolles ha argumentado que su trabajo es un medio de reconfigurar la distribución de lo sensible para hacer visibles y cognoscibles los cuerpos y vidas expulsados de quienes permanecen ocultos y abstrusos dentro de la Ciudad de México, particularmente aquellos que han sufrido muertes violentas y dolorosas.	
2003	<i>En el aire</i> , Bregenz, Austria	Máquinas que crean y lanzan burbujas de jabón al aire, de manera que la galería o salón se llena con ellas. Las burbujas sirven para recordarnos de la vida destruida. Al romperse contra nuestro cuerpo, confirman que estamos vivos. El efecto que produce en nuestros sentidos el saber que el agua enjabonada proviene de un lugar de muerte también nos recuerda la diferencia entre un cuerpo con vida y uno sin ella. Tal como es el propósito del trabajo de esta artista, la instalación pretende generar en el público la aversión y el terror que un asesinato ya no produce más en la humanidad que tan acostumbrada está a saber del peligro y la muerte que se vive día con día en las calles de México. Las víctimas anónimas dirigen nuestra atención a la inhumanidad de las relaciones sociales dentro de una sociedad sobrepoblada.	
	<i>Crematorio</i> , Galería Enrique Guerrero, Ciudad de México	La morgue ha sido y seguirá siendo fuente de inspiración y paradigma audiovisual. Sus hallazgos surgen de la observación contemplativa, derivan del estar ahí. Convirtió la galería en un pasaje del infierno, en el que podemos pensar nuestra propia suerte. La suerte de un arte que ha reducido al máximo su carácter representativo para ampliar al máximo su poder de estupor. Mientras nos dejamos embelesar por las fascinantes flamas, nuestra conciencia se sobreexpone a la perpleja irrupción de una estética amoral.	

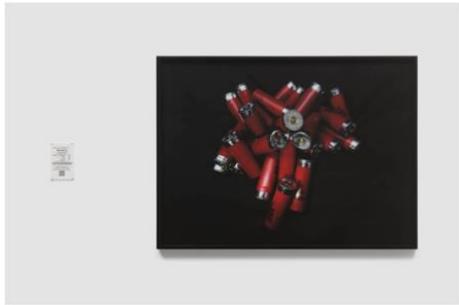
2005	<p><i>127 Cuerpos</i>, Düsseldorf, Alemania</p>	<p>Un trozo de hilo, tenso de una pared a otra, se extiende por la galería. Más o menos a la altura de la cintura, resultan ser 127 piezas separadas de hilo de algodón que se han unido con un nudo básico. En cada uno de estos hilos hay manchas irregulares; rastros moteados de color marrón. Estos hilos se utilizaron para coser cuerpos después de sus autopsias. Cada uno de los 127 hilos representa a una persona en particular que murió violentamente. El trabajo explora el papel de la memoria, el pasado y los problemas sociales, políticos y económicos.</p>	
2006	<p><i>Herida</i>, Proyecto para la colección Jumex, Ecatepec, México</p>	<p>Herida habla, desde un silencio conmovedor, de las problemáticas sociales y culturales afines a la muerte en los márgenes de la sociedad post-industrial. Ecatepec ha sido el escenario de <i>Lengua</i> (2000) y <i>Entierro</i> (1999); ambas pertenecientes a un periodo en el que Margolles entendió la morgue –y los cuerpos que arriban a la misma– como un termómetro de la sociedad, de ahí su carácter de monumento. <i>Lengua</i> y <i>Entierro</i> constituyen dos de los fragmentos objetuales a través de los cuales la artista expone abiertamente las condiciones de vida, y por ende, de muerte, de una subclase social sin acceso a los servicios públicos elementales modernos. En cambio, <i>Herida</i> desarrolla una situación en progreso: se detiene en el estudio contextual de la situación de violencia y marginalidad en Ecatepec. Imagina la herida como un nexo extenso entre la barriada y la institución; permitirá que los fluidos corporales se transformen, con el paso del tiempo, en una costra que se arranca agresivamente y revive –nuevamente– la herida.</p>	

2009	<p><i>¿De qué más podríamos hablar?</i>, Bial de Venecia, (pabellón mexicano)</p>	<p>La obra consistió en un conjunto de siete piezas que intervenían sutilmente el espacio. Sin embargo, en términos simbólicos, era imposible pasarla desapercibida ya que el objetivo era hacer un planteamiento que llamaba a desplegar la reflexión de los asistentes. El trabajo de Margolles se ha caracterizado por afrontar, desde una postura provocadora y contundente, temas como la violencia y la memoria de la pérdida provocada por la muerte violenta, así como la exploración de los restos humanos como materiales artísticos. Teniendo como contexto la ola de violencia generada en México por la guerra contra el narcotráfico, Margolles realizó recorridos necro-geográficos donde realizó un registro sonoro y visual de los territorios heridos de muerte, además de recoger residuos como lodo, sangre y fragmentos de cristales del pavimento. Con estos elementos creó una serie de instalaciones que desplegaban la abyección y que sacuden al espectador: telas impregnadas de sangre, vidrios incrustados en joyas idénticas a las de criminales, así como la reproducción del registro sonoro en uno de los pasillos del palazzo. Con estas estrategias, la artista insiste en la importancia del arte como catalizador y multiplicador de las interrogantes del individuo frente a su entorno.</p>	
2010	<p><i>Bancas</i>, Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México</p>	<p>Esta instalación, con una fuerte carga política, fue montada en el espacio frontal del museo, sobre la banqueta de la Calle Tres Picos, y se construyó con una mezcla de cemento y agua residual, con la que se limpió el cuerpo de una niña asesinada en Ciudad Juárez.</p>	
2011	<p><i>A través...</i>, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México</p>	<p>Narra la visión de más de 23 mil jóvenes reclutados por las organizaciones criminales, de otros siete millones sin trabajo y sin escuela y de los que, con la ilusión de un estado de bienestar prometido, no reciben atención médica, tienen poco poder adquisitivo o no son incluidos en la sociedad por ser parte de alguna comunidad indígena.</p>	

	<i>Frontera</i> , Kunsthalle Fridericianum, Alemania	En <i>Frontera</i> , Margolles retoma los tópicos claves de su obra y el uso de materiales no convencionales para cuestionar el entorno de su país de origen y residencia: la violencia, la muerte, la droga.	
2012	<i>La promesa</i> , Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, Ciudad de México	Se inscribe dentro de un largo proyecto de investigación que la artista inició en Ciudad Juárez años atrás. Juárez se fue convirtiendo, con la llegada de las maquiladoras, en un lugar de oportunidades reales generando expectativas en miles de migrantes de todas las regiones del país que se fueron instalando allí con la idea de construir 'un futuro mejor'. En los últimos años, las nuevas comunidades que fueron creando vínculos laborales y sociales se han visto directamente afectadas por la crisis económica, el impacto del narcotráfico y la creciente y asoladora ola de violencia que de estos fenómenos se genera. A raíz de esto es necesario tomar el camino de regreso. El movimiento forzado de las personas es el testimonio de una Promesa inconclusa.	
2014	<i>La búsqueda</i> , Migros Museum für Gegenwartskunst, Zúrich, Suiza	Abordó Ciudad Juárez como un lugar de crimen. En el centro se encuentra una serie de homicidios de mujeres que ha estado en curso desde el inicio de la década de 1990. Aquí, Margolles está principalmente interesada en las huellas que los crímenes brutales dejan atrás en las arquitecturas, y cómo la vida cotidiana de estas personas de forma. Al trasponer estas huellas en un espacio de exposición, el artista genera una interacción cargada entre presentación mundano y el realismo sombrío.	
2014	<i>El testigo</i> . Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), Madrid, España	Muestra una serie de obras que materializan un minucioso y riguroso trabajo de investigación iniciado años atrás en Ciudad Juárez, al norte de México. En cada una de las salas se va dibujando el panorama de una ciudad que refleja el contexto económico, social y político de un país. Su obra pone de manifiesto la violencia de fenómenos que han afectado con toda su crudeza a zonas como Ciudad Juárez, donde el impacto del narcotráfico, la precariedad del empleo y la crisis económica se manifiestan con mayor fuerza.	

<p>2016</p>	<p><i>Teresa Margolles: We Have a Common Thread.</i> Colby Museum of Art, Maine, Estados Unidos</p>	<p>Amplía la larga exploración de la violencia por parte del artista a través de una serie de nuevos trabajos que involucran la participación sin precedentes de artistas bordadores de Panamá, Nicaragua, Guatemala, Brasil, México y Estados Unidos, todos los cuales comparten sus preocupaciones por la violencia, particularmente contra las mujeres. Después de explicar su visión del proyecto, Margolles entregó a cada grupo un tejido que había sido marcado por el contacto con el cuerpo de una mujer, o en algunos casos un hombre, que había sufrido una muerte violenta. Invitó a los bordadores a crear patrones en la tela como una forma de iniciar una conversación sobre la violencia y los problemas sociales que plagan sus respectivas comunidades. Algunas de estas conversaciones se grabaron y se incluyen aquí en una serie de videos que proporcionan contexto para los textiles. Los trabajos presentados en esta exposición expresan de manera colectiva los desafíos que enfrenta cada comunidad.</p>	
<p>2017</p>	<p><i>Sobre la sangre.</i> SPE - Spazio Performatico ed Espositivo. Toscana, Italia</p>	<p>Desarrolla el tema del odio de género. La instalación “Frazada (La Sombra)”, recuperada en la morgue de La Paz e impregnada de la sangre de una mujer víctima de feminicidio, la manta perturba a aquellos que utilizan su sombra para refrescarse en los días soleados, ya que después de poco tiempo notan el fuerte olor de sangre que ésta desprende. Desea visualizar la sombra de la violencia de género que, en Bolivia, según el Instituto Nacional de Estadística, afecta a bien el 87% de las mujeres.</p> <p>La gran tela que presta el título a la exposición “Wila Patjharu / Sobre la sangre”, está impregnada de la sangre de diez víctimas de feminicidio en La Paz y bordada sucesivamente por artesanas locales a través de las técnicas tradicionales de decoración de los vestidos de danza popular boliviana. Emerge de este modo cómo frecuentemente el folclore y la tradición consiguen cubrir, esconder y transformar en ornamento una trágica realidad cotidiana. Y la instalación site specific “Testimone”</p>	

2017	<i>Pistas de baile.</i> Centro centro. Madrid, España	Una de las últimas series de Margolles donde pone voz y rostro a las prostitutas transexuales de Ciudad Juárez. Desprovistas de su lugar de trabajo, aparecen retratadas en los espacios yermos que antes ocupan las discotecas y salas de fiestas en las que trabajaban. La muerte y la violencia como semilla expresiva de su obra, haciendo una reivindicación frente al silencio mediático y social de los asesinatos de mujeres en México que, en la mayoría de los casos quedan impunes.	
2019	<i>Estorbo.</i> Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia	Estorbo no es una exposición sobre Venezuela, sino sobre el límite. La frontera colombo-venezolana es el escenario, mas no la denuncia puntual; el límite territorial desdibujado por el fenómeno migratorio expone la vulnerabilidad de la vida ante la omnipresencia de la muerte y la violencia, pero no eleva la importancia de las problemáticas venezolanas presentes sobre las colombianas o las latinoamericanas; el estorbo no es el migrante venezolano, sino un espectador que aún se asume como tal	
2019	<i>La carne muerta nunca se abriga.</i> Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA). Santiago, Chile	Aborda la violencia que el sistema ejerce sobre los cuerpos, en forma estructural e histórica, a través de una serie de obras e intervenciones realizadas en la región de Atacama y en sectores periféricos de Santiago de Chile. Visibiliza el particular punto de vista y trayectoria artística de Margolles, que se opone a las normalización de la exclusión social y su anestesia mediática, contextualizando el concepto de vestigio y residuo, abordado profusamente en la trayectoria de la artista, en el territorio chileno. Margolles observa el contexto local -cuyo modelo económico es considerado uno de los más desiguales del mundo- y su efecto sobre los cuerpos a través de fotografías, video, instalaciones y piezas cerámicas, que problematizan los devastadores efectos del capitalismo en relación a cuestiones como la falta de vivienda, la contaminación, el racismo o la exclusión social.	
2019	<i>Te alineas o te alineamos.</i> Musée d'art de la Province de Hainaut. Charleroi, Bélgica	En 2007 Teresa Margolles produjo la obra Decálogo, compuesto por diez mensajes que dejaron los narcotraficantes durante los asesinatos. Te alineas o nos alineamos es el octavo mandamiento. Grabado en la barandilla de cuadros del Museo, evoca el contexto mexicano, pero también sugiere otras formas de esclavitud como la subordinación a las leyes del mercado. La amenaza resuena en todas las piezas presentadas como advertencia y	

		<p>cuestionamiento de formas de sumisión y resistencia. La primera parte de la exposición da testimonio de la violencia - física, económica, psicológica- que sufren las mujeres, al tiempo que destaca las diversas formas de resistencia que se oponen a ella. Charleroi está en el centro de las nuevas producciones de la segunda parte de la exposición. Margolles quedó impactada por el paisaje que ofrecen restos industriales, edificios y comercios abandonados o en proceso de destrucción. Ha diseñado piezas que dan testimonio tanto del declive económico de la ciudad como de su transformación en curso, que también está produciendo su parte de personas que quedan atrás. Realizó así un trabajo participativo con personas que conocía en la calle. Con la presencia de sus rostros y sus palabras en el Museo, tiende a devolverles una forma de dignidad y combate la banalización de la exclusión social.</p>	
2019	<p><i>En la herida.</i> Kunsthalle Krems, Austria</p>	<p>En la Herida contará con una nueva actuación a cargo de Mariella, una trabajadora sexual trans de Viena, Austria, que implica la incisión de una hendidura horizontal de cincuenta metros de largo tallada en la pared del museo con un cuchillo y rellena de grasa. El trabajo permanecerá a la vista durante la exposición, junto con importantes trabajos desarrollados durante la última década en colaboración con trabajadoras sexuales trans en Ciudad Juárez, México.</p>	
2020	<p><i>El asesinato cambia el mundo.</i> Galería James Cohan Tribeca, de Nueva York</p>	<p>Se muestra el mas reciente trabajo de la artista, con el cual subleva la voz de los motivos más profundos de la violencia tanto en México como en Estados Unidos. Un trabajo articulado con comunidades que son afectadas directamente por la creciente violencia, muerte e impunidad, y que explora la corresponsabilidad de los países vecinos, al tiempo que se une en luto colectivo dentro de un contexto de trabajo y creación, entregado al duelo individual del espectador.</p>	

2020	<i>Póker de damas</i> , MUAC, exposición virtual	Es un intento por intervenir en cómo se recuerda a Karla, una trabajadora sexual trans que fue asesinada brutalmente en Ciudad Juárez en 2015. Esta es una acción de elegía que naturalmente termina por abordar las condiciones de vida de las mujeres trans latinoamericanas en México y en Suiza.	
2020-2021	<i>La piedra</i> . Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, España	Recupera algunos de los ejes clave del trabajo de la creadora y, al mismo tiempo, presenta obras inéditas. Su trabajo denuncia sin complejos las crisis migratorias actuales, abre el debate en torno al trabajo y, sobre todo, apunta a la vulnerabilidad en la que se encuentran las mujeres ante cualquier situación.	 <p data-bbox="975 969 1436 1010">Teresa Margolles, Vendedora de bolivianos sobre el Puente Internacional Simón Bolívar, 2018. Impresión digital sobre papel de algodón, 70 x 100 cm. Edición: 1/5 + copia de autor. Cortesía de la artista © Gabinete TM</p>

Bibliografía:

Danto, Arthur Coleman. 2002. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós. Traducción de Ángel y Aurora Mollá Román.

_____. 2006. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Elena Neerman Rodríguez.

_____. 2013. *¿Qué es el arte?* Barcelona: Paidós. Traducción de Iñigo García Ureta.

_____. 2003. *La Madonna del futuro: ensayos en un mundo de arte plural*. Barcelona: Paidós. Traducción de Gerard Vilar.

_____. 1964. *The Artworld*. The Journal of Philosophy, Vol. 61, No. 19. American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. Pp. 571-584. https://is.muni.cz/el/1421/jaro2014/IM088/Danto_1_.pdf

Chávez Santiago, Amelia. 2010. *La huella que deja el cuerpo: concepto y obra de Teresa Margolles*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

De Alvarado Chaparro, Dulce María. 2000. *Performance en México (Historia y desarrollo)*. Tesis de Licenciatura en Artes Visuales. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Medina, Cuaútemoc. 2017. "Llevando la peste a Venecia: la bienal como intervención." En *Abuso mutuo: ensayos e intervenciones sobre arte post-mexicano (1992-2013)*. México: Promotora Cultural Cubo Blanco.

Morales Mendoza, Lourdes. 2006. *De la oscuridad a la metonimia: un ensayo sobre SEMEFO y Teresa Margolles*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Bibliografía secundaria:

Barilli, Renato. 1998. *El arte contemporáneo: de Cézanne a las últimas tendencias*. Bogotá: Norma.

Belting, Hans. 2011. *La imagen y sus historias: ensayos*. México: Universidad Iberoamericana.

Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.

Bourriaud, Nicolas. 2008. *Estética relacional*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Carroll, Noel. 2000. *Theories of art today*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press

_____. 1997. *Danto's New Definition of Art and the problem of Art Theories*. British Journal of Aesthetics. Vol.37, no. 4: 386-392 <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/37.4.386>

- _____. 1995. "Danto, Style, and Intention." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 53, no. 3: 251-57. doi:10.2307/431350.
- Danto, Arthur Coleman. 2005. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Barcelona: Paidós. Traducción de Carles Roche.
- _____. 2009. *Andy Warhol*. Estados Unidos: Yale University Press. (Idioma original)
- _____. 1992. *Más allá de la caja de brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.
- Dickie, George. 2005. *El círculo del arte. Una teoría del arte*. España: Paidós.
- Eldridge, R. 2003. *An introduction to the philosophy of art*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Foucault, Michel. 1997. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Gadamer, Hans-Georg. 1991. "La justificación del arte." En *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Guasch, Anna Maria. 2000. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. 2000. *Historia universal del arte. Arte del siglo XX*. España: Espasa Calpe.
- Greenberg, Clement. 2006. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- Groys, Boris. 2016. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- _____. 2015. *Volverse público. Las transformaciones en el arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Heidegger, Martin. 1996. *El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza.
- Heinz Holz, Hans. 1979. *De la obra de arte a la mercancía*. España: Gustavo Gili.
- Eric Hobsbawm. 1998. "La era de las catástrofes." En *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.
- Kraube, A. 1995. *Historia de la pintura: del renacimiento a nuestros días*. Colonia: Könemann.
- Krauss, Rosalind. 1996. "La escultura en el campo expandido" en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- Little, Stephen. 2004. *...Ismos*, Madrid: Turner.
- Lyotard, Jean-François. 1987. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- _____. 1987. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.

- Moure, G. 2009. *Marcel Duchamp. Obras, escritos, entrevistas*. Barcelona: Polígrafa.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Austral.
- Peters Núñez, Tomás. 2010. *Sociología del arte de Marcel Duchamp*. Publicado en Revista temas sociológicos. N. 14, pp.125-144.
- Sánchez, G. y Langa. 2001. M. *Historia de la Humanidad. La cultura del XX*. Madrid: Arlanza Ediciones.
- Vattimo, Gianni. 1985. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Villar, A. y Julián, I. 2003. *El Arte. El siglo XX*. España: Promo-Libro.

Referencias de videos y páginas web:

- Banwell, Julia. "Agency and Otherness in Teresa Margolles' Aesthetic of Death". Otras Modernidades, Revista de estudios literarios y culturales. Publicado el 10 de octubre del 2010. (Consultado en abril 2021). <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/688>
- Danto, Arthur Coleman. *The disenfranchisement of art*. Grand Street, vol. 4, No. 3 (primavera, 1985), pp. 171-189.
<https://www2.southeastern.edu/Academics/Faculty/jbell/disenfranchisement.pdf>
- Herrera Beltrán, Claudia. "Diplomáticos deben señalar que no hay caos: Calderón." La Jornada. Publicado el 10 de enero del 2009. (Consultada el 24 de enero de 2021).
<https://www.jornada.com.mx/2009/01/10/index.php?section=politica&article=003n1pol>
- Barrios, José Luis. "Semefo, una lírica de la descomposición." Fractal n° 36, enero-marzo, 2005, año IX, volumen X, pp. 41-64. (Consultado en enero de 2021).
<https://www.mxfractal.org/F36Barrios.html>
- Espinosa, Helia. "El realismo conceptual de Teresa Margolles." Apuntes disidentes, enero 27, 2012. (Consultado en enero de 2021).
<https://apuntesparalaruptura.wordpress.com/2012/01/27/el-realismo-conceptual-de-teresa-margolles/>
- Gamez, Silvia Isabel. "Teresa Margolles: Prefiero a los vivos." Silvia Isabel Gamez. Publicado el 10 de octubre de 2003. (Consultada en enero de 2021).
<http://www.silviaisabelgamez.com/entrevista/teresa-margolles/>
- Kennick, William E. *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?* Mind, New Series, Vol. 67, No. 267 (Julio, 1958), pp. 317-334. Oxford University Press.
<http://www.jstor.org/stable/2251530>

Regine. "Bodily Matters: Human Biomatter in Art (part 2. At the morgue)". We make money not art. Publicado el 21 de julio del 2016. (Consultado en abril 2021). <https://we-make-money-not-art.com/bodily-matters-human-biomatter-in-art-part-2-at-the-morgue/>

Scott Bray, R., "En piel ajena: The work of Teresa Margolles". Law Text Culture, 11, 2007. (Consultado en abril 2021). <https://ro.uow.edu.au/ltc/vol11/iss1/2>

Wilson-Goldie, Kaelen. "Death in Venice". The National News. Publicado el 4 de septiembre de 2009. (Consultado en abril 2021). <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/art/death-in-venice-1.521212>

"¿Cuál es el papel del artista en situaciones de violencia? Teresa Margolles." Video de Youtube, Publicado el 12 de julio de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=Y12_KY7SL00

"Voces y Miradas BIENALSUR Teresa Margolles" Video de Youtube. Publicado el 8 de diciembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=a7q8sKRLttc>

"Teresa Margolles: On Human Displacement | MoMA LIVE" Museo de Arte Moderno de Nueva York. Video de Youtube. Publicado el 14 de junio de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=Xv8QymcDDPQ&t=0s>

"Exposición: 'Estorbo' de Teresa Margolles" Museo de Arte Moderno de Bogotá. Video de Youtube. Publicado el 16 de mayo del 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=jdCDIKIzZXs>

"Converatorio con Cuauhtémoc Medina" La obra de Teresa Margolles y la materialidad de la crisis. Museo de Arte Moderno de Bogotá. Video de Youtube. Publicado el 16 de abril 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=F9X15v78NvU>

"Muerte & Muro - Teresa Margolles" Video de Youtube. Publicado el 4 de abril del 2019. https://www.youtube.com/watch?v=jesYSwI_1sw

"Entrevista a Teresa Margolles, artista visual - Terrícolas | betevé." Video de Youtube. Publicado el 12 de diciembre de 2018. (Consultada el 18 de septiembre de 2020). https://www.youtube.com/watch?v=PG0MI_mVIH0

"Entrevista: La Promesa, Teresa Margolles" Video de Youtube. Publicado el 13 de enero del 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=KRUOPcPJKuM>

"El testigo. Una exposición de Teresa Margolles" Video de Youtube. Publicado el 17 de febrero del 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=dWnjvT9SqVg>

"Global Feminisms: Teresa Margolles." Video de Youtube. Publicado el 28 de abril de 2010. https://www.youtube.com/watch?v=HEO_ iyYcFJ4



Cuernavaca, Morelos a 14 de junio de 2021.



Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Doctorado en Humanidades
Centro de Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis “Acercamiento al pensamiento de Arthur C. Danto. El mundo del arte y transfiguración del lugar común en la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* de Teresa Margolles” que presenta la alumna:

Andrea Azpeitia Arzate

Para obtener el grado de Maestría en Humanidades. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis presentada muestra el desarrollo y cumplimiento de los elementos fundamentales para ser considerada una tesis de maestría. El tema de investigación consiste en demostrar que el arte tiene una función reflexiva que piensa y cuestiona la violencia generada por las estructuras socio-políticas en México que permiten presencias constantes y de diferentes formas del crimen organizado en México del siglo XXI. Para ello la estudiante utiliza el concepto de transfiguración que Danto propone y le sirve para entender cómo Margolles toma el tema de la violencia y muerte causadas por el crimen organizado, través del análisis de la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, y cómo es que al tomar objetos e imágenes de dichos eventos puede transfigurar esta violencia, para después ser representada a través del arte, de modo que se puedan pensar y debatir situaciones de la sociedad. Sostiene que a partir de la revisión de la teoría de Danto del mundo del arte y la transfiguración del lugar común se pueden analizar obras de arte como la de Margolles, donde la transfiguración no es la de un objeto sino la de una situación, ahora cotidiana en nuestro país, la violencia.

Cabe aclarar que el título se modifico dadas las necesidades de la investigación queda como se refleja en este voto.

Sin más por el momento, quedo de usted.

A t e n t a m e n t e

DRA. IRVING SAMADHI AGUILAR ROCHA



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

IRVING SAMADHI AGUILAR ROCHA | Fecha:2021-06-18 16:46:08 | Firmante

HdK3zR6Ff0WGbjP5ZEi/1atQFCOIhtcuTGM/cLg3cH3lqklZhEDg/maNfokfOPfjfpoo9klkKjVhsMEzx0PtzZPvzJk3sgizmKQ+GAdwku4+zlr852Kc7PeGWqp+8Kf3RZkw5yW4ALhWm3yLbj/MeUpXykb3i4ncBwJ88E+VIQzC1tUPGkZk91gHNIEjDgivfqNg+CfmBwuJHZ0K/5NpaLJo4b9+v8vTauQhEVIU/h0gN5eNBY2GPgQKeWfSXqcteCmo/VdargTX8frMZp0H5UjNUy7pW3GapxJZQMHY/tsqPp3uZ7fzUU7D6jjXfd1wxikP3Fkgf7fl/bPvGYgigA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[5ygs9w](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/dya9i5V0pRdgZ0ba6EelbAD9alRW1omH>





Cuernavaca, Mor., 13 de agosto de 2021.

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
CIIHu-IIHCS
PRESENTE



Comunico a usted que he leído la tesis "Acercamiento al pensamiento de Arthur C. Danto. El mundo del arte y transfiguración del lugar común en la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* de Teresa Margolles" que presenta la alumna

Alma Andrea AZPEITIA ARZATE

para obtener el grado de Maestra en Humanidades. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi voto aprobatorio para que se proceda a la defensa de la misma.

Los argumentos para emitir un voto aprobatorio son:

Primero. Se trata de una investigación que, con base en dos planteamientos sobre el arte de A. Danto, problematiza las condiciones de creación, exhibición e impacto de la obra de Teresa Margolles; es decir, se realizó un trabajo de delimitación temática, así como la selección e implementación de una vía de abordaje para su estudio.

Segundo. La combinación de información y planteamientos conceptuales en esta tesis, subraya la búsqueda, en ciertas corrientes creadoras del siglo XXI, de evidenciar la presencia de una realidad saturada desde lo vulnerable en las subjetividades de los espectadores.

Sin más por el momento, agradezco su atención y le envío un respetuoso saludo.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. Julieta ESPINOSA
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

JULIETA ESPINOSA MELENDEZ | Fecha:2021-09-01 18:45:12 | Firmante

srZklWEr639+uNFv8MVx+BRXK34VDntbTX11CKluWkDtpTcybQfATVO18uSGU9VCPsVEt4AmAA3+4JilaVF+C6KAopHXN9cipc5+GeA26tGKRCEMICfiHNMwl6oNR7ipiQftTu
hmQmgqWUsY1qEIGStrUDEq2pGKjF0qyR4WhTGSOW3Hgu07FWOX5z5TarsL11Dv2fmTkappqLELP+8A+5lgocYHBYxyv/TK47hy7Bl3bNKOGF1ygPrvtCyAnUJaqXp+Hb0Uj494
dVrIHoxnPM1DJKRe9twA9wFYBLXD+KcKUbHMDHINWGCHDUe/U8J2XxRBNwPdYn2UQDNilsOLQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



wBZmr7

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/gT7Z4KaE9skGZOT19zKLI8uSdWAqTpSQ>





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

Av. Universidad 1001 Chamilpa Cuernavaca Morelos 62210 México
Tel. 329 7082 ext. 6104, akaschenka@uaem.mx

Cuernavaca, Morelos, 27 de septiembre de 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Estimada Dra. Martha
Presente:

Por este medio quiero comunicarle que he leído la tesis de la alumna **Andrea Azpeitia Arzate** “Acercamiento al pensamiento de Arthur C. Danto. El mundo del arte y transfiguración del lugar común en la obra ¿De qué otra cosa podemos hablar? de Teresa Margolles” Trabajo que presenta para obtener el grado de Maestra en Humanidades. Luego de la lectura he decidido dar mi **VOTO APROBATORIO**, por las razones que a continuación expongo:

La tesis es un trabajo sobre Arthur Danto, teórico clase de la historia del arte usado en términos didácticos y peculiares: La aplicación de las categorías del autor a la obra de la artista sinaloense, Teresa Margolles. Ello le plantea a la autora del trabajo un reto interdisciplinario que se constituye como el reto de trasladar y actualizar la teoría para explicar una obra tan compleja como la de la artista sinaloense. Así, en la tesis se muestra un uso de los conceptos para demostrar el conocimiento de los mismo sobre el arte moderno, pero singularmente sobre el arte post histórico. Se muestran además los conceptos como “herramientas”, contenidos semántico utilizables o mejor dicho, dada la lejanía de los trabajos de Danto, reutilizables en el contexto de la violencia que es expresada en la obra de Margolles. La estrategia anterior se generaliza para explicar también a la artista, renuente en su biografía, a ser tratada como objeto académico y que sin embargo, sí que su obra puede ser estudiada para pensar el mundo histórico, la violencia en México, los contenidos empíricos y sociológicos de un país como México.

La tesis también tiene la virtud de haber sido redactada de manera decorosa en términos académicos y su bibliografía muestra el conocimiento de la alumna sobre el asunto. Por tal motivo:

Reitero mi voto aprobatorio y le mando un saludo cordial.

Atentamente

Armando Villegas Contreras

Profesor Investigador de Tiempo Completo

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ARMANDO VILLEGAS CONTRERAS | Fecha:2021-09-27 12:22:44 | Firmante

ZkdlpTo9ORNrQrAYHEFbo2KJCK+hArex8YWPTZ1mHdCPaJkHFt7fqQ2Cs172WHNDAQTIgf8W+coicgrBNS7SY+fD6hjAXE1b4ZA+u6BvkOyRTOnbZli33rr8v+/IGRoU8fRLKJ6BHxuLlacH1oZz5/YD8yUQvZtC7BhROhY3dqr0BL4rv2AqNzyUNYwcUrAUggoqxRjS/U8Nm3BPm77iKAtu4kBvDcQGYxCWHC8UyF00iQPR1ue0c7RTAh7AZMih0BI+VdfX6baBql7i6GbqMoz4nbqG5lcXDGWdmWnzAupLlvOBHh8fngUHILTGgeARjfSevEiTjmrifb4MQ6SGQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



U8uXOJ

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/DyDYCm4OHagFWBBSRbr7a5HBEVYEZK9Z>



I. Se aprueba el trabajo de tesis o tesina otorgando el voto correspondiente.

Comentarios a la tesis “Acercamiento al pensamiento de Arthur C. Danto. El mundo del arte y transfiguración del lugar común en la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* de Teresa Margolles” de Alma Andrea Azpeitia Arzate.

Sobre la estructura del trabajo:

Si uno lee el índice, puede darse una idea clara de las pretensiones de la tesista. La estructura del índice es ordenada e indica cuáles serán los principales elementos de la teoría de Arthur Danto que se aplicarán a la exhibición de Teresa Margolles en la bienal de Venecia 2009.

En el desarrollo de los primeros capítulos se establecen los dos principales conceptos:

En primer lugar: el mundo del arte y su cambio paradigmático desde la lectura de Danto.

En segundo lugar: la metodología que podría distinguir (ontológicamente, según Danto) un objeto ordinario de una obra de arte.

Andrea Azpeitia demuestra que estos dos elementos posibilitan que *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* sea considerada una obra de arte y sirven para situar la narcoviencia mexicana como objeto ordinario.

No solo eso, según Andrea Azpeitia, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* da elementos para entender, por un lado, la violencia como algo cotidiano en el entorno del país (es decir, para Margolles la violencia es algo ordinario) que al transfigurarse en arte, genera una revisión semántica de la violencia. (Esto último se infiere de la introducción y de los momentos de análisis del tercer capítulo).

Metodología:

Quizás el mayor problema que presenta la tesis sea en este punto. Puesto que la tesista desarrolla de modo exhaustivo (y en muchas ocasiones redundante) el problema del mundo del arte en Danto. Esto le impide poner en perspectiva las propuestas del pensador norteamericano, con lo cual, parece más un resumen de su pensamiento que un análisis de él.

Entiendo esta redundancia, puesto que Andrea Azpeitia construye con coherencia argumentativa los principales argumentos no solo para establecer lo artístico de la exhibición de Margolles en la bienal de Venecia, sino también para hacer visible la problemática actual de la violencia en México, mediante los paradigmas y discursos del arte contemporáneo.

Resultados e impacto de la investigación

Creo que una de las aportaciones de la tesis es precisamente la ubicación de la violencia del narcotráfico como algo ordinario. Como objeto común que será transfigurado en arte para generar su reflexión. En el siguiente ejemplo se pueden observar algunos momentos importantes como el siguiente:

La reflexión sobre el tema de la violencia como lugar común se entiende desde la obra de Margolles, ya que, reflexiona sobre la normalización de la violencia, porque ya no la vemos, más bien convivimos con ella, con las noticias en la televisión, los periódicos, los artículos de internet y también en la calle, en los comentarios de las personas, en las familias, es decir, nos rodea en nuestra cotidianeidad. Se ha convertido en parte de nuestros lugares comunes, que no se cuestionan, simplemente son parte de nosotros. Evidentemente, la cuestión que remarca Margolles en Ciudad Juárez implica una violencia brutal dirigida al cuerpo humano enmarcada por la situación política y social de México. El gobierno mexicano y los narcotraficantes son los principales actores que producen estas situaciones, con ayuda de sus múltiples representantes o ejecutantes: militares, policías, sicarios, capos, etc. A pesar de que esta información era pública, ya que se veía en muchos lugares del país, el presidente Calderón no quería que se divulgaran de esta manera los sucesos del país.

Sobre este aspecto, considero que la candidata a obtener el grado de Maestría, Andrea Azpeitia, tiene los elementos para desarrollar en futuras investigaciones el proceso de transfiguración de la violencia como objeto artístico. Celebro que Andrea Azpeitia dé las bases para una lectura de esta índole con lo cual me parece la aportación más consistente de la tesis.

Dictamen:

Por lo anterior considero que se apruebe dicha tesis para la obtención del grado de maestría a la tesista y estudiante: Andrea Alma Azpeitia Arzate.

Atentamente
Irving Juárez Gómez
Investigador visitante en la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

IRVING JUÁREZ GÓMEZ | Fecha:2021-09-06 07:59:15 | Firmante

tf6wbvkvOx0OJR6khDbtFChACaENYchtc7xECv+8gW5EnMRc5dq3A7809/4q78B/zX2XZs4B/9QqxANsssGssUHC0iN9flduvJCry75pFnR6qXk/Nw1053LQXKgxIgvS7aoOSqgmlx8e/Jp/F/+VWkBpJDJS0zK111syPOPTZTNOzZdvPD8zbuqPcMCiQ4voAje713oqNyMPHSIPmSMvdl21Lw04eVQKVzFLIWrjfaJUaPyUTB/qxZ1MFO+7uEwzKm+Ca5ZAfPqh4m+36/MNdAGJx0cfcXLTifaDZJefYr+vLnVKOQ00PX9Ed0zWtqFY8/mDU+MKqGCQTc+xQGw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[BPMh2C](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/61mkPiQPhJcPVl6CBtq9ZjUaTfqqSU00>



Cuernavaca, Morelos a 24 de septiembre de 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis

**Acercamiento al pensamiento de Arthur C. Danto. El mundo del arte y
transfiguración del lugar común en la obra *¿De qué otra cosa podríamos
hablar?* de Teresa Margolles**

que presenta:

ALMA ANDREA AZPEITIA ARZATE

para obtener el grado de Maestra en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis presenta un desarrollo exhaustivo sobre la teoría de Arthur C. Danto, misma que logra eficazmente utilizar con la obra *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* de Teresa Margolles. Está escrita en de forma entendible y presenta una estructura adecuada a un documento académico. La tesis indica que la estudiante se adentró en el entendimiento de la teoría y la aprehendió para manejarla adecuadamente.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dra. Lorena Noyola Piña
PITC Facultad de Diseño
UAEM
[FIRMA ELECTRÓNICA]



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LORENA NOYOLA PIÑA | Fecha:2021-09-24 19:24:32 | Firmante

jkdltyfWEqsO34TOZnbfFbUfF8IBVahI7t9yLuaT2GrwwX7sUalQaH9rqkd6Q+/tEocpk4MKrCib2K7V9193H5e85H/r5TQmWbELZlo0jpreiKj6741Ga0DOXsuR50qnYOfxXTACHHcbXAwyeXCWxoeDXTSzsS5Zzb1wxt8Lqnx6UYArNO+/NCilUuIN6xs5Wb398KDs9GHPiZc7v7SUB2+M3TTPUnbhl7zsjResPXloXHixXzJem8Rl6nWYGCc7XZWatrfVXx8D5EUul4BxGyHSSoNe/w2xcOWi8Bu0N2olZpl4hwbqQDj33iYiBam9pu6fHKEr4Zyv42kHU0UBqA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



znXV6N

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/MPzGcZh0H2hfjXB41UYJyGwwgGcfb9bD>

