



FACULTAD DEL HÁBITAT
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

TEMA:

VISIBILIZAR LA VIOLENCIA: LA ESTÉTICA MACABRA EN TERESA
MARGOLLES.
ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO

TESIS:

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO(A) EN CIENCIAS DEL
HÁBITAT

PRESENTA:

LIC. CINTLI VIOLETA GARCÍA COSTILLA

ASESOR:

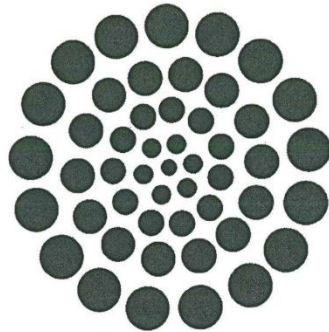
DRA. CLAUDIA RAMÍREZ MARTÍNEZ

SINODALES:

DR. ÁLVARO SOLBES GARCÍA
DRA. LETICIA ARISTA CASTILLO

NOVIEMBRE DE 2019

Contacto: CINTLI VIOLETA GARCÍA COSTILLA
violetagarcos@gmail.com



CONACYT

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

PARA LA REALIZACIÓN DE ESTA TESIS SE CONTÓ
CON EL APOYO CONACYT NO. 476770

Dedicatoria

Dedico esta tesis a mis padres, que me han apoyado en todo.

Agradecimientos

Agradezco a la Doctora Claudia Ramírez Martínez por la información y seguimiento al proceso de investigación, así como a mis colegas y amigos: Citlali Mendoza, Julián Mitre y Francisco Velázquez, por el apoyo para la culminación de esta tesis.

Abstract

Palabras clave: Estética Macabra, Arte Contemporáneo Mexicano, Visibilización de la violencia, Teresa Margolles.

En la crítica de arte persiste vaguedad al aludir a las expresiones relativas a la muerte, a pesar de que se han presentado a lo largo de la historia y continúan haciéndolo en los principales escaparates de difusión. Hasta la fecha, las explicaciones se limitan a atisbos que carecen de la precisión requerida por un fenómeno tan excepcional. En el arte contemporáneo mexicano, dichas alusiones tienen un propósito muy específico.

La presente investigación plantea una definición de lo macabro y propone a Teresa Margolles como ejemplo y a su obra como un visibilizador de la violencia.

Con este objeto se hizo una revisión de las categorías estéticas, un recuento de autores del pasado nacional y exponentes internacionales contemporáneo y un análisis de obras seleccionadas de Margolles. La metodología empleada es una fusión de modelos teóricos y de interpretación semiótica aplicados a la información recabada para dar lugar a un análisis integral que identifican los elementos que componen a lo macabro, señala la necesidad de su inserción en la teoría del arte, y hace una revisión de sus orígenes, trasfondo, discurso, motivaciones, peculiaridades y del impacto socio-cultural que tiene, probándolo como una herramienta que revela la violencia internalizada en la sociedad mexicana.

Índice

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	8
PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	10
ANTECEDENTES.....	11
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	13
OBJETIVOS	13
HIPÓTESIS:.....	14
PLANTEAMIENTO.....	15
MARCO TEÓRICO	18
Las Categorías Estéticas.....	18
METODOLOGÍA.....	22
I.- Definición de lo Macabro	22
II.- Ubicación del problema de Investigación en un contexto	22
III.- Importancia y contexto de Margolles	23
IV.-Análisis Compositivo.....	23
V.-Análisis Semiótico	24
ANÁLISIS GENERAL:	25
ANÁLISIS PARTICULAR POR PIEZA:	25
VI.- Discusión, resultados y conclusión general.....	26
CAPÍTULO 1. LO MACABRO.....	28
1.1 Algunas consideraciones sobre el arte contemporáneo	28
1.2 Las categorías estéticas y lo macabro como una de ellas	30
1.3 El Concepto “Macabro”. Una Definición	37

v VISIBILIZAR LA VIOLENCIA: LA ESTÉTICA MACABRA EN TERESA MARGOLLES.
ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO.

1.4 Panorama Internacional	43
1.5 Lo Macabro en el Contexto Mexicano	48
1.5.1 Antecedentes	48
1.5.2 Primeras apariciones de lo Macabro en la cultura Mexicana	51
1.5.3 Panorama Mexicano contemporáneo	62
CAPÍTULO 2.- TERESA MARGOLLES	65
2.1 Análisis compositivo de la Pieza “La Promesa”, de Teresa Margolles	68
2.2 Análisis Semiótico de la Obra de Teresa Margolles	74
I. Aproximación conceptual: Teresa Margolles y su Obra	74
Carrusel MACG, Ciudad de México, 1994	78
Lengua (ACE Gallery, New York/Los Angeles, 2000).....	85
En el Aire (MuseumfürModerneKunst Frankfurt, 2003).....	90
Muro baleado (Kassel, 2009).....	94
Tarjetas para picar cocaína (Bienal de Venecia, 2009)	99
RESULTADOS:.....	105
DISCUSIÓN:.....	107
CONCLUSIONES:.....	113
Referencias	115
Imágenes.....	115
Bibliografía.....	116

RESUMEN

Palabras clave: Estética Macabra, Arte Contemporáneo Mexicano, Visibilización de la violencia, Teresa Margolles.

En la crítica de arte persiste vaguedad al aludir a las expresiones relativas a la muerte, a pesar de que se han presentado a lo largo de la historia y continúan haciéndolo en los principales escaparates de difusión. Hasta la fecha, las explicaciones se limitan a atisbos que carecen de la precisión requerida por un fenómeno tan excepcional. En el arte contemporáneo mexicano, dichas alusiones tienen un propósito muy específico.

La presente investigación plantea una definición de lo macabro y propone a Teresa Margolles como ejemplo y a su obra como un visibilizador de la violencia.

Con este objeto se hizo una revisión de las categorías estéticas, un recuento de autores del pasado nacional y exponentes internacionales contemporáneo y un análisis de obras seleccionadas de Margolles. La metodología empleada es una fusión de modelos teóricos y de interpretación semiótica aplicados a la información recabada para dar lugar a un análisis integral que identifican los elementos que componen a lo macabro, señala la necesidad de su inserción en la teoría del arte, y hace una revisión de sus orígenes, trasfondo, discurso, motivaciones, peculiaridades y del impacto socio-cultural que tiene, probándolo como una herramienta que revela la violencia internalizada en la sociedad mexicana.

7 VISIBILIZAR LA VIOLENCIA: LA ESTÉTICA MACABRA EN TERESA MARGOLLES. ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO.

INTRODUCCIÓN

Como se explica en el libro “Teoría y Metodología de la Historia del Arte” (Fernández Arenas, 1990), la labor de la investigación en historia del arte es difícil de definir y pasa por puntos complejos, puesto que debe aunar recopilación de la obra, lo que pueda tener de relevante la vida del autor en la pieza, el impacto social que tiene cada manifestación artística, la aplicación de las teorías y conceptos para indagar en los porqué de la elección de soportes, conceptos y lenguajes visuales, etcétera.

Este documento no pretende ser una mera historiografía del arte, ni tampoco reducir el problema de investigación a una solución meramente cuantitativa o descriptiva, sino por el contrario, aprovechando diversas disciplinas, teorizar para lograr una conceptualización propia del concepto “macabro”, enumerar los elementos que lo caracterizan e identificar su importancia para la teoría y la crítica. Generar un método de análisis para abordar un tema tan complejo como lo es la estética (una muy particular) vista desde la filosofía del arte, la sociología, la crítica, la semiótica, etcétera, y finalmente, aplicarlo al análisis del arte contemporáneo y al papel que desempeña en el contexto actual mexicano en un caso particular: Teresa Margolles, para, de esta manera, ofrecer al lector un panorama y una aproximación explicativa al fenómeno que nos atañe.

9 VISIBILIZAR LA VIOLENCIA: LA ESTÉTICA MACABRA EN TERESA MARGOLLES. ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO.

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

En México, la sobreexposición a la violencia ha resultado en la normalización de la misma, lo cual ha suscitado reacciones en la escena artística contemporánea.

A pesar de que el arte con estética macabra ha estado presente a lo largo de la historia universal, se trata de un fenómeno poco abordado en la crítica y la teoría del arte. Posee características muy específicas que lo hacen distinto de otras manifestaciones y en nuestro país tiene un mensaje y un propósito particulares que ameritan análisis.

Las categorías estéticas existentes son insuficientes para explicar un fenómeno artístico tan peculiar como es lo macabro, haciendo imposible analizar la conexión entre este tipo de estética y los problemas sociales, por lo cual se hace necesario articular un concepto teórico que lo explique y ahonde en sus motivaciones, características e impacto.

ANTECEDENTES

Los huesos, la sangre y el cuerpo muerto formaron parte de las representaciones y ofrendas de los primeros hombres (Bataille, 2016, p. 30). Lo hemos observado desde algunas pinturas rupestres que utilizaron sangre humana o animal como aglutinante de los pigmentos (Bednarik, 1998, p. 8), las momias del antiguo Egipto, las diversas formas de arte funerario, hasta el arte sacro que rodea las reliquias católicas (Pascual, 2012).

La representación naturalista de la muerte se refleja en las pinturas anatómicas y de disecciones de Leonardo Da Vinci, Andrés Vesalio, Michiel van Mierevelt, Thomas Keyser, Rembrandt, Adrian Backer, Jan Van Eyck, Cornelis Troost, Augustine Ferret-Perrin, Theodore Gericault y las representaciones de asesinatos, suicidios y escenas violentas desde las vanguardias hasta los finales de la modernidad (Versiones de “La Muerte de Marat”, por Jacques-Louis David y Edvard Munch, “El Suicidio” de Manet, las representaciones de asesinatos que le valieron a Sickert formar parte de la lista de sospechosos de los asesinatos relacionados con Jack the Ripper y “Figura con Carne” de Francis Bacon, entre otras).

Y con algunos artistas, la presencia de la muerte se hace literal, ya que hacen uso de cadáveres y fluidos humanos y de animales. Tal es el caso de Honoré Fragonard (Francia, 1732-1799) y Joseph Beuys (Alemania, 1921-1986).

En el ámbito contemporáneo, los principales referentes a nivel internacional son Joel Peter Witkin, Andrés Serrano, Gunther Von Hagens, Hermann Nitsch, Damien Hirst, Arturo Gordon y Zaida González.

México no ha sido la excepción. Desde la prehistoria la muerte ha estado presente, si bien no se tenía la misma concepción de lo macabro, con el hueso sacro de Tequixquiac, el arte prehispánico como los vasos águila para depositar los corazones humanos de los sacrificados en Mesoamérica, los tzompantli, etcétera. Posteriormente aparece en arte virreinal, donde aparece propiamente el género, hasta llegar a las pinturas y performance de autores actuales como Rosario Robles, el anillo realizado con las cenizas del arquitecto Barragán realizado por Jill Magid, o las instalaciones del colectivo SEMEFO.

El arte relacionado a la muerte ha tenido un sentido muy particular intrínseco a nuestra identidad social.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Para comprender la importancia de la inclusión del concepto y sus implicaciones en el contexto que nos atañe, es necesario e primera instancia responder a la pregunta “¿Cómo se constituye lo macabro como categoría estética?”.

Una vez definido el término podremos pasar a cuestionarnos “¿responde la obra de Teresa Margolles a la categoría estética de lo macabro?”, y finalmente “¿cómo impacta en el contexto contemporáneo mexicano?”

OBJETIVOS

El objetivo general consiste en proponer una definición de lo macabro como categoría estética y analizar su presencia en el arte contemporáneo mexicano tomando como referencia el caso de Teresa Margolles. Partiendo de eso, se deprenden los siguientes objetivos específicos:

- Explorar la presencia e importancia de lo macabro en la historia del arte y su evolución.
- Reconocer los rasgos de lo macabro en el arte y la cultura mexicanos.

- Partiendo de tres de sus obras, conocer los elementos del trabajo de Margolles que la insertan en dicha categoría y demostrar su utilidad en la visibilización de la violencia.

HIPÓTESIS:

Lo macabro se vale de los simbolismo de la muerte para responder a motivaciones muy específicas que varían en cada época y cultura. El impacto que tiene la presencia del cadáver logra afectar profundamente la psique y conmocionar al espectador, de modo que es una herramienta mucho más efectiva que otras categorías estéticas.

En el México contemporáneo lo macabro representa una manera efectiva de volcar la atención y visibilizar fenómenos sociales que se han normalizado, en este caso la violencia, como puede observarse en la obra de Teresa Margolles, cuyo trabajo ha trascendido fronteras posicionándola como una de las artistas contemporáneas más importantes a nivel internacional, a juzgar por sus participaciones en los principales escaparates.

Al articular una teoría sobre el tema, se podría hablar más específicamente, describir e incluso revelar elementos fundamentales para hacer crítica de arte además de sentar antecedentes para el análisis de un momento histórico crítico para nuestro país.

PLANTEAMIENTO

Actualmente, el papel del arte ha cambiado sus funciones históricas de mimesis y representación de belleza por la significación conceptual, cuya intención es provocar incitar a contemplar y reflexionar profundamente sobre un tema, incluso si ello conlleva una transgresión.

Por ello se ha ido haciendo necesaria la creación categorías que se separan de la belleza para lograr un mejor análisis del arte, debido a los cual autores como Freud, Lacan, Schelling, Julia Kristeva, Umberto Eco, entre otros, han hablado de lo feo, lo grotesco, lo siniestro y lo abyecto.

Sin embargo, lo macabro sigue siendo un concepto vago y que se aplica sin rigor, dando por sentado su significado.

La presencia de la muerte, ya sea en forma de sangre, cadáver o partes de él, pertenencias al difunto u otros símbolos más sutiles han formado parte de la obra con un sentido ritual o expresivo y han estado ligados a los afanes estéticos y comunicativos más insondables del ser humano (Bataille, 2016, p. 30).

Si nos remontamos a las civilizaciones primigenias, veremos que su relación con la muerte (la muerte metafórica, pero también la muerte literal) es íntima y se da por naturaleza. Provoca atracción a la vez que horror (ibidem).

Los creadores de objetos culturales continuamente nos devuelven a esa conexión innegable y nos recuerdan la hondura de esa relación, presente en tantos momentos históricos y ubicaciones geográficas.

En México, el culto a la muerte desde tiempos prehispánicos y virreinales y sus contradicciones y sincretismos ha calado hondo, permeando toda la cultura, tal como explica Octavio Paz en el ensayo “Todos Santos, Día de Muertos” (Paz, 1996, p. 96). Y el horror y la violencia se hacen parte del día a día de manera que la población está incluso insensibilizada.

Esta investigación busca en primer lugar mostrar cómo percibimos y representamos a la muerte y posteriormente contribuir a reflexionar en dichas manifestaciones, indagar en sus orígenes, elementos, dilucidar qué dicen de nosotros como sociedad y mostrar su rol trascendental, probando su capacidad para trastocar la mirada crítica y abordar el fenómeno social de la visibilización de la violencia.

17 VISIBILIZAR LA VIOLENCIA: LA ESTÉTICA MACABRA EN TERESA MARGOLLES. ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO.

MARCO TEÓRICO

TEMA	AUTOR Y ENFOQUE
Las Categorías Estéticas	<p>Danto, Arthur C. “El abuso de la Belleza”, 2005. Danto retoma lo ya bocetado por Theodor Adorno en su Teoría Estética y describe el cambio que ha sufrido el arte a través del tiempo: el distanciamiento con la naturaleza, la mimesis y la belleza. Danto ahonda en la ruptura con dichas nociones que surge con la aparición del arte conceptual.</p> <p>Lobato Rivera, J. A., “Las Categorías Estéticas” 2010, da un repaso sobre distintas categorías y cómo se constituyen.</p> <p>Eco, Humberto, “Historia de la Fealdad”, 2007. La fealdad como categoría ha acompañado, a veces como un opuesto, pero también como un concepto independiente y complejo, en las artes y la cultura, partiendo de los griegos, “cultura madre” de la visión occidental</p> <p>Freud, Sigmund “Obras completas” 1973; Lacan, Jacques, “Seminario X, la angustia”, 1962. Ambos autores hablan sobre el concepto de lo siniestro como categoría estética, ampliando lo dicho anteriormente por Schelling.</p> <p>Kristeva, Julia, “Poderes de la Perversión”, 1987, describe ampliamente la necesidad de incluir la abyección como una categoría, la explica y constituye sus elementos.</p> <p>Trías, Eugenio, “Lo Bello y lo Siniestro”. El autor diserta sobre lo ambiguo de las fronteras entre lo bello y lo siniestro, entre lo sublime y lo aberrante, y describe las cualidades de cada una de estas experiencias.</p>
Lo Macabro	<p>González Zymla, Herbert, “La Danza Macabra”, 2014; González Zymla, Herbert y “El Transi-Tomb. Iconografía del Yacente en Proceso de Descomposición”, son artículos que abordan la presencia y estética de la muerte en los ritos y arte medievales, donde puede rastrearse el origen del arte macabro.</p> <p>Guiomar, Michel, “Principes d’une esthetique de la mort” 1976, postuló una estética de la muerte dividida en tres categorías: Natural, Fantástica y</p>

19 VISIBILIZAR LA VIOLENCIA: LA ESTÉTICA MACABRA EN TERESA MARGOLLES. ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO.

	<p>Diabólica. Ofrece uno de los acercamientos más minuciosos y propone una primera teoría sobre el asunto.</p> <p>Blum, Claude, “La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance”, 1989.</p> <p>Fonnegra Jaramillo, “De cara a la Muerte”, 2017. La autora habla de los fenómenos sociales que se producen alrededor del proceso de duelo y la negación cultural de la muerte en la época contemporánea, enfocada al contexto latinoamericano.</p>
<p>Sobre Margolles</p>	<p>Abel Agilar, Tatiana “La Sutura Imposible. Muerte y Experiencia Estética en la obra de Teresa Margolles” 2015. La obra de Margolles como resultado de las preocupaciones del hombre por la muerte y sus representaciones a lo largo de la historia del arte en la tendencia del arte contemporáneo que insiste en una reivindicación.</p> <p>Diéguez, Ileana, “Los Cuerpos De La Violencia Y Su Representación En El Arte”, 2013. La realidad del cuerpo y síntomas y patologías sociales que contaminan las prácticas del pensamiento y del arte mexicano de las últimas década</p> <p>López y Figueroa, “Artes Visuales y procesos de territorialización en contextos de Narcoviolencia”, 2007, complementan la panorámica de los vínculos entre sociedad y territorio en México, la crisis derivada de la violencia y el narcotráfico y las prácticas culturales que se producen desde las artes visuales con la hipótesis de que las artes construyen estrategias de sentido que permiten a la población asimilar una situación de crisis, todo esto a partir de la semiótica de Geimas.</p> <p>Campiglia, María, “Reiterar La Violencia”, 2014. Ofrece una visión crítica opuesta a la obra de Margolles como artista a partir de un análisis en torno a los procedimientos seguidos para la realización de sus obras.</p>
<p>Para el Análisis</p>	<p>Everaert-Desmedt, Nicol, “La Semiótica de Pierce”, 2004, provee una manera de acercarse al símbolo y sus funciones, a través del método de Pierce.</p> <p>Eco, Umberto, Tratado de Semiótica General, 2000. Con antecedentes en el libro “Elementos de Semiología” de Roland Barthes de 1979, se emplea</p>

	<p>para profundizar la comprensión de las posibles interpretaciones y la relación con un contexto cultural.</p> <p>un análisis iconológico y explicativo de la intertextualidad presente Graham, Allen, “Intertextualidad”, 2000. Integra el método de Genette, quien a su vez se fundamentó en “Semiótica I y II” de 1969, de Kristeva, y explica que la imagen alude directamente a un hipertexto y dialoga con otras imágenes que se han hecho al respecto a lo largo de la historia del arte.</p>
--	---

21 VISIBILIZAR LA VIOLENCIA: LA ESTÉTICA MACABRA EN TERESA MARGOLLES. ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO.

METODOLOGÍA

El trabajo se dividió en etapas, comenzando en septiembre del 2017 y concluyendo en agosto de 2019. El primer paso consistió en reunir la información documental que daría lugar al marco teórico, la cual se realizó de septiembre de 2017 a febrero de 2018 utilizando la herramienta de la historiografía. A partir de ello, se dieron los siguientes pasos:

I.- Definición de lo Macabro

El concepto, en tanto categoría, se construyó partiendo de las teorías estéticas, psicológicas y semióticas existentes y la revisión de los distintos esbozos de definición para ofrecer una propia, que enlista los distintos elementos que lo conforman mediante la identificación de los comunes denominadores y coincidencias, así como diferencias y contrastes. Con ello, se llegó a la selección de la explicación más adecuada y a la enumeración de los elementos que conforman a lo macabro como categoría estética.

II.- Ubicación del problema de Investigación en un contexto

La presencia e importancia de lo macabro en las artes en el panorama nacional contrastado con el contexto con el internacional, se articuló mediante una exploración

historiográfica de antecedentes culturales que incluye a los exponentes más representativos partiendo de la definición y coincidencia con los elementos establecidos en el paso anterior.

III.- Importancia y contexto de Margolles

La pertinencia y relevancia de Teresa Margolles como principal exponente de la estética macabra en el arte contemporáneo mexicano se discute a partir, en primer lugar, de la definición construida en el primer capítulo, la comparación de los elementos presentes en su obra, la revisión de su currículum como autora, misma que confirma su participación en los eventos de arte contemporáneo más notorios a nivel mundial. Se compilaron y confrontaron artículos, tesis, noticias en las que se menciona la recepción e inserción del trabajo de la artista.

IV.-Análisis Compositivo

Para dar una muestra del método con el cual trabaja Margolles, se incluye el estudio compositivo de la obra “La Promesa” a manera de ejemplo. La selección de dicha pieza responde a la cantidad y calidad de información disponible sobre la misma, fielmente documentada por el sitio oficial de la artista: labor.org, La exposición tuvo lugar en el MUAC el 6 de octubre de 2012. El análisis sigue los pasos que se enumeran a continuación:

- 1.- Descripción de la obra y el contexto en que aparece
- 2.- Proceso creativo de Margolles
- 3.- Eje conceptual de la obra
- 4.- Descripción de la estrategia creativa

V.-Análisis Semiótico

Como unidades de análisis se eligieron cinco de las obras más representativas de Margolles, siguiendo tres criterios: en primer lugar, que reunieran los elementos enunciados en la definición de “macabro” propuesta en el primer capítulo. En segundo, por necesidad las piezas debían tener una antigüedad que permitiera analizar su impacto y trascendencia de manera documental, lo cual no puede hacerse con obra reciente, por lo tanto, las obras están comprendidas entre 1994 a 2009. Y finalmente, respondiendo a la cantidad de información museográfica disponible de la pieza, ya que las exposiciones tuvieron lugar hace años, haciendo imposible inspeccionarlas en persona.

Para examinarlas, se creó una herramienta que cruza las teorías de Pierce, Eco-Barthes y Genet-Kristeva que permitiera analizar las distintas dimensiones de significación de la obra.

Los pasos a seguir pueden replicarse empleando la misma herramienta, con la limitante de la subjetividad y capacidad de profundizar de cada investigador y son los siguientes:

ANÁLISIS GENERAL:

- Descripción del contexto de la artista.
- Selección de la obra.

ANÁLISIS PARTICULAR POR PIEZA:

1. Dimensión pragmática: análisis del contexto y antecedentes de la pieza, bagaje del autor, la fecha de creación, dimensiones, lugares en que se ha expuesto, etcétera.
2. Descripción denotativa o pre-icónica de la obra o representamen. Sus elementos y características literales (Primeridad).
3. Análisis iconográfico-connotativo: Identificación de los valores icónicos, simbólicos y de índice de los elementos, es decir, nivel iconográfico-connotativo (Segundidad).
4. Intertextualidad y transtextualidad: análisis de alusión y relación con otras obras (Terceridad).
5. Conclusión por obra.

VI.- Discusión, resultados y conclusión general.

Finalmente, los análisis se contrastaron con artículos y noticias con diversas posturas y reacciones a la obra de Teresa Margolles para comprender cómo se insertan en el contexto actual mexicano y su proyección en el mundo. Se dio respuesta a las preguntas de investigación y se elaboraron las conclusiones con base en todo lo anterior.

27 VISIBILIZAR LA VIOLENCIA: LA ESTÉTICA MACABRA EN TERESA MARGOLLES. ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO.

CAPÍTULO 1. LO MACABRO

1.1 Algunas consideraciones sobre el arte contemporáneo

Si bien se ha mencionado que lo macabro existe desde el inicio de la historia del arte, en el arte contemporáneo adquiere otras significaciones específicas. Aunque la discusión sobre la validez del arte contemporáneo se inició en los años sesenta, sumando numerosos y acérrimos partidarios y detractores, aún continúa sobre la mesa.

El arte contemporáneo es un cambio de paradigma que supone un reto para público, creadores e instituciones. Si bien tiene antecedentes como la obra “La Fuente” de Marcel Duchamp en 1917 y raíces en las vanguardias, el surgimiento del arte contemporáneo se ubica a partir de la Segunda Guerra Mundial, aunque se conforma de manera más clara con los movimientos sociales ocurridos en diversas partes del mundo en 1968.

El desafío para definirlo y comprenderlo consiste en que se trata de un cambio de modelos inédito en la historia, en que el foco principal se desplaza de la mimesis y la belleza (conceptos ligados al arte desde los griegos) hacia los procesos, discurso y conceptos.

La iconografía, los cánones, el adoctrinamiento, el mero testimonio histórico y el uso ornamental de la obra dejan lugar a la reflexión, la crítica, la provocación y la duda. Ya no existe la narrativa convencional, sino que se deconstruye para crear algo inédito.

Además, se rompe con la convención de que el arte pertenece a galerías y museos y se integra a la vida cotidiana, desafiando a las instituciones. Transgrede las barreras de la autoría, reinterpreta, se apropia e interviene lo ya establecido. Es lúdico. Apuesta por la provocación. Olvida los estándares de belleza, pero no por ello carece de estética, sino que propone una más compleja. Involucra nuevos elementos semióticos, materiales, soportes, espacios de exposición y propicia la desaparición de fronteras entre las disciplinas. La figura idealizada del autor se desdibuja y da lugar a un administrador del arte. Se hace partícipe al espectador y se omiten intermediarios. Se le reta, se confronta con una realidad irreverente, plagada de elementos cotidianos o de la cultura pop que se vuelven propios y se resignifican.

Apreciar y criticar el arte contemporáneo exige olvidar las reglas anteriores del juego y comprender que estamos ante uno nuevo que no busca decir al público qué pensar, sino invitarle a formar su propio juicio: no quiere ser una respuesta, sino una interrogante.

En su libro “El abuso de la Belleza”, Arthur C. Danto retoma lo ya bocetado por Theodor Adorno y describe el cambio que ha sufrido el arte a través del tiempo: el distanciamiento con la naturaleza, la mimesis y la belleza. Danto ahonda en la ruptura con dichas nociones que surge con la aparición del arte conceptual, específicamente a partir de la obra “Caja Brillo”, de Andy Warhol. Según su interpretación, ese momento, inédito en la historia, plantea un cambio radical en la creación artística y vuelve necesario postular una nueva teoría que explique el fenómeno y su evolución, y surgen teóricos que proponen otras categorías estéticas además de las ya conocidas y enunciadas por Kant (Danto, 2005, Cap. 2 p 1-34).



Fig. 1 Caja Brillo (The Andy Warhol Foundation, 2015)

1.2 Las categorías estéticas y lo macabro como una de ellas

Para Lobato, “la primera categoría estética que se encuentra en los pueblos antiguos es la belleza. “Los griegos han relacionado esta categoría con el concepto de ‘bueno’, y designa a lo bien fabricado o bien hecho” (Lobato Rivera, 2010, p. 1). Posteriormente, aparece la noción de “lo sublime” para las experiencias que no pueden explicarse con la simple existencia de lo bello. Según Kant, lo bello y lo sublime se diferencian porque “la belleza del objeto se impone a nuestro juicio y nos resulta naturalmente apropiada, mientras que aquello que “provoca en nosotros el sentimiento de lo sublime, puede aparecer inapropiado para nuestra facultad de representación y como si

violentara la imaginación... lo propiamente sublime no puede contenerse en el espíritu, pues lo propiamente sublime no puede contenerse en ninguna forma sensible” (Kant, 1961, p. 90).

En un principio, el arte se consideró por los griegos y sus sucesores ideológicos como intrínsecamente relacionado con lo bello.

No obstante, también desde sus inicios el arte ha contado con estéticas opuestas a, pero que corren en paralelo a las categorías anteriores, y a pesar de que la teoría recaerá principalmente en estos dos conceptos, las revisiones históricas y la aparición del arte contemporáneo, que abandona el afán de la mimesis de la naturaleza y la búsqueda de la belleza como principales objetivos de la obra, han obligado a los pensadores a reconfigurar la manera en que se piensa y explica el arte.

Ya se ha abordado el cambio de paradigmas propuesto por Danto, pero Lacan sostiene en su seminario sobre la Angustia que “la última barrera que puede proteger a un sujeto frente a la confrontación con la pulsión de muerte, es lo bello. Eso bello enegecedor que esconde algo y si aparece lo que esconde, estamos ante un sentimiento de lo siniestro” (Lacan, 1962, pág. 162). Entonces, el arte también se posiciona como una manera de sublimar lo que nos resulta insoportable, los impulsos naturales y canalizar la violencia de una manera distinta, y evitar aquello que de otra manera jugarían en perjuicio nuestro, y nos haría miembros inadmisibles de la sociedad.

En contraste a la belleza, surge la categoría de “la fealdad”. Aunque los griegos asociaban lo bueno con lo bello y lo malo con lo feo, la fealdad no es sinónimo de lo no

estético, ya que lo feo se da en la esfera de lo sensible, pues no solo hallamos fealdad en la naturaleza en sí, sino en los objetos creados por el hombre. Lobato considera que la fealdad, a partir del siglo XVII, toma un sitio importante en dos grandes pintores: Velázquez y Rembrandt, donde “lo feo se expresa en estas pinturas y muestra cierta relación del hombre con el mundo, relación tensa, desgarrada que no se puede plasmar con la armonía que manifiesta lo bello” que en el siglo XIX, la fealdad es retomada como una rebelión contra la belleza clásica Picasso, Orozco, Dubuffet, y José Luis Cuevas” (Lobato Rivera, 2010, p. 6).

Sin embargo, Umberto Eco dice que con lo feo “no ha ocurrido algo como con lo bello en el sentido de ir proporcionado definiciones que permitan reconstruir sus ideas estéticas... por lo que la historia de la fealdad deberá ir a buscar los documentos en las representaciones visuales o verbales de cosas o personas consideradas en cierto modo feas” Lo anterior tiene que ver con el hecho de que la atribución de belleza o fealdad se han hecho atendiendo no a criterios estéticos sino a políticos y sociales (Eco, 2007, p. 1).

En este orden de ideas, citando lo dicho por Nietzsche, Eco recuerda que “en lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección y se adora en ello” porque “el hombre en el fondo se mira en el espejo de las cosas, considera bello todo aquello que le devuelve su imagen”. El argumento de Nietzsche es narcisísticamente antropomorfo, pero nos dice precisamente que belleza y fealdad están definidas en relación con un modelo específico; es decir, que una cosa había de presentar todas las características que su forma debía haber impuesto a la materia. Asimismo, es conveniente distinguir, como precisa Eco, entre “la fealdad en sí misma y fealdad formal como desequilibrio en la relación orgánica

entre las partes de un todo” (Eco, 2007, p. 14). Por eso es importante identificar tres tipos de fealdad: la fealdad en sí mismo, la fealdad formal y la representación formal de ambas.

A lo largo de la historia, sobre todo en el mundo griego, se han dado muchas contradicciones sobre las categorías estéticas:

Platón consideraba en la República que lo feo como falta de armonía era lo contrario de la bondad del espíritu, recomendaba que se evitara a los niños la representación de las cosas feas, pero admitía que en el fondo existía un grado de belleza propio de todas las cosas, en la medida en que se adecuaban a la idea correspondiente; de ahí que pudieran considerarse bellas una muchacha, una yegua, una olla,, aunque cada una de estas cosas, podía ser fea respecto a la anterior. Aristóteles confirmaba en la Poética un principio que sería universalmente aceptado a lo largo de los siglos, esto es, que se pueden imitar bellamente las cosas feas, y se admiraba de la manera en que Homero había representado perfectamente la repugnancia física y moral de Tersites. Marco Aurelio reconoce que también lo feo, también las imperfecciones como las grietas en la corteza del pan, contribuyen a la presencia del todo. (Eco, 2007, p. 30)

Fue hasta el siglo XVIII cuando se produce un cambio de matriz explicativa en el campo de la estética de lo sublime con las ideas que aportó Edmund Burke en 1795 con su Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime. Para el autor Francisco Cruz, aquí la noción de lo sublime deja de ser tratada como una cualidad exclusiva

del lenguaje situándose ahora en la dimensión empírica del poder, del cuerpo y las pasiones. Puede resultar paradójico, que lo sublime conduzca “a la revelación de la angostura del mundo frente al constante e ilimitado afán del espíritu por intentar saltar los márgenes de la naturaleza” (Cruz L., 2006, p.2):

El deleite que proviene del terror sublime se distingue tanto del puro pavor como del placer positivo. Del puro pavor, porque supone la distancia y un cierto estar a resguardo de los poderes, las dimensiones o espacios que perturban los sentidos y el ánimo; del placer positivo, porque no sólo la causa, sino también la naturaleza del deleite es diferente. Burke cristaliza su sentido en la palabra *astonishment*. Pero el sentimiento de lo sublime no se resuelve en el puro pavor y, menos aún, en un placer positivo ajeno a la herida, cuya jovialidad y espíritu de juego definen más bien la experiencia de lo bello.

Si hasta este punto entendemos lo feo como una cara opuesta a la belleza, Trías introduce la noción de que a lo sublime se opone lo siniestro. Para él, “el sentimiento de lo sublime se alumbra, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre el dolor y placer. El objeto que lo remueve, debería, en teoría, despertar dolor en el sujeto. Es un objeto que, de aproximarse a él el individuo que lo aprehende, quedaría destruido o en trance de destrucción” (Trías, 2016, p. 94).

En este punto, el lector puede percatarse de que las fronteras entre una y otra categoría se relacionan, pero también se separan en el momento en que no alcanzan a

explicar los lindes de la siguiente experiencia. Burke precisa que “lo sublime nace cuando se desencadenan pasiones como el terror, prospera en la oscuridad, evoca ideas de potencia y de un tipo de privación de la que son ejemplos el vacío, la soledad y el silencio”. En otras palabras, en lo sublime predomina lo no finito, la dificultad, la aspiración a algo cada vez mayor (Burke en Cruz L., 2006, p. 3).

Tan íntima es la relación entre lo siniestro, lo bello, lo feo y lo sublime, que “no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística” y límite en el sentido de que “la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético” (Trías, 2016, p. 1).

Pero Lo siniestro no es una invención de Trías. Ya en el año 1919, Sigmund Freud sintió la imperiosa necesidad de definir “lo siniestro” como una categoría singular, cuya inclusión era necesaria para hablar del fenómeno suscitado en cierto tipo de arte, literatura y otras aplicaciones de la estética (Freud, 1973, p. 217-271), seguido por otros teóricos como Schelling y Lacan. Para Schelling “Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado” (Schelling, 1919, p. 221), en tanto que Lacan dice: “La última barrera que puede proteger a un sujeto frente a la confrontación con la pulsión de muerte, es lo bello. Eso bello enceguedor que esconde algo y si aparece lo que esconde, estamos ante un sentimiento de lo siniestro” (Lacan, 1962, p. 162).

Otra categoría que cobró importancia en la teoría del arte es “lo abyecto”, que Julia Kristeva define como “como algo natural e implícito en la naturaleza del ser humano, pero

que a la vez se censura o esconde por ser socialmente inaceptable de mostrar, y distingue tres categorías de cosas que, según las circunstancias socio-culturales, se consideran abyectas: comida/residuos (oral), desechos corporales (anal), y signos de la diferencia sexual (genital)” (Kristeva, Poderes de la Perversión, 1980, p. 71).

Todo lo anterior sirve para percatarnos de que existen muchas otras categorías estéticas para explicar experiencias únicas, y los aportes de distintos autores han permitido profundizar en el análisis de múltiples creaciones culturales al definir lo grotesco, lo abyecto, lo feo, entre otros conceptos, y cada uno ha sumado un punto de partida de gran especificidad para el abordaje del trabajo de diversos creadores, permitiendo abonar a la crítica y la teoría con conceptos que se han aplicado ya, con muy buenos resultados, a trabajos de investigación y textos especializados.

Finalmente, resta hablar sobre la muerte. El hecho de que ésta tuviera una especial presencia en los siglos medievales se debía a que, en los tiempos en que la vida era mucho más corta que la nuestra, las personas eran presa fácil de pestes y hambrunas y se vivía en un estado de guerra casi permanente. Ahí la muerte, dice Eco, “aparecía como una presencia ineludible, mucho más que hoy en día, a base de vender modelos de juventud y de belleza, nos esforzamos por olvidarla, ocultarla, relegarla a los cementerios, nombrarla solo mediante perífrasis, o bien reduciéndola a simple elemento del espectáculo, gracias al cual nos olvidamos de nuestra propia muerte para divertirnos con la ajena” (Eco, 2007, p. 62).

Y precisamente para hablar de la muerte en el arte se hace necesario incluir “lo macabro”. Si bien la palabra ya aparece desde la época medieval aplicada al arte en teatro y

artes plásticas y desde entonces se encuentra ya nombrado y esbozado en numerosas tesis, libros, críticas y otros documentos, esto ocurre sin que se perfile por completo una definición y se precise cuáles son los elementos que lo constituyen.

Para estos autores, la muerte y la violencia, vistos desde la perspectiva del arte, se vuelven un lenguaje estético, y por lo tanto, dotado de cierta belleza.

1.3 El Concepto “Macabro”. Una Definición

“Macabro” es una palabra de uso tan común, que muchas veces damos su significado por sentado. La RAE lo define como aquello “que participa de la fealdad de la muerte y de la repulsión que esta suele causar” (Diccionario de la Real Academia Española, 2018). Esta definición resulta imprecisa, insuficiente y los diccionarios etimológicos tampoco atinan acordar un origen concreto.

Si se realiza una búsqueda literaria, historiográfica o documental de la palabra, se encontrará que los resultados se relacionan todos con la muerte y frecuentemente se confunde con otros términos como lo mórbido, lo gótico, lo fúnebre, lo tétrico o lo sombrío, y que todos los artistas y muestras culturales que aparecen bajo esta etiqueta son aquellos que incluyen el cuerpo muerto o una representación naturalista o repulsiva del mismo entre sus elementos.

Etimológicamente el término parece provenir del francés “danse macabre”, género teatral popular en la Europa del siglo XIV, quizá inspirada en la muerte de los hermanos Macabeos descrita en el Antiguo Testamento (Macabeos, libro 2, capítulos 11-15). Al respecto dice González Zymla (González Zymla H. , 2014, p. 23):

La danza macabra es un género literario y figurativo muy popular al final de la Baja Edad Media que se proyectó a lo largo de las Edades Moderna y Contemporánea coincidiendo con periodos de graves crisis demográficas. Examinada en su conjunto, es una gran sátira social que contempla la Muerte como elemento unificador de toda la humanidad, con independencia de cualquier tipo de escala económica, estamento o grupo social. Aunque durante el siglo XIV esta idea fue fomentada esencialmente por las órdenes mendicantes, la universal validez del mensaje explica la fortuna iconográfica de la danza de la Muerte a lo largo de los siglos XV y XVI y su rápida expansión hasta convertirse en un tema recurrente en las artes plásticas, sermones, poesía y teatro de la Baja Edad Media y Primer Renacimiento. Es muy discutido saber si la danza macabra apareció antes en las artes plásticas o en las escénicas. Al no ser un tema doctrinal, sino alegórico, popular y vinculado a la literatura sapiencial, las formas de representarla son muy diversas, relacionándose siempre con los tópicos del *ubi sunt*, *memento mori*, *vanitas vanitatum* y *mundus inversus*.

Desde el punto de vista de las artes figurativas, se representa una o varias personificaciones de la Muerte que se apropian de un variable número de vivos, siguiendo un orden jerárquico. Con el paso del tiempo, la Muerte personificada se convirtió en un muerto concreto representado, bien como esqueleto, bien como

cadáver en proceso de putrefacción, entendiéndose en ambos casos como el doble especular del vivo. De ese modo, frente a la jerarquía estamental, expresada por medio de la indumentaria, la homogénea imagen del muerto contribuía a subrayar el poder unificador de la Muerte.

La primera documentación del término en castellano puede encontrarse en el diario del poeta Gustavo A. Bécquer en 1870 (Diccionario Etimológico, 2018), donde habla de la idea de escribir una novela que incluyese una “danza macabra”.

Como en el caso de las categorías mencionadas en el apartado anterior, existen teóricos de diferentes disciplinas que abordan el tema de la muerte en las artes, como Georges Bataille, en su libro “Las lágrimas de Eros”, o Erich Fromm, en “El Corazón del Hombre”, quien acuña el término “necrofilia” para aplicarlo a las manifestaciones y pulsiones destructivas, sin embargo no acuñan el término. A los autores anteriores se suman otros como Davinia Gómez Martín, “Iconografía de muerte en el arte moderno occidental”; Gustavo Henrique Dionisio, “Some Deviations of Form, a Little Essay on Pshychoanalysis, Art And Aesthetics”; Teresa Lousa Fbault, “Estetización de la muerte en las prácticas artísticas contemporáneas”; y “De lo demoníaco a lo abyecto, figuras de lo terrible en el Arte contemporáneo”, de Leonardo Martínez Arias, quienes brindan puntos de vista desde la historiografía, el psicoanálisis y la crítica del arte.

Uno de los pocos libros que han propuesto una definición utilizando directamente el término corresponde al libro “Principes d’une esthetique de la mort” de Michel Guiomar (Guiomar, 1976, p. 39), quien postuló una estética de la muerte dividida en tres categorías: la

natural (que incluye lo crepuscular, lo fúnebre, lo lúgubre y lo insólito), la fantástica (lo macabro, lo diabólico, y lo fantástico generalizado del pasado), y la metafísica (lo demoniaco, lo apocalíptico y lo infernal). Según su propuesta, lo macabro entraría en la categoría fantástica y sería la personificación física de la muerte, basándose en sus observaciones del género “danse macabre”.

En artículos como “El Transi Tomb. Iconografía del Yacente en Proceso de Descomposición” se menciona que (González Zymla H. y Berzal Llorente., 2014, p. 67-104) “El transitomb, en el arte de la Baja Edad Media, es la representación de un cuerpo humano muerto y en proceso de descomposición. Fue un tema iconográfico relativamente habitual en la escultura funeraria del siglo XV, que debe relacionarse con las expresiones visuales de lo macabro”, y “La Convivencia de Vivos y Muertos y el Origen de la Tradición Macabra” (Soto Hidalgo, 2000, p. 131-152)”.



Fig. 2 Transi doble de John FitzAlan, conde de Arundel, 1435, Capilla del castillo de Arundel en West Sussex, Inglaterra (Base de Datos de Iconografía Medieval, 2014).

Quizá, la definición más pertinente y que condensa otras posturas, además de adecuarse a esta investigación, sea la de Claude Blum, la cual se explica como sigue: "Lo macabro es una figuración directa de la muerte que no necesariamente incluye una representación de la muerte como persona. Sino la figuración directa (aquella que usa decadencia, parásitos, olores, partes del esqueleto para "figurar" la muerte)" (Blum, 1989, p. 30).

La muerte y su representación repulsiva, a veces moralizadora, provoca una sensación incómoda y violenta en quien presencia la escena.

Dice Isa Fonnegra de Jaramillo (Fonnegra de Jaramillo, 2017, p. 25):

Como un niño que cuando aparecen en el cine las escenas de terror cierra fuertemente los ojos para no ver esa realidad que lo incomoda y prefiere erradicar de su experiencia lo muy temido o doloroso, muchos de nosotros –la mayoría, me atrevería a decir– aún cerramos los ojos ante la realidad del morir y optamos por jugar a ser inmortales. Así vivimos, y con frecuencia así morimos: con los ojos cerrados, inconscientes ante la realidad de la muerte. Por esta razón acercarse a su misterio, descorrer el velo de ignorancia que la rodea, es un desafío que incomoda, que perturba, que inquieta.

Para poder mantener en el destierro este lado duro y difícil de la vida, se apela a normas sociales que proscriben el tema por ser de mal gusto, esquivando las referencias a la muerte y las evidencias de su inevitabilidad. La nuestra es una cultura negadora de la muerte, que la trivializa.

Pero entonces, ¿qué es lo macabro?

Basados en las definiciones anteriores, podríamos concluir que lo macabro es aquello relativo a “la muerte” o “lo muerto” en sus aspectos más repelentes y sin idealizaciones que le embellezcan y que alude a los aspectos físicos y biológicos de la muerte, no a su parte espiritual ni ritual.

Lo macabro puede incluir el cadáver, los restos mutilados, los fluidos, las pertenencias del fallecido, los elementos que lo han tocado una vez que la vida le abandonó y hablar de los aspectos relativos al cuerpo muerto, aspectos como la descomposición, la momificación, u otros procesos que atraviesa el cadáver.

Cuando se habla de lo macabro, se desposee de la personalidad y del carácter de individualidad al sujeto. Éste deja de ser “alguien” (una persona o animal) y pasa a convertirse en “algo”, en objeto (un cadáver), y debido a la literalidad del hecho de fallecer es una visión violenta, que transgrede la sensibilidad del espectador y le enfrenta, sin que lo desee, a su propia vulnerabilidad e indefensión contra su propia mortalidad que produce una reacción inicial visceral y de rechazo en el espectador; es decir, se trata de aquello puesto ante nuestros ojos, que no deseamos ver, pero al mismo tiempo y paradójicamente, no podemos apartar la vista.

En algunas ocasiones, una vez pasada la repulsión inicial puede producirse una sensación estética de atracción o placer ante la contemplación de la muerte. En otras, prevalecerá el sentido del miedo, el asco, la violencia o el desagrado.

Lo macabro está relacionado y se complementa con otros conceptos como lo gótico literario, lo fúnebre, lo siniestro, pero es único al referirse a una faceta muy específica del fenómeno de la defunción.

1.4 Panorama Internacional

Cabe preguntarse por qué hay tanta vaguedad sobre el tema. Quizá resulta un tema tabú utilizar el cuerpo muerto como un elemento más de la composición artística. Una posible explicación sería lo enunciado por Schelling: es siniestro “todo aquello que estando destinado a permanecer oculto, secreto, que ha salido a la luz” (Schelling, 1919, pág. 122). Si asumimos literalmente la frase, resulta ominoso contemplar la sangre, las vísceras, y todo aquello del cuerpo humano que debería permanecer oculto a la mirada.

Ciertamente, Teresa Margolles no es la primera en utilizar estos métodos. De ello dan testimonio Aspasia Narváez en “Lo Abjecto En La Fotografía Moderna” (Narváez, 2003), donde explora las temáticas en la fotografía de Joel Peter Witkins y Cindy Sherman; Joaquín García Alandete, en su disertación sobre Gunther von Hagens (Alandete, 2011); Yayo Aznar y Jesús López sobre Damien Hirst (Aznar Y. y., 2015); Constanza Navarrete, sobre la obra de Zaída González y su fotografía del “Ritual del angelito” (Navarrete, 2016).

Cada uno de los autores lo hace con distintas intenciones, un lenguaje visual propio y distintas técnicas; sin embargo, existe entre sus obras una coincidencia en elementos que los inserta en la categoría abordada por esta investigación.

Lo macabro es enfrentarse al aspecto menos romantizado y más incómodo de la muerte. Con algunos artistas, la presencia de la muerte se vuelve literal.

En el siglo XVIII nos encontramos con Honoré Fragonard (Francia, 1732-1799) como un buen ejemplo. Fragonard era un cirujano anatomista que trabajó en la ciudad de Lyon en la primera clínica veterinaria del mundo y después en París, en el que hoy es el École Nationale Vétérinaire d'Alfort, donde fungió como profesor de anatomía y preparó miles de piezas anatómicas. Debido a que sus disecciones perseguían un sentido estético más que científico fue considerado loco y expulsado del colegio (del Mar Blanco Gutiérrez & Fernández Fernández, 2017, p. 1-16).

En el siglo XX podemos mencionar a Joseph Beuys (Alemania, 1921-1986) cuando el 11 de noviembre de 1965 se paseó por la Galería de Arte en Düsseldorf con maquillaje dorado y una liebre muerta en sus brazos a la que le explicaba algunos de los cuadros que ahí había (HA! Historia del Arte).

En el ámbito contemporáneo, los principales referentes a nivel internacional son Joel Peter Witkin, Andrés Serrano, Gunther VonHagens, Hermann Nitsch, Damien Hirst, y Zaida González.

En su trabajo, el fotógrafo Joel Peter Witkin (Estados Unidos, 1939) aborda temas como la muerte y la fealdad. En tanto algunos artistas con “un gusto macabro por la muerte,

pero en un horror por la carne muerta, montan escenas de asesinatos o suicidios en las que los cuerpos violentados simulan su finitud y su contingencia” otros como Witkin “prefieren la utilización de carne inerte real, postrada y ensangrentada como espectáculo siniestro de cuerpos que han renunciado por completo a los órganos, a las ataduras musculares, a las vísceras y a los fluidos que los condenaban por ser suculencia pura” (Taborn Espejel, 2013, p. 178).

Andrés Serrano es un fotógrafo neoyorkino de origen hondureño que ganó notoriedad con “Piss Cristt” en 1987, una fotografía –perteneciente a la serie “Fluidos Corporales”- que muestra un crucifijo dentro de un frasco lleno de la orina del propio artista. La pieza, acreedora de premios también generó controversia por parte de diversos grupos que la consideraron blasfema y de mal gusto. De la misma serie tenemos “Trayectoria de eyaculación” “título que responde literalmente y de forma real, al registro fotográfico del itinerario trazado por el esperma en el aire. Representación de carácter viscoso y abstracto, cuya imagen recuerda, y nunca mejor dicho, a la conformación nebulosa de estrellas poéticamente conocida como vía láctea.” En Serrano el uso del semen, la sangre y otros fluidos se encuentra presente en gran parte de su obra, al igual que la profanación de lo sagrado, a este respecto el autor dice “Quiero hacer algo que produzca una sacudida”... “No tengo una actitud moralizante, porque todo es posible, eso lo aprendí de Duchamp”... “trabajo sobre el lado oscuro de la humanidad, pero desde la oscuridad, no desde la maldad o la subversión” (Rubio, 2007, p. 2).

“Gunther VonHagens (Polonia 1945) es un médico alemán creador de la plastinación, un método que consiste en extraer los líquidos corporales como el agua y los lípidos por

medio de solventes como acetona fría y tibia para luego sustituirlos por resinas elásticas de silicona y rígidos de epóxicas”. Si bien esta técnica resulta de un gran interés científico e informativo VonHagens ha adquirido fama debido a la exposición itinerante Körperwelten (Los mundos del cuerpo) que exhibe una gran cantidad de cadáveres plastinados en diversas poses con nombres como “el ciclista”, el “guitarrista” o “el saltador partido (Betancourt Berriz, 2017)”. Claramente influenciado por el trabajo de Honoré Fragonard, de quien incluso ha realizado su propia versión de “El caballero de Fragonard”. Para Gunther VonHagens “la plastinación es tanto una técnica en la que intervienen procesos químicos y biológicos, como un arte, no en su sentido moderno, sino en el de “arte anatómico”, una disciplina en la que se mezclarían arte y anatomía y que pretende, a partir de una disposición estética, que el cuerpo humano deje de ser un objeto de repulsión y todo ello con un fin educativo, en palabras de VonHagens “hacernos conscientes de la fragilidad y belleza de nuestro cuerpo” (Betancourt Berriz, 2017, p. 1-12)

Hermann Nitsch es un compositor, escritor y pintor representante del accionismo vienés, un movimiento surgido en la segunda mitad del siglo 20, y cuyo punto más alto fue en la década de los 70, que se caracteriza por “una atroz originalidad en forma de una respuesta reivindicativa hacia la impasibilidad y frialdad de la sociedad, después de la gran masacre del siglo XX. Un lienzo creado a partir de la sangre y vísceras de un animal “El nombre de la obra hace referencia al castillo que adquirió el propio autor: Prinzenhof, e irónicamente es una crítica a un aspecto tan bíblico como lo que representa un pentecostés. (Del Viejo Delgado, 2017, p. 2)

El artista anglosajón Damien Hirst (Reino Unido 1965) ganó notoriedad gracias a una serie de obras que consistían en la conservación de cadáveres de animales en formaldehído, siendo “The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living” la más polémica de todas, no sólo por haberse vendido en casi 10 millones de dólares, sino por tratarse de un animal salvaje: un tiburón tigre sumergido en formaldehído dentro de un estanque de cristal de 213 cm × 518 cm × 213 cm. Hirst “trabaja con imágenes corporales y métodos de observación, que provienen del ámbito de la ciencia médica. A su manera, se apropia de estas imágenes y métodos, para conferirle nuevas connotaciones, que le permiten establecer un espacio de reflexión acerca del cuerpo observado y construido por la medicina y la ciencia” (Verena Fakiner, 2006, p. 447).

Zaida González (Chile 1977) es una artista que ha enfocado su obra en retratar cuerpos de personas que no cumplen con el canon de belleza actual. Se trata de hombres y mujeres gordos, de avanzada edad, transexuales que bien pueden estar o no desnudos, siempre de una manera provocativa que juega en los límites de lo grotesco y lo profano. En 2004 con la serie “Conservatorio celestial” Zaida retoma un rito que fue utilizado en el campo chileno hasta la década de los 70 cuando comenzó a caer en desuso. El llamado “rito del angelito” era una forma de despedir a los niños que morían antes de cumplir los tres años de edad. En la creencia de que al morir a tan temprana edad sus almas eran puras pues no habían cometido aún pecado alguno, se les despide en una ceremonia con rezos constantes y levantando un altar con el cadáver del bebe al que incluso se le colocan alas. En la serie de Zaida los angelitos son fetos con deformidades. Las fotografías son retocadas a mano para dar color y contrastar lo grotesco que en un principio podrían resultar. En 2010 la artista

retoma la idea, pero esta vez va más allá al hacer interactuar a personas vivas con los cadáveres deformes. En esta segunda serie González “cambia notoriamente el sentido, pues se toma cierta distancia con el ritual inicial para representar escenas e incluso conceptos que parodian, ironizan y, finalmente, critican al sistema social actual, basado en el orden, la armonía, belleza, salud y una serie de normativas no necesariamente representativas de la “realidad”, cuyos fines últimos son la apariencia, el progreso y consumo” (Navarrete, 2016, p. 8).

La naturaleza de los trabajos de todos estos artistas lo mantiene en una controversia constante que cuestiona el valor artístico de su obra además de enfrentarse a la censura y el aislamiento por parte del mismo medio al que pertenecen. Sin embargo a pesar de su carácter obviamente provocativo hay en todos ellos un trasfondo que más allá de juzgar o moralizar busca enfrentar a la sociedad con una realidad que suele ocultarse tras el concepto de belleza.

1.5 Lo Macabro en el Contexto Mexicano

1.5.1 Antecedentes

Actualmente, como sociedad con una cultura europeizada y cristianizada cuyas principales referencias provienen de los relatos de los españoles, podemos imaginar con facilidad la emoción que ellos debieron sentir al desembarcar en tierras americanas y contemplar unas costumbres lejos de todo lo que conocían con anterioridad, con una mezcla de temor y admiración. El rechazo que pudo sentir Hernán Cortés ante la visión de sangre en las escaleras del Templo Mayor o de los cráneos que conformaban el tzompantli y lo

monstruoso que los dioses del panteón mesoamericanos le parecieron a los evangelizadores (Cervantes De Salazar, 1986, pp. 296-297).



Fig. 3 Torre de cráneos humanos excavada en el Centro Histórico de la Ciudad de México y que corresponde a la sexta etapa constructiva del Templo Mayor, entre 1486-1502 (PAU-INAH, 2017).

El miedo a morir nos viene de Europa. Así como de ellos también heredamos nuestra idea de abyección. Escondemos la vulnerabilidad del cuerpo, sus secreciones, su finitud. La desnudez nos parece obscena. En vida procuramos no mostrar el sudor, la micción, la sangre, porque nos parecen ominosos. En la muerte se embalsama el cadáver, se embellece y su olor se cubre con flores, tratando de hacer perdurar la sensación de vida.

Pero para nuestros antepasados mesoamericanos no era así, ya que fundaron su sistema de creencias alrededor de la dualidad entre la vida y la muerte. Según su mitología, provenimos de los huesos de los muertos. Fallecer no podía ser algo macabro, puesto que se

trataba sólo del paso hacia otro mundo, e incluso era un honor el auto sacrificio, morir en la guerra o dando a luz (Patrick., 1996, p. 69-88).

El paso al Mictlán o inframundo era volver al vientre materno, a la tierra que había sido fecundada por la lluvia y que dio origen a la vida.

La desnudez tampoco les era extraña, y en algunos pueblos, como los mayas y olmecas, las deformaciones teratológicas eran bien vistas y representadas. Se les aceptaba como si tuvieran un carácter divino.

Quizá una de las diferencias más grandes se manifestara en la visión del sacrificio. Para los prehispánicos la exposición de sangre y vísceras no era espantosa. El miedo primigenio consistía en la oscuridad, en que el sol no volviera a salir.

No es difícil ver las distinciones en la cosmovisión ejemplificadas por la siguiente frase, extraída de la explicación de *La creación de los hombres* propuesta por *La Leyenda de los soles* que cita Patrick Johansson K: “<<Merecieron los dioses a los hombres>> pues por nosotros hicieron penitencia” (Patrick., 1996, p. 73). En una visión radicalmente opuesta a la cristiana los pueblos mesoamericanos ofrendaban la sangre preciosa a los dioses que se habían sacrificado para darles vida, mientras que el dios católico les obsequia la suya, en forma de vino, a sus seguidores.

Entonces, si los españoles manifestaban una viva repulsión por las prácticas rituales de decapitación, extracción del corazón y canibalismo (González Torres, 2013, p. 75-79), a los indígenas debió horrorizarles en igual medida la iconología cristiana, en la cual los hombres devoran a su divinidad benefactora.

Todas estas diferencias prevalecen de una manera ambivalente en nuestro inconsciente nacional. Ambas están latentes, en una dualidad tan mítica como la de nuestros ancestros.

1.5.2 Primeras apariciones de lo Macabro en la cultura Mexicana

Posteriormente, con el arte Virreinal viene una clara inclusión de la estética y símbolos de lo macabro. La idiosincrasia, el arte, y en general la vida de los españoles giraba en torno a la religión católica. La salvación de su alma era su principal preocupación y también el fundamento del discurso que enarbolaban para permitirse la conquista de América, puesto que para ellos, se estaba realizando una labor piadosa y evangelizadora.

Según Gisela VonWobeser (vonWobeser, 2015, p. 2):

Salvar el alma era una de las principales preocupaciones de los novohispanos. La Iglesia planteaba que la vida terrenal sólo era transitoria y que la existencia plena comenzaba después de la muerte. El anhelo de todos los fieles era evadir el infierno, acortar el tiempo de estancia en el purgatorio y llegar al cielo. Muchas personas ocupaban gran parte de su vida en perseguir este fin. La Iglesia consideraba que el camino para lograrlo era arduo y espinoso; consistía en aislarse del mundo y renunciar a las comodidades y los placeres sensuales; llevar una vida ascética mediante penitencias tales como ayunos, desvelos y abstinencia sexual, soportar azotes y cilicios. Muchas monjas, frailes, beatas y ermitaños vivían durante años en

aislamiento, mortificando sus cuerpos y añorando la muerte para llegar al cielo. Ciertamente ellos eran seres excepcionales, pero aun las personas comunes pasaban largas horas dedicadas a prácticas que tenían la misma finalidad: asistían con frecuencia a la iglesia, ayunaban y hacían obras de caridad, participaban en procesiones y festividades religiosas, pertenecían a una cofradía y destinaban parte importante de sus ingresos para comprar bulas e indulgencias, hacer donaciones piadosas y mandar decir misas a favor de sus almas y las de sus allegados. Aun aquellos que no estaban dispuestos a sacrificar la vida terrenal en aras de la eterna, e incluso los que pecaban deliberadamente sufrían ante la idea de perder la posibilidad de salvarse, por lo que era frecuente que se denunciaran a sí mismos ante la Inquisición, con el propósito de enderezar sus vidas.

En la misma dirección encontramos la exhibición de las reliquias: partes del cuerpo o pertenencias de un personaje del catolicismo que se consideran objetos de culto. En este caso no estaríamos hablando ya de una veneración indirecta a la muerte, sino de la exposición literal del cadáver (Pascual, 2012, p 1-16). Los cuerpos o miembros mutilados, o elementos del vestido y de la vida cotidiana de los santos se ven tratados como algo precioso, lo cual no es tan distinto a los entierros mesoamericanos prehispánicos, sin embargo, la reliquia se conserva a la vista de todos, introduciendo un elemento de enrarecimiento y morbidez para quienes no estuviesen familiarizados con tales prácticas.

Pero el culto a la muerte no se limitaba a los canonizados, sino que invadía todos los ámbitos de la vida cotidiana. Puesto que el catolicismo era la dimensión más importante de la existencia virreinal, y que ésta se encuentra mayormente documentada por los miembros de

las órdenes religiosas, es necesario detenerse a analizar los usos y costumbres alrededor del acto de fallecer. Ejemplo de ello son los rituales o exequias, muy elaboradas ceremonias realizadas con fines fúnebres, acerca de las cuales García Ponce y Hurtado Arce (García Ponce M. d., 2016, p.3) dicen:

Los textos coloniales fueron enfáticos al establecer el fuerte vínculo que unía la vida y la muerte; sólo mediante la meditación frecuente sobre la muerte la vida adquiría sentido. La finalidad del ritual era garantizar un digno homenaje a los difuntos, ya que era importante hacer votos a su favor para que alcanzaran la gloria celestial. De esta forma se celebraba un momento especial y memorable, al crear un momento significativo de comunión entre los integrantes de una comunidad.

Habiéndose determinado que la vida eterna del alma era más importante que la terrenal, no es de extrañar que la muerte o transición fuera un paso crucial, merecedor de todo tipo de atenciones y simbolismo.

En su texto, Ruiz González y Espíritu Cabrera dividen el ritual de la muerte en varias partes, a saber (Ruiz González, 2016, p. 18-19):

Fase preliminar o de separación

Toque de agonía: Durante la agonía el sacerdote aplicaba los últimos sacramentos, como la comunión. En el cuarto del enfermo se celebraba el rito litúrgico en conjunción con la hostia. Se registraba la defunción en los libros parroquiales. Se escogía a dos personas que ayudaban al enfermo de gravedad hasta su último respiro. Cuando el enfermo estaba casi por morir, se le podía dar la absolución plenaria, la

cual sólo se concedía una vez en la vida. El último de los sacramentos era la extremaunción. La redacción del testamento contribuía al bien morir; era necesario para arreglar todos los asuntos terrenales pendientes, a modo de estar en paz y poner el alma en la carrera de la salvación. De lo contrario, el testador se condenaría al infierno. Además, allí dejaba estipulado el sitio de su enterramiento.

Expiración y preparación del cadáver: siguiendo con las costumbres de la Iglesia se lavaba el cadáver, después, familiares o practicantes del oficio lo amortajaban con un lienzo o sábana y se le vestía con algún hábito religioso de las órdenes mendicantes u otros atuendos. En la Nueva España, el hábito de san Francisco fue el más socorrido para el bien morir, en señal de humildad y austeridad. Luego se le depositaba en un ataúd con objetos religiosos junto al cuerpo y se le adornaba con guirnaldas y flores para simbolizar el tránsito de la muerte. El tipo de mortaja y ataúd variaban según la posición económica del difunto. Al depositar al difunto en la caja, en el ataúd o simplemente en andas, los pies debían ir extendidos, en tanto que las manos se colocaban sobre el pecho y, en ocasiones, una cruz entre ellas.

Velación del muerto y cortejo fúnebre: Durante el velatorio se ofrecía comida y bebida; en ocasiones con música entre las clases populares; se oraba, había lamentos y se propiciaba un ambiente con aromas de incienso, flores y velas. El cortejo fúnebre recorría las calles para trasladar el cuerpo desde el lugar del duelo –se acostumbraba en la propia casa del difunto– hasta la iglesia para celebrar la misa de cuerpo presente, donde los parientes vestidos de luto encabezaban el séquito con luminarias, hachas y ceras encendidas, así como algunos miembros del clero que oraban en el trayecto,

cofrades y amigos. El cura ofrecía las ceremonias tanto en la iglesia como durante la procesión para encaminar al difunto hasta la sepultura. El acto se finalizaba con la frase: “Ve en paz, que ya te seguiremos”.

Inhumación o disposición del cadáver: Al término de los rezos durante el cortejo, se trasladaba el cadáver al lugar del entierro, ya fuera en el atrio, en el interior de algún templo, convento u hospital y, en épocas posteriores –desde mediados del siglo xviii–, en el cementerio. Estos lugares simbolizaban la garantía para la salvación del alma. Los individuos tenían que ser depositados con los pies hacia el altar mayor, para que al llegar la resurrección recibieran la salvación de Cristo de frente a Él. Cuando se trataba de eclesiásticos, la orientación era la opuesta, ya que ellos eran los ayudantes de Jesucristo a la hora de la resurrección y debían dar la cara a los renacidos. El oficio del entierro disponía que se le velara por 24 horas con la finalidad de quitar toda duda acerca de su muerte. Las muertes súbitas y espontáneas implicaban de manera irremediable la condenación del alma.

Fase liminal: Implica las actitudes de los deudos y de la comunidad hacia los muertos, tales como

el novenario, los sufragios, las honras, el duelo y el luto. Después de las ceremonias posteriores al entierro, el cuerpo del difunto era suplido por una pira, túmulo o máquina de la muerte, es decir, un monumento casi siempre piramidal que representaba la eternidad y la mortalidad, el cual se decoraba para exaltar las virtudes del difunto.

Durante la fase del duelo los muros de las casas se cubrían con telas negras; los carros, caballos y mulas también eran vestidos de negro.

Fase de agregación: Esta última fase también implicaba el levantamiento del duelo y las ceremonias cíclicas de conmemoración para demostrar que no habían sido olvidados. En cuanto a la resurrección, está era posible a través del depósito de los cuerpos cerca o alrededor de un espacio sagrado, como en el caso de templos e iglesias, atrios, capillas y, más tarde, en cementerios, así como mediante el acompañamiento de los ritos fúnebres.

En las exequias de las monjas carmelitas descalzas había un ritual altamente elaborado, en el que la disposición de los elementos estaba tan calculada como las reglas que todos los participantes habían de observar rigurosamente según lo establecido por la Sede Apostólica (García Ponce M. d., 2015), además de que todo el convento se avocaba a atender a la agonizante. Recordemos que las monjas cuando entraban a un convento vivían “muertas al mundo” hasta reunirse con su “divino esposo” (Kirk), y su devoción llegaba al punto de que dejar un cuerpo en extremo enfermo y mortificado era loable y las acercaba a la deseada canonización, y en caso de alcanzarse el reconocimiento, la orden podía sentirse honrada y el convento pediría su cuerpo como reliquia, además de ser una de las pocas ocasiones que reunían gozosamente a todas las estamentos, razas y clases sociales.

Como lo detallan García Ponce y Hurtado Arce (García Ponce M. d., 2016, p.9):

Los ritos llevados a cabo eran diversos, desde una misa solemne con coros especiales y la participación de la sociedad hasta la presentación de sermones y un túmulo, que consistía en un monumento efímero de varios cuerpos pintado con motivos y cartelas que ensalzaban las cualidades de la difunta.

Para consuelo de los padres, familiares y la propia comunidad, cuando la monja fallecía también se les permitía adornar su cadáver con flores. El rito consistía en arreglarlas de manera especial con flores, cada una de las cuales representaba una virtud. Así, se les colocaban flores en coronas ostentosas o entrelazadas en el manto y cuerpo. La monja debía estar bellamente arreglada, pues así llegaría a reunirse en el más allá con su esposo “Cristo Jesús”.

De las exequias se desprende otra tradición importante que ayudó a documentar las pompas funerarias y que nos dice mucho de la filosofía de la época: los retratos de monjas coronadas: retratos post-mortem donde a semejanza de la “dormición de la Virgen”, se ataviaba a la monja y se le adornaba con flores para pintarla (Tovar de Teresa, 2003, p 10-11.):

Sus nupcias se hacen reales al momento de su muerte física, cuando el alma es separada de su cuerpo y se une en la Eternidad con el Divino Esposo. El retrato se vuelve el de sus nupcias mortuorias. La muerte florida [...] Reina por día, llevará una corona con alma de metal y adornada de efímera cera, debajo de un velo que es negro en principio, pero que luego se adorna de perlas y piedras preciosas. El vestido formado por mantos, la plisa, la capa sostiene escapularios [...] anillos,

pulseras y flores [...] completan el atuendo. Así figuran en los retratos que las familias conservan en sus casas para recordarlas ausentes [...]

Esto nos coloca ya en el terreno de las artes visuales y la iconología. De inicio, habrá de hacerse mención de la exhibición que hacía hincapié en el dolor desmesurado y la sangre en los mártires y Cristo que fueron característicos del arte y pensamiento mexicano de la época. Es justo por lo tanto hablar de lo mórbido y lo escatológico en el arte barroco de la nueva España.

De acuerdo con una visión en la cual la Iglesia y el Estado forman parte de lo mismo, surge en Europa un afán primero para adoctrinar en la religión por medio de las imágenes, pinturas, esculturas, etcétera y más adelante, con el mismo objetivo, se busca unificar símbolos y significados en las representaciones artísticas, lo cual cristaliza con el edicto del Concilio de Trento en el siglo XVI, con lo cual las reglas de composición de los íconos religiosos se vuelven dogmáticas y muy limitadas, sin dejar lugar a la imaginación o libre interpretación del artista.

A partir de ese momento comienza a considerarse cualquier obra que no cumpla con las reglas como “hereje”, y es entonces que se concreta una manera de crear necesaria y exclusivamente “apolínea”, es decir, completamente racional y planeada, según los parámetros de Nietzsche (Nietzsche, 2007, p.23). Y de la misma manera, al existir un espíritu censor y represor de la creación, podríamos hablar de una perspectiva más tanática que erótica en la búsqueda creativa (Freud, 1976, p. 1-62).

Por supuesto, existen matices en la afirmación del Thánatos en el arte novohispano, ya que para escapar de la rigidez impuesta por la censura y la extrema vigilancia de los temas surge el barroco, que se aleja de las restricciones formales del Renacimiento y fue considerado por algunos como un estilo más Dionisiaco debido a sus “caprichos” y rebuscamientos, al menos para autores como Eugenio d’Ors (d’Ors, 2002, p. 21). Por tal motivo, su búsqueda del aspecto tanatofílico se da en otra dirección: con el acopio de elementos tenebrosos, la búsqueda de lo grotesco, los ambientes oscuros y la representación exacerbada del sufrimiento, especialmente en la iconografía de santos, mártires o que alude a la pasión de Cristo. Tan es así, que los atributos mediante los cuales se reconoce a los santos son los instrumentos del martirio, y que las imágenes más abundantes de la pasión eran sangrientas, llegando a marcar el beso de Judas como una llaga en la mejilla de Jesús.

Retomando la iconología de las órdenes religiosas, el recordatorio de la muerte utilizando el símbolo del cráneo (o en ocasiones un esqueleto completo) es recurrente. Por ejemplo, en el caso de las órdenes mendicantes y de los ermitaños, la utilización de la calavera como símbolo de la humildad, el desprendimiento del goce terrenal, y de no estar seguros del mañana. Para Mále, el cráneo es un instrumento de piedad (Guadalupe Victoria, 1987, p. 254-258).

Dicho recordatorio viene de la tradición medieval europea de la “dansemacabre”. Explicada por González Zymila (Zymila González, 2014, p. 23).

Como ya hemos visto, derivados del mismo tema, existen otros géneros: cuando el cráneo y los huesos forman parte de un bodegón, estaríamos hablando de un “Vánitas” o

“Memento Mori”, cuyo nombre viene de la frase: «Vanitas vanitatum omnia vanitas» («Vanidad de vanidades, todo es vanidad») (Eclesiastés). Se trata de un género originado en la Holanda de la Edad Media y que se propagó por Europa y las colonias Americanas destinado a transmitir la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte, pletóricos de símbolos de la fragilidad y lo efímero de la vida.

Otro de los símbolos que aparecen reiteradamente es el “árbol vano” o “árbol del pecador”, una dualidad contrapuesta al “árbol de la vida” (Navarrete Prieto, 2018, p. 1-10). Se trata de una alegoría de la muerte del alma y la condena eterna.

También estaba la ornamentación y pintura en los túmulos funerarios y finalmente, las postrimerías: pinturas sobre las cuatro últimas etapas por las que ha de pasar el ser humano: muerte, juicio, infierno o gloria.

Finalmente, como colofón, hablaremos del Políptico de la muerte, una obra descrita por Andrea Montiel López como (Montiel López, 2014, p. 27):

El Políptico de la Muerte es una obra única en la pintura del periodo virreinal. En un solo objeto plegable se reúnen diversas temáticas en relación con la muerte, que en conjunto adquieren un significado panorámico y nos acercan a la concepción de este fenómeno durante la etapa novohispana. Por medio del análisis iconográfico se reconocen elementos asociados con la muerte y su significado, para lo cual es necesario recurrir a diversas fuentes, como los tratados de la época, manuales del bien morir, grabados y libros de emblemas. Las ideas que llevaron a su creación y sobre las cuales se fundamenta conforman un discurso en el cual vivían inmersos aquellos

que estuvieron en contacto con él, de modo que no sólo es el estudio de una pintura sino también de su tiempo.

Dicho políptico es la cristalización del pensamiento sobre la muerte da la Nueva España, un documento que procura ser un manual y tratado para bienmorir, para lo cual es necesario también haber vivido acorde a los preceptos del catolicismo.

El políptico es una obra excepcional desde su formato de seis láminas desplegadas, como si se tratara de un objeto lúdico, con una narrativa secuencial: “Memento mori”, que cumple la función de introducción general e ilustra un esqueleto sosteniendo una guadaña y una vela para simbolizar la finitud de la vida; seguida de “Origen y destino del hombre”, para continuar con “Relox”; después el moribundo en el lecho, la escena del Juicio Final, para concluir con el retrato de una mujer a manera de “vanitas”.



Fig. 4 Políptico de la muerte, 1775, óleo sobre paneles de madera de 29x23 cms, autor desconocido. Museo de Arte Virreinal Tepotzotlán, México (PESSCA).

Visto lo anterior, podemos hablar de la presencia de lo macabro impregnada en todo el arte Virreinal Mexicano no cabe duda que la manera de ver la vida de los novohispanos dejó una mella profunda y aún permea en nuestras costumbres y manera de asimilar la vida y la muerte. Podríamos decir que fue en esa etapa que se gestó la cultura mestiza actual, y que tiene sus bases en la religión, sus dogmas, una predisposición al sufrimiento para alcanzar la vida eterna, al miedo al mismo tiempo que veneración a la muerte y que estamos marcados por la idea del castigo al Eros y recompensa al Thánatos (la sumisión, la búsqueda apolínea).

La presencia de la muerte es parte fundamental de nuestra cosmovisión y que prevalecen de una manera ambivalente en el inconsciente nacional, y que el conocerla y contemplarla nos dará una comprensión más completa de quiénes somos y nos ayudará a un conocimiento integral de nuestras raíces.

1.5.3 Panorama Mexicano contemporáneo

México, en octubre de 2017, alcanzó la etapa más sangrienta de su historia, con aproximadamente setenta homicidios dolosos por día, sumando 234 mil 996 desde que Felipe Calderón iniciara la llamada “guerra contra el narcotráfico” en el 2006 (Hernández Borbolla, 2018). Eso sin contar los crímenes políticos, los desaparecidos y otras víctimas no mortales. Lo vemos en los diarios, en la televisión, en las calles, e incluso hemos llegado a vivirlo en carne propia.

CAPÍTULO 2.- TERESA MARGOLLES

Teresa Margolles nació en Culiacán Sinaloa en 1963. La artista mexicana se ha convertido en un personaje icónico por el tipo de estética presente en su obra. Sus inicios estuvieron marcados por el uso de materiales poco convencionales desde que formaba parte del grupo SEMEFO, llamados así por la referencia al Servicio Médico Forense.

Como se señala en el artículo “Margolles, la artista que utilizó cadáveres para retratar la carne muerta” (Limón, 2016): este grupo fue fundado en 1990 por Arturo Angulo, Carlos López y Teresa Margolles y se mantuvo activo durante nueve años. Como influencias importantes tuvieron a La Fura dels Baus, el cine Gore y Alejandro Montoya. En su producción experimentaron con performance, conciertos e instalaciones en los que utilizaban cadáveres de animales como cerdos, caballos pollos, pulpo; y a la par usaban fluidos o partes del cadáver humano, *a partir de la horacero*; algunos ejemplos de ello son obras como *Dermis, Mineralización Esteril, Fluidos y Lengua*, entre otros. A través de su propuesta artística abordaban la violencia, un elemento de la realidad mexicana que se ha ido radicalizando con el paso del tiempo. Ella misma refiere que “cuando era niña encontraba muchos cadáveres de animales al caminar por su ciudad natal, en una ocasión encontró el de un caballo, lo vio por bastantes días hasta que decidió tomar una piedra, arrojarla hacia el cuerpo inerte y vio estallar su estómago, liberando decenas de polillas que ya habitaban en su interior. Desde ese entonces supo que ese hecho podía marcar un pensamiento en su persona capaz de explotarse en muy distintas formas; esas formas adquirieron en sus prácticas el

carácter ideal del arte en nuestro país y una manera exacta de vincular la vida con un ejercicio estético”.

Después de la disolución de SEMEFO, Margolles siguió con la exploración del tema de la muerte y la pérdida. Un elemento importante que marcó un giro formal es el de prescindir del cadáver o la imagen de él, para usar otros elementos como los hilos utilizados en suturas. Estas características la han puesto en la mira como una artista que expone al público ante la muerte del otro, a impactos emocionales que habrá de elaborar.

Si bien en los noventa ya había casos de violencia en el país, estos han ido proliferando y extendiéndose de una forma radicalizada de forma que a la fecha somos testigos de miles de desplazamientos, desapariciones y asesinatos, gran parte de ellos como resultado de la “Guerra contra el narcotráfico” declarada por el ex presidente Felipe Calderón Hinojosa. De modo que la obra de Margolles se enmarca en este contexto que algunos han llamado necropolítica, es decir en una sociedad en la que la política se ha puesto al servicio de la muerte; y como tal a nuestro alrededor vemos brotes de violencia en múltiples formas.

Actualmente la obra de la Artista mexicana se ha expuesto en importantes Museos y salas de arte por lo que ha cobrado relevancia a nivel nacional e internacional...No es decir poco que se ha expuesto en la Sala de Arte Público Siqueiros, el Museo de Arte Moderno, el Museo Experimental EL ECO, el Museo de la Ciudad de México, el Museo de Arte Carrillo Gil o el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, y que no sólo ha contado con el apoyo de becas y estímulos a la creación artística sino que su obra forma parte de importantes colecciones tanto públicas como privadas. Ha logrado también

ocupar un sitio a nivel internacional, participando entre otros en la 7 Bienal de Berlín, la 4 Bienal de Liverpool, la 5 Bienal d'artcontemporain de Lyon, MANIFESTA 7 European Biennial for Contemporary Art y la 53 Bienal de Venecia. En 2012 ganó Artes Mundi, uno de los premios en efectivo más importantes en el mundo del arte, y para el 2014 está ya programada en diversos eventos, como la feria de arte madrileña ARCO. (Campiglia, 2014, p. 102)

Teresa Margolles es testigo directo de numerosas muertes, muertes terribles y desgarradoras. Sus obras son sus lágrimas; el exceso de emoción se canaliza a través de la creación artística. (Abellán Aguilar, 2015, p. 474)

2.1 Análisis compositivo de la Pieza “La Promesa”, de Teresa Margolles

Para comprender la manera de trabajar de Teresa Margolles y lograr un acercamiento, se incluye un ejemplo de cómo es su proceso creativo. La obra fue seleccionada por ser una de las más documentadas en su proceso.



Fig. 5 “La Promesa”, instalación de Teresa Margolles, MUAC, 2012 (Labor.org, 2018)

I.- DESCRIPCIÓN DE LA OBRA Y CONTEXTO EN EL QUE APARECE

“La Promesa” fue una instalación expuesta en el MUAC el 6 de octubre de 2012. En esta obra, se presentó ante el público una especie de muro que once voluntarios entre los asistentes debían “deconstruir”, así como una serie de videos que explicaban la procedencia y significado del material de dicho muro. (Margolles, 2012) (MUAC, 2012).

II.- PROCESO CREATIVO



Fig. 6 Proceso de la obra “La Promesa”, (labor.org, 2018)

- Preparación: Teresa Margolles ha explorado el tema de la muerte y sus alrededores desde la creación del colectivo SEMEFO en 1990. Cuenta con un Diplomado en Medicina Forense por parte del Servicio Mexicano Forense y la licenciatura en Comunicación por parte de la UNAM y desde sus inicios trabaja con materiales que encuentra en las calles y que son o remiten a la ausencia, al cuerpo muerto, al abandono y los temas sociales.
- Incubación: Para este proyecto, Margolles visita y reflexiona sobre Ciudad Juárez, conocida como “La capital del mundo del asesinato”, y nota la gran cantidad de casas abandonadas que hay en la ciudad.
- Iluminación: Comienza un proceso, documentado en video, de demolición de una de las casas abandonadas y con la cimbra resultante se construye en las instalaciones del MUAC una especie de muro con el propósito de hacer una reflexión metafórica.
- Verificación: El día de la exhibición se expuso el muro y se invitó a once voluntarios a “decostruirlo” quitando parte del material, mientras que en las paredes del museo podían observarse los videos y fotografías que explicaban y documentaban el proyecto.

III.- EJE CONCEPTUAL

Se trata de una instalación, por completo dentro de los términos y reglas del canon de arte conceptual contemporáneo, que habla de manera metafórica de la muerte y el abandono.

Hoja de sala de la exposición, (Rodríguez, 2014):

Teresa Margolles (Culiacán, México, 1963) manifiesta a través de su obra un gran interés en la forma cómo lo real afecta y determina directamente la vida de los individuos. Sus obras evidencian la impermanencia de las cosas, de los seres y sus relaciones; pero a su vez sugieren la urgencia y la necesidad del desarrollo de formas de solidaridad concretas y presenta una serie de obras, realizadas durante los últimos años, que materializan un minucioso y riguroso trabajo de investigación iniciado hace una década en Ciudad Juárez.

La Promesa (2012) busca articular, a través de la mirada de la artista, un espacio donde afirmar los testimonios de una realidad social específica que permite esbozar un panorama que contextualiza esta pieza en el entorno económico, social y político de una ciudad que ha experimentado el recrudecimiento de fenómenos que afectan a toda la región haciendo tangibles el impacto del narcotráfico, la precariedad del empleo, la corrupción y la subsecuente violencia que de estos fenómenos se genera. Si bien es cierto que la ciudad y sus habitantes han vivido bajo un clima de inseguridad e incertidumbre también es importante señalar una suerte de renacimiento y esperanza a través de proyectos que intentan cambiar el cotidiano de sus habitantes.

La promesa está construida a partir de los restos reales y fragmentados de una casa de Ciudad Juárez, una de tantas vendida por sus propietarios tras la ola de violencia desatada en esta región en la última década y que ha despoblado barrios enteros. La casa, demolida, fragmentada, pulverizada y transformada ahora en una escultura horizontal, irá esparciéndose en el espacio de exposición gracias a la acción de voluntarios que removerán sus fragmentos hasta cubrir la sala. Esta contundente y poética reflexión acerca de las expectativas incumplidas de felicidad personal y colectiva nos posiciona frente a una comunidad por hacer.

IV.- ESTRATEGIA

La estrategia que utiliza Margolles es una compleja y que consta de varios pasos:

- 1.- Investigación/observación: En donde observa y reflexiona sobre el fenómeno de la violencia, sus orígenes e implicaciones, en este caso en Ciudad Juárez, México.
- 2.- Propuesta conceptual: Donde establece la casa abandonada como metáfora de la muerte y una promesa incumplida y como elemento para reflejar como el fenómeno de la violencia afecta a los habitantes de la ciudad.
- 3.- Deconstrucción/demolición: Literalmente, destruye la casa y recoge el polvo resultante de la pulverización de los cimientos.

3.- Construcción y descontextualización: Traslado de “la casa” (o el material que la constituyó) al museo y edificación del muro.

4.- Enunciación (Instalación audiovisual): Proyección del material documental y explicativo del concepto con textos de sala para enunciar el concepto.

5.- Nuevamente deconstrucción: Finalmente, los voluntarios destruyen el muro simbolizando la promesa de un nuevo inicio, una esperanza.

2.2 Análisis Semiótico de la Obra de Teresa Margolles

I. Aproximación conceptual: Teresa Margolles y su Obra

Teresa Margolles tuvo sus inicios como artista con el colectivo SEMEFO. Según el artículo “Transgrediendo al espectador: colectivo SEMEFO” (Merendiz Lara, 2018):

La década de 1990 significó para México muchos cambios. La firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), que prometía a la población el acceso a productos importados a precios nacionales y otra serie de promesas, aunado a las problemáticas generadas por las políticas neoliberales del gobierno cegado por la macroeconomía. En los noventa llegaron cambios económicos y políticos con gran claridad. Esta época implicó el fin de setenta y un años de priismo (David, 2011, p. 9). El fin de un régimen político prolongado, lleno de antecedentes de violencia, corrupción y miedo, produjeron en la sociedad una suerte de esperanza ante el futuro, evidentemente mezclada con una incertidumbre profunda por los años venideros.

Los hechos que envolvieron estos años implicaron una respuesta por parte de la comunidad artística. Estas expresiones se dieron de muy diversas maneras:

se inauguraron macromonumentos como El caballito de Sebastián, y paralelamente se produjo “un boom del performance y de lo denominado alternativo”, con la creación de festivales, jornadas y espacios para el desarrollo artístico como La Quiñonera, X-Teresa y La Panadería, entre otros.

Teresa Margolles creó en 1990 el colectivo artístico Semefo (acrónimo que proviene de Servicio Médico Forense) junto con Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis García Zavaleta y Carlos López Orozco. El grupo estuvo conformado por artistas provenientes de distintas disciplinas: artes visuales, música, teatro, filosofía e incluso miembros involucrados en trabajos de necropsias. Ese mismo año el grupo de performance comenzó a frecuentar un sanatorio abandonado llamado La Foresta, e hicieron del lugar un sitio ideal para ensayar su música. En ese lugar realizaron sus primeras experimentaciones y extrajeron material de trabajo, desde expedientes de los pacientes del psiquiátrico, hasta vestuario empleado en el manicomio.

Según el Museo de Arte Carrillo Gil (MACG), “El grupo irrumpió en la escena artística mexicana trabajando con partes de cadáveres, fluidos corporales y otros materiales, principalmente orgánicos, que obtenían con o sin permiso de las morgues, aprovechándose de las debilidades del poder del Estado y la corrupción administrativa”. Actos que evidencian lo podrido del sistema y lo sencillo que es conseguir absolutamente todo lo que uno quiere y evadir la ley cuando hay dinero de por medio.

Los integrantes describían su trabajo como una aproximación estética no necesariamente al tema de la muerte, sino en particular a los cadáveres en sus diversas fases y las implicaciones socioculturales que esto conlleva. Las obras realizadas por el colectivo se situaban entre “lo ético y lo repulsivo, lo legal y lo subversivo”. Estas obras y acciones repercutieron en el ámbito artístico tanto nacional como internacional; se convirtieron en “expresiones que buscaban romper con ciertos tabúes y que planteaban la necesidad de transgredir los límites entre lo grotesco, la moral, la política, la idea del arte, lo sublime y lo trascendental”.

El grupo Semefo comienza trabajando desde la periferia del arte, con un interés por sacudir algunas conciencias; se desarrollaron en un contexto donde lo alternativo y lo underground eran sinónimos de inconformismo y de autenticidad. Sin embargo, aun al emplear recursos poco convencionales y alusivos a la muerte, la intención discursiva de Semefo no era provocar reacciones negativas, solo pretendían alterar el canon occidental de representación establecido en el arte. No obstante, sus obras lograron evidenciar realidades como la violencia en la que vive la sociedad contemporánea.

Posteriormente, comenzó a trabajar de manera independiente, a lo que, en el sitio oficial de la artista, “Labor” (Labor, 2018), se menciona:

Margolles utiliza el cuerpo muerto como una denuncia social y política, y que busca generar una reacción y un cambio en su entorno.

Desde sus inicios con el grupo SEMEFO (cuyo nombre viene del Servicio Médico Forense) Teresa Margolles ha elegido, a manera de taller, primero la morgue y las salas de disección, y más recientemente, las calles violentas de México. Estos son los lugares de la muerte, pero al mismo tiempo son los sitios que atestiguan la inquietud social de diferentes ciudades mexicanas.

Margolles trabaja, más que directamente con los restos de los cuerpos, con los rastros de vida que se hacen evidentes en sudarios, en entierros, en la memoria, así como con la manera en que un acto violento destruye y afecta redes humanas en varios niveles. Las víctimas anónimas llaman la atención hacia lo inhumano de las relaciones en nuestras sobrepobladas sociedades.

En esta investigación, se analizarán algunas de las obras de Margolles. El criterio de selección obedece a su representatividad estética, a diversos momentos importantes que ha pasado en su trayectoria artística, al impacto que han generado en los medios de comunicación, a una elección cronológica para ver la evolución del discurso y sobre todo al grado de características y elementos de lo macabro que reúnen según lo establecido en el capítulo anterior.

Carrusel MACG, Ciudad de México, 1994

Fig. 7 (Bärtschi, Art, 1994)



1.- DIMENSIÓN PRAGMÁTICA:

Esta instalación se produjo cuando Margolles aún formaba parte del colectivo Semefo, y se exhibió por primera vez en 1994 durante la exhibición “LavatioCorporis” en las instalaciones del Museo Carrillo Gil. Sobre el momento histórico de su aparición, Cuahutémoc Medina, curador de la obra, asevera (Cantú Ríos, 2013):

En la segunda mitad de los 90, el colectivo Semefo se radicalizó, “es el momento más gore y más brutal”... “Se deslizaron en una presentación de objetos directamente ligados con el espacio de estudio, almacenamiento y procesamiento de los cadáveres que ya había entrado en su imaginación en el nombre de Servicio Médico Forense”... 1994 fue un año de giros: Margolles tuvo su primera exposición individual en el Museo de Arte Carrillo Gil, *LavatioCorporis*, en la que utilizó restos de fetos y cuerpos de caballos. Ésta coincidió con un momento en que los asesinatos presuntamente relacionados con el narcotráfico tocaron, por primera vez, la vida política nacional. Los asesinatos del cardenal Posadas Ocampo y del ex candidato presidencial Luis Donaldo Colosio, más allá de ser la muerte de figuras públicas, significaron el comienzo y la apertura de la guerra contra el crimen organizado. Tema que Teresa explotó en distintas formas y discursos a partir de ese momento.

En “Transgrediendo al espectador” (Merendiz Lara, 2018) se dice sobre esta pieza:

...Fue una instalación escultórica que marcó oficialmente la historia de Semefo, dejando atrás las acciones multitudinarias y performance. Esta obra, tanto ambiciosa como compleja, los catapultó hasta el centro de la escena del nuevo arte mexicano. La realización de esta obra implicó varios trabajos, como la investigación exhaustiva que les permitió localizar el matadero clandestino que surte carne de caballo a la Ciudad de México. En este matadero compraron un caballo y una yegua vieja, dos cabezas de caballo y una de mula, varias pieles y múltiples cuerpos de fetos y potrillos nonatos. Posteriormente con la ayuda de algunos técnicos forenses procedieron a embalsamar los cadáveres, empleando mucho tiempo y recursos químicos. Más adelante, se llevó a cabo un proceso de momificación... Esta exposición fue inaugurada y clausurada con una serie de conciertos en vivo; fue un evento multidisciplinario con el cual se marcó el inicio de una nueva era en el ámbito artístico del país, tanto por los materiales empleados, como por la inusual y numerosa asistencia de público joven (David, 2011, pp. 25, 130).

2.- DESCRIPCIÓN DENOTATIVA O PRE-ICÓNICA (PRIMERIDAD):

La obra es una instalación montada en un espacio limpio y vacío, de pared blanca y piso pardo claro. Está formada por una estructura de metal aparentemente oxidada, de base y techo circulares, elevada del piso por una especie de patas formadas por acero de viga. La circunferencia inferior tiene púas largas sobresalientes de la superficie, inclinadas en varias direcciones marcando la periferia, mientras que la superior está rematada con una carpa cónica, probablemente de cuero, de color castaño oscuro.

Todo esto sostenido por cinco pilares de tubo de acero: uno central y cuatro más alrededor. Del techo cuelgan, de manera equidistante y con cadenas metálicas y arneses de cuero, los cuerpos de cinco potrillos nonatos disecados, colocados en posición horizontal boca abajo, con las patas acomodadas en diversas posturas. Tres de ellos son de color café oscuro, uno más de un tono un poco más claro, y un último de color ocre.

3.- ANÁLISIS ICONOGRÁFICO (SEGUNDIDAD):

Elementos de índice:

- La estructura cilíndrica sugiere que pudiera haber un movimiento circular

- Las posturas de los potrillos sugieren movimiento parecido a una carrera

Elementos icónicos:

- La estructura simula ser un carrusel, y los potrillos figuran los caballitos característicos de estos juegos mecánicos para niños.

Elementos simbólicos:

El carrusel remite a:

- La infancia
- La diversión, lo lúdico
- Al movimiento perpetuo y circular
- Los ciclos
- Las ferias de juegos mecánicos
- El automatismo
- Los animales salvajes
- La palabra carrusel viene del italiano “garosello”, es decir, “pequeña batalla”, por lo que remite a la guerra

Por su parte, los caballos representan:

- Civilización
- Velocidad
- Libertad
- Nobleza
- Batalla
- También se vincula al honor, la virilidad, la fuerza
- En este caso, simbolizan a los españoles y el choque cultural con los indígenas mexicanos

4.- INTERTEXTUALIDAD Y TRANSTEXTUALIDAD (TERCERIDAD):

Según Margolles, *Lavatio Corporis* se desarrolló a partir de la pintura “Los Teules IV” de José Clemente Orozco, en la que aparece una cabeza de caballo flechada, apuntando hacia arriba, en colores rojizos y púrpuras, rodeada de lo que parecen ser cadáveres humanos. “Los teules” a su vez se basa en la crónica de Bernal Díaz del Castillo titulada “Historia verdadera de la Nueva España”.

5.- CONCLUSIONES

“Carrusel” es una de las primeras obras con las que Margolles, aún integrante del colectivo Semefo, comienza a concretar su estilo. Al estar inspirada en “Los Teules”, habla de la muerte en batalla, del choque cultural, y lo lleva a un terreno inquietante al darle forma de un carrusel, volviéndolo lúdico y cíclico, además de remitir a la inocencia inherente a la infancia. Lo macabro está presente de manera muy obvia en los caballos momificados.

Esta obra es una de las más icónicas y significativas en los inicios de la carrera de Margolles, aún como integrante del colectivo SEMEFO. Se trata de una clara muestra de cómo desde sus trabajos más tempranos lo macabro está presente con todas sus características. El cadáver, la literalidad de la muerte, la intención de mostrar lo oculto.

Lengua (ACE Gallery, New York/Los Angeles, 2000)

Figura 8 (labor.org, 2018)



1.- DIMENSIÓN PRAGMÁTICA:

Este trabajo aparece en el año 2000, en el cual, según Margolles, el número de asesinatos se incrementa y las autoridades no se dan abasto o no tienen un protocolo adecuado ni para frenar la violencia ni para el manejo de los cadáveres. Según se recopila en el *Spleen!Journal* (Cantú Ríos, 2013):

La artista recuperó la lengua del cadáver de un punk, “era, en el testimonio de Teresa, una persona bellísima que había muerto en esas batallas en la Ciudad de México, las que hay en la periferia y ante las que somos indiferentes”, adiciona Medina... “Somos una sociedad en donde la diferencia de clase es una diferencia de cuál es el valor que le atribuimos a las vidas”, asegura. La madre del joven no tenía dinero para pagar un ataúd y sacar a su hijo de la morgue. Teresa por casualidad tenía uno de sobra por los trabajos anteriores y se lo intercambió a la señora por una parte del cuerpo para poder mostrarla.

2.- DESCRIPCIÓN DENOTATIVA O PRE-ICÓNICA (PRIMERIDAD):

“Lengua” es un *Ready-made* consistente en una verdadera lengua seccionada del cuerpo, aparentemente disecada, atravesada en el centro por un *piercing* de acero inoxidable plateado con terminaciones esféricas.

El órgano ha adquirido una tonalidad pálida y un aspecto quebradizo. Se presentó en una sala blanca y bien iluminada, montada sobre una suerte de atril hecho de acero, cortado y soldado de manera más o menos burda.

3.- ANÁLISIS ICONOGRÁFICO (SEGUNDIDAD):

Elementos de índice:

- La lengua indica una pertenencia a un cuerpo, aunque éste no esté presente.

Elementos icónicos:

- En esta obra no hay elementos icónicos, al tratarse de una presencia literal

Elementos simbólicos:

La lengua simboliza:

- El habla, la comunicación oral y el lenguaje
- Remite al poder de convencimiento y la retórica
- También es un símbolo erótico

- La lengua de fuera simboliza rebeldía

Por su parte, el piercing remite a:

- En México los sacerdotes mayas y aztecas se ponían un piercing lingual como signo de comunicación con los dioses. Los aztecas utilizaban los Xiuhnacochtli (expansores o pendientes hechos de esmeralda) los cuales eran usados por los reyes. Las perforaciones en lengua las hacían como tributo a Coatlicue, la perforación en su honor era un acto de limpieza espiritual (Jiménez-Nieves Hugo Salvador, 2015).
- Los piercings simbolizan rebeldía social
- Son también un símbolo de identidad
- En la lengua, son un símbolo erótico

4.- INTERTEXTUALIDAD Y TRANSTEXTUALIDAD (TERCERIDAD):

Al ser un *ready-made*, esta obra dialoga con la tradición iniciada por Duchamp. También remite a las prácticas de momificación de órganos o sacrificios rituales llevadas a cabo en varias culturas antiguas, como las prehispánicas americanas o la egipcia. También remite a las reliquias virreinales por ser una parte preservada del cuerpo.

5.- CONCLUSIONES

Lo macabro en “Lengua” es patente, puesto que se trata literalmente de un órgano humano extraído de un muerto. En esta pieza, Margolles utiliza el impacto provocado por la presencia de la lengua para hablar de la de la desacralización de los cuerpos, el crimen en las calles, del clasismo y desigualdad imperantes en la sociedad mexicana.

Lengua es marca un notorio comienzo en el afán de denuncia y visibilización de la violencia por medio de la estética macabra.

En el Aire (Museum für Moderne Kunst Frankfurt, 2003)

Figura 9 (labor.org, 2018)



1.- DIMENSIÓN PRAGMÁTICA:

“En el Aire” se presentó por primera vez en el Muséed’ArtContemporain de Quebec en el año 2003 (aunque esta imagen pertenece a la exposición en el MuseumfürModerneKunst, de Frankfurt). Sobre ello en Labor, el sitio oficial de la artista se dice (Labor, 2018):

Las burbujas que aparecen en la imagen se propagaban por la sala principal del museo por medio de máquinas. Posteriormente, el público se enteraba de que el agua con que se hicieron se había utilizado en la morgue para lavar los cadáveres (aunque posteriormente fue desinfectada).

2.- DESCRIPCIÓN DENOTATIVA O PRE-ICÓNICA (PRIMERIDAD):

La pieza consiste en una instalación provista de dos máquinas (invisibles para el público) que crean y lanzan burbujas de jabón que se esparcen por la sala (que debe ser blanca y bien iluminada), y chocan y se revientan contra el piso, las paredes, pero principalmente con el cuerpo de los asistentes, a los que se invita a transitar por el recinto.

Ésta se completa al leer el *statement* ubicado en la galería, en el cual se informa a los espectadores que las burbujas están hechas con agua con la que fueron lavados los cadáveres de una morgue, y que posteriormente fue desinfectada. La mayor parte del sentido de la pieza consiste en las reacciones de ellos,

3.- ANÁLISIS ICONOGRÁFICO (SEGUNDIDAD):

Elementos de índice:

- Las máquinas que producen las burbujas son invisibles para el espectador, sin embargo, se sabe que están ahí.
- Parte de la pieza es la indicación de leer el *statement*

Elementos icónicos:

- Al tratarse de una obra de presencia literal, no hay elementos icónicos.

Elementos simbólicos:

- Las burbujas remiten al juego, a la infancia.
- Al estar hechas de agua y jabón, se relacionan con la pureza y limpieza

- Simbolizan lo etéreo y por ello al espíritu
- Al tener una corta existencia, hacen referencia a lo efímero
- También se relacionan con la sensación de ingravidez y relajación

4.- INTERTEXTUALIDAD Y TRANSTEXTUALIDAD (TERCERIDAD):

Al utilizar el recurso del *statement*, la obra dialoga con la tradición del arte contemporáneo.

5.- CONCLUSIONES

En la pieza “En el aire”, lo macabro se encuentra incluido de una forma más sutil que en obras anteriores. No vemos el cuerpo presente. El cadáver no está ahí, y sin embargo, de manera simbólica, sí lo está. La belleza y la inocencia a las que remiten las burbujas de jabón se ven de pronto trocadas en algo perturbador. No se trata del símbolo del espíritu de los fallecidos, sino de entrar en contacto con algo que *tocó* al cadáver, un encuentro demasiado cercano con la muerte. De nuevo, es traer la violencia ante el foco y obligar a prestarle atención, decir “a todos nos concierne”, y hacerlo de una manera ineludible.

Muro baleado (Kassel, 2009)

Figura 10 (labor.org, 2018)



1.- DIMENSIÓN PRAGMÁTICA:

“Muro Baleado” se presentó en el año 2009 durante una exposición individual en la Kunsthalle Fridericianum, durante “la documenta”, la más importante y extensa muestra de arte contemporáneo que se realiza cada 5 años en Kassel, Alemania. Para el autor Jonathan Farías (Farías Carrillo, 2016):

La obra de la artista mexicana Teresa Margolles es un trabajo radical y perturbador. Muestra elementos cotidianos de violencia y muerte que se presentan en nuestro país. Realiza con sus piezas lo que llama la historiadora de arte Mieke Bal “actos de memoria”. Acciones que actualizan y/o repiten el pasado, sacándolo del olvido y replicando los acontecimientos en los que fueron dados los hechos. “Muro Baleado” por ejemplo es una pared impactada por balas resultantes de la situación de guerra que se ha desatado entre la policía federal y los grupos que controlan la delincuencia. Este muro es un objeto propio de Culiacán Sinaloa, lugar de nacimiento de la artista, y pieza ejemplar de una creadora que produce su obra también como una de las maneras del historiador, alguien que escribe la historia a través de los objetos. El teórico Ernst van Alphen la señala como una “nueva historiografía.

Según el sitio web Labor (Labor, 2018):

Se trata de los ladrillos de la pared de una casa de Culiacán, Sinaloa, en la que impactaron balas durante un episodio de la llamada “guerra contra el narco”. Margolles los trasladó y reconstruyó en la galería para dar testimonio de la brutalidad de la violencia en las calles mexicanas.

2.- DESCRIPCIÓN DENOTATIVA O PRE-ICÓNICA (PRIMERIDAD):

La obra consiste en 130 piezas de block de concreto de color claro, casi blanco, que tienen numerosos impactos de bala y están unidas por cemento gris oscuro, montadas formando un muro con forma de rectángulo horizontal. Se encuentra en la mitad de una sala de muros y piso claros, sumida en la penumbra. La única luz parte de abajo e ilumina la pieza.

3.- ANÁLISIS ICONOGRÁFICO (SEGUNDIDAD):

Elementos de índice:

- Los agujeros en el concreto y el título de la obra indican impactos de balas, lo cuál a su vez sugiere una balacera, muerte y violencia.
- El muro, aunque ahora aislado y expuesto en una galería, a su vez conlleva ser parte de una propiedad o vivienda.

Elementos icónicos:

- Los tabiques de concreto unidos representan y son un muro o pared, parte de una casa.

Elementos simbólicos:

Balas:

- Los impactos de bala son una alusión a la violencia y la muerte
- A su vez, hacen pensar en guerra o conflicto social

Muro:

- El muro representa un límite o frontera

- Separación o división de dos cosas
- Simboliza la propiedad privada
- También pueden representar protección o en caso contrario, encierro

4.- INTERTEXTUALIDAD Y TRANSTEXTUALIDAD (TERCERIDAD):

La pieza dialoga con los espacios urbanos, el arte de “objeto encontrado”, e incluso con muros y eventos históricos relacionados con ellos. También remite a la fachada baleada de la casa de los héroes revolucionarios, los hermanos Serdán, por dar testimonio histórico de una masacre.

5.- CONCLUSIONES

De nuevo nos encontramos ante una pieza donde lo macabro se presenta de manera más sutil, sin necesidad de presentar al cuerpo muerto en sí, y sin embargo, este muro reconstruido da testimonio de las balas que dieron muerte, el espacio en que ocurrió. Habla de la “guerra contra el narcotráfico” iniciada en México durante el mandato del presidente Felipe Calderón. Se trata de explicar y visibilizar un fenómeno social, evocando la brutalidad de sus consecuencias.

Tarjetas para picar cocaína (Bienal de Venecia, 2009)

Figura 11 (labor.org, 2018)



1.- DIMENSIÓN PRAGMÁTICA:

Sobre la pieza, presentada en 2009 durante la Bienal de Venecia en el Palazzo Rota Ivancich, durante la exposición individual “¿De qué otra cosa podríamos hablar?”, Alfonso Miranda explicó (Gutiérrez, 2019):

“Sin duda, una elección controvertida en el marco de la entonces recién lanzada Guerra contra el narco calderonista. Resulta por demás curioso el subrayar que la participación de México mostrara la violencia, las víctimas, la tragedia de una guerra aciaga y que por muchos momentos, la artista, sus procesos y recursos creativos quedan en la periferia de la legalidad. Sin duda, una artista propositiva que lee las fracturas en la sociedad”.

Como se consigna en Labor (Labor, 2018):

Durante la exposición “¿De qué otra cosa podríamos hablar?”, presentada en la Bienal de Venecia del 2009, se repartieron estas “tarjetas para picar cocaína” con la imagen de un muerto en la guerra contra el narcotráfico.

2.- DESCRIPCIÓN DENOTATIVA O PRE-ICÓNICA (PRIMERIDAD):

Durante la exposición “¿De qué otra cosa habríamos de hablar?”, se repartieron entre los asistentes diez mil tarjetas de plástico rígido de 5.3x8.5 cms, semejantes en sus dimensiones a una tarjeta de crédito con el título instructivo “tarjetas para picar cocaína”.

Las tarjetas tenían en la cara frontal una imagen a color donde se podían observar la parte superior (rostro, hombros, fragmento del pecho y de un brazo) de un cadáver (no se distingue si masculino o femenino) acostado boca arriba sobre una plancha de acero con agujeros, que a su vez se apoyaba en una mesa de madera. El cuerpo presenta golpes, al parecer está hinchado, semi-calcinado, enrojecido, sin cabello y la nariz y labios casi han desaparecido y supuran sangre.

Al anverso de la tarjeta había un logo de la bienal y un letrero con las palabras “Persona asesinada por vínculos con el crimen organizado.

3.- ANÁLISIS ICONOGRÁFICO (SEGUNDIDAD):

Elementos de índice:

- Las instrucciones de la tarjeta indican que son para “cortar” o “picar” una “línea” de cocaína, y a su vez ésta ha de aspirarse.
- La imagen sugiere un cadáver completo en una sala de autopsia.

Elementos icónicos:

- El formato y tamaño de la tarjeta representa una credencial o tarjeta bancaria que a menudo se utilizan como “herramienta” para el consumo de drogas.
- La imagen no es una representación, sino que es literal.

Elementos simbólicos:

La tarjeta:

- El tipo de tarjeta simboliza identidad, dinero y estatus

La cocaína:

- Las instrucciones implican que la tarjeta ha de usarse para picar cocaína, que es una droga que simboliza estatus por su costo.

- También puede representar diversión, violencia, exaltación
- La droga también es vista por muchos como un símbolo de descomposición social

La imagen del cadáver:

- El cadáver se emplea como símbolo de una guerra
- Representa una víctima y un daño colateral
- También simboliza la podredumbre social

4.- INTERTEXTUALIDAD Y TRANSTEXTUALIDAD (TERCERIDAD):

Al presentarse en la Bienal de Venecia y repartirse entre los asistentes como si se tratara de un souvenir, la obra dialoga con la tradición contemporánea.

También hay una relación con la cultura pop que aparece en representaciones audiovisuales como series, películas etcétera, donde se muestra el uso social de la cocaína, hay una representación de un estereotipo de gente que la consume y se muestra el uso de las tarjetas bancarias o carnets de identidad como un instrumental característico del uso de esta droga.

Finalmente, la imagen es gráfica y cruda, como las que aparecen en las cajetillas de cigarros para advertir de los riesgos de fumar, sin embargo, adquiere un significado más escandaloso e impactante por ser un mensaje de denuncia contra el sistema mexicano.

5.- CONCLUSIONES

En las “tarjetas para picar cocaína” lo macabro se vuelve de nuevo literal, al incluir una fotografía de un cadáver. Lo que implica esta obra es que al consumir una droga, somos en parte responsables también de las muertes y de los daños ocasionados por la guerra contra el narcotráfico. Nos hace ver que la propia satisfacción tiene un elevado costo social e ironiza al pretender que sea usada de esa manera.

RESULTADOS:

De la investigación documental, el cotejo y análisis, se desprende que lo macabro es aquello relativo a “la muerte” o “lo muerto” en sus aspectos más repelentes y sin idealizaciones que le embellezcan. Alude a los aspectos físicos y biológicos de la muerte, no a su parte espiritual.

Las representaciones de dicha categoría estética pueden incluir el cadáver, los restos mutilados, los fluidos, las pertenencias del fallecido, los elementos que lo han tocado una vez que la vida le abandonó, así como aspectos como la descomposición, la momificación, u otros procesos que atraviesa el cuerpo sin vida.

Lo macabro desposee de la personalidad y del carácter de individualidad. El sujeto deja de ser “alguien” (una persona o animal) y pasa a convertirse en “algo”, en objeto (un cadáver). Por este motivo, se trata de una faceta literal del hecho de fallecer, y no de una metáfora.

De esta manera, podemos reflexionar que el concepto alude a aquello puesto ante nuestros ojos que no deseamos ver, pero al mismo tiempo y paradójicamente, no podemos apartar la vista. Pasada la repulsión inicial, puede o no producirse una sensación estética de atracción o placer.

Es una visión violenta, que transgrede la sensibilidad del espectador y le enfrenta, sin que lo desee, a su propia vulnerabilidad e indefensión contra su propia mortalidad, produciendo una reacción inicial visceral y de rechazo en el espectador que puede

relacionarse y complementarse con otros conceptos como la corriente gótica en la literatura, lo fúnebre, lo siniestro, pero es un concepto único al referirse a una cara muy específica del fenómeno de la defunción.

Mediante la historiografía se confirma que existen numerosos artistas visuales que han abordado lo macabro en distintas etapas de la historia del arte. Podemos rastrear los inicios etimológicos y las primeras características que conformarán la categoría estética en el arte medieval europeo, y tomando una forma más consistente en el barroco y en México, en el arte sacro virreinal. Posteriormente aparecerán otros artistas modernos y contemporáneos que abordan lo macabro con distintas intenciones.

El análisis de tesis y artículos permite deducir que en el contexto mexicano contemporáneo lo macabro aparece casi siempre ligado a un discurso social y de visibilización

Finalmente, la revisión curricular, de noticias y menciones y el análisis semiótico, demuestran que a lo largo de la trayectoria de Margolles, se encuentran presentes en su obra los elementos de lo macabro; al inicio de su carrera, de una manera literal, que buscaba producir una reacción más que enfocándose en el concepto, pero a medida que su avanza, su estética va adquiriendo matices más sutiles y también se va acentuando su carácter de denuncia social, tomando relevancia no sólo en México, sino en el mundo, resultando como consecuencia la visibilización de la violencia utilizando dicha estética como herramienta.

DISCUSIÓN:

Existen, sin embargo, dos posibles objeciones a esta tesis, que se encuentran íntimamente relacionadas: la primera sería el carácter subjetivo de los análisis semióticos, que podrían variar de acuerdo a la cantidad de herramientas e información con la que cuenta el investigador, y a su postura. La segunda, sería un intento de refutación de la hipótesis de lo macabro como visibilizador de la violencia en la obra de Teresa Margolles.

Al respecto, en “Reiterar La Violencia”, de María Campiglia, critica la obra de Margolles como artista a partir de un análisis de los procedimientos seguidos para la realización de sus obras. La investigadora se pregunta si nos encontramos frente a un arte de denuncia o simplemente somos testigos de un ejercicio de violencia perpetrándose dos veces sobre el mismo cuerpo, (Campiglia, 2014, p.101).

El artículo de Campiglia, uno de los pocos trabajos encaminados a cuestionar la obra de Margolles, rememora cuando se le notificó que los Países bajos le otorgaron el Premio Príncipe Claus, con el argumento de que la decisión obedecía al valor e integridad en la ruptura de los convencionalismos artísticos y sociales; y por la manifestación pública de la verdad contra la influencia y complicidad del gobierno en la violencia pobreza, no sólo en México, sino en el mundo entero y se plantea la tarea de revisar la naturaleza y los principios a partir de los cuales opera Margolles. Y analiza la bienal de Venecia 2009 en la que se presentaron: *Limpieza, Sangre Recuperada, Bandera Arrastrada, Ajuste de Cuentas*. Señala que a partir de esta exposición la obra de Margolles cobró relevancia internacional.

Después de hacer un análisis enfocándose sobre todo en los métodos utilizados, hace también una revisión de la obra de SEMEFO, de Margolles y echa mano de información vertida en entrevistas. Campiglia dice que el trabajo de Margolles genera parálisis y miedo e insiste en la impotencia, a su vez argumenta que obedece a una lógica que despoja a los grupos más vulnerables de su condición humana.

No cabe duda que su trabajo da cuenta de una realidad social sobrecogedora y la enuncia con una claridad sin precedentes, ¿pero es capaz de detonar una reflexión en torno a la misma? Lo que se recupera es el daño infligido al cuerpo, la herida que no parece poder convertirse en cicatriz. No hay espacio para la regeneración, pues su trabajo tiene un efecto inmovilizador, por lo que no podría distar más de calificarse como un arte politizado. (Campiglia, 2014, p.120)

Con esto, Campiglia plantea que el uso de métodos como los de Margolles son exagerados y encaminados a escandalizar, y no faltarían quienes le dieran la razón.

En contraposición, Abellán Aguilar observa que en el momento en el que la actitud generalizada hacia la muerte comenzaba a ser la de negarla, surge una fuerte tendencia dentro del arte contemporáneo que insiste en reivindicarla. Al hablar específicamente del trabajo de Margolles aduce lo siguiente (Abellán Aguilar, 2015, p. 474):

...Éstas (las obras de Margolles) se sostienen por un sistema de vectores de fuerza que incluyen conflictos de carácter ético, interferencias entre realidad y representación, la supresión de la distancia de seguridad con el espectador que supone una relación en ocasiones coercitiva, cierta reverberación de la violencia que denuncia

y todo con una estética posminimalista que se aproxima con frecuencia a lo antvisual, añadiendo la frustración que supone no encontrar casi nada para ver. Es precisamente en la compensación de estas fuerzas donde se encuentra la tensión inestable que da lugar a un mayor potencial de efectividad. La posición ambivalente de Margolles, situada entre la medicina y el arte, que además ha hecho de la interacción con las redes sociales e inclusiones en lo político su modus operandi, configuran su estética de la inminencia, anunciada por Canclini.

...El trabajo de Margolles es intersticial, camina por los límites abriendo unas fisuras imposibles de cerrar. En ocasiones sencillamente porque la obra se genera precisamente en esos huecos, en esas brechas en las que ella se introduce, creando nuevas posibilidades para el arte. Sus piezas hablan del vacío, pero de un vacío que no puede ser llenado; el mismo vacío que para Lacan es lo Real, aquello que rompe la posibilidad del significado, que excede la posibilidad de ser situado de una vez y para siempre. Del mismo modo que sucede con el duelo, que nunca se soluciona del todo, que siempre deja una marca, una huella, una cicatriz. (Abellán Aguilar, 2015, p.485)

Para llegar a esta conclusión Abellán Aguilar abreva de teorías filosóficas, antropológicas, sociológicas, culturales, estéticas y políticas.

En “Los Cuerpos De La Violencia Y Su Representación En El Arte”, Ileana Diéguez habla de la realidad del cuerpo y síntomas y patologías sociales que contaminan las prácticas del pensamiento y del arte escénico mexicano de las últimas décadas.

“Así, el cuerpo en la contemporaneidad adquiere gran importancia, ya que es su asesinato, mutilación, desaparición lo que lo hace aparecer ante nosotros como una nueva representación como <<una especie de cínica fantasía anatómica>>”. (Diéguez, 2013, p. 3)

Para Sayak Valencia, el cuerpo en el neoliberalismo es “una cartografía susceptible de reescritura, pues al inscribir en él códigos propios del crimen organizado, se intenta establecer un diálogo macabro y un imaginario social basado en la amenaza constante...el cuerpo, en su desgarramiento y vulneración, es el mensaje. (Valencia, 2010, p. 111).

El cuerpo es interpretado como una señal de que se ha roto el pacto civil y el tabú del horror por cadáver. A la vez, se toma como una evidencia de la reinterpretación del trabajo, de la vida humana y de la conciencia de la muerte que ha devenido en la conciencia del beneficio que se puede obtener de ella. Para Valencia (2010) “El capitalismo gore subvierte el orden conocido y otorga justificaciones económicas para cuestiones ontológicas.” (p.111).

Estos elementos que retoma Valencia, son de los que habla Diéguez, es este cuerpo desacralizado del que habla y que es utilizado en manifestaciones artísticas con distintas finalidades.

Por su parte, Liliana López Levi y María Elena Figueroa Díaz hablan de los vínculos entre sociedad y territorio en México, la crisis derivada de la violencia y el narcotráfico y las prácticas culturales de re-territorialización que se producen desde las artes visuales con la hipótesis de que las artes construyen estrategias de sentido que permiten a la población asimilar una situación de crisis, todo esto a partir de la semiótica de Greimas (Figueroa Díaz, 2013).

Las autoras reconocen las prácticas que surgen a partir del narcotráfico en México y cómo este reconfigura el territorio y deviene en cultura; de modo que vemos modificaciones en la arquitectura, la moda, la música, e incluso en la religiosidad popular. Para ellas el arte en estos contextos se convierte en una estrategia que pretende dar sentido a una realidad en la que está presente la violencia extrema, en lo que llaman los universos del horror. Aseguran que las piezas cinematográficas que analizan son territorializadoras:

El otro tipo de abordaje es aquel que territorializa, que humaniza, que da rostro y espacio físico, inclusive a las consecuencias del narcotráfico. Esto no quiere decir que no critique y denuncie; todo lo contrario, estas producciones artísticas denuncian, pero a la vez intentan ofrecernos totalidades complejas, contradictorias, con significado: ahí, las tensiones entre elementos opuestos, que ofrece Greimas como herramienta de análisis semiótico son muy evidentes, y todos los artistas inscritos aquí (Brito, Salazar, Monroy, Castaño, y los directores de cine mencionados) asumen una misma lógica al narrar o exponer una imagen-unidad construida de opuestos inconmensurables. Logran reunir lo absolutamente contradictorio, para mostrar que eso es lo que ha hecho el narcotráfico, así como la violencia derivada del crimen organizado en nuestro país. Por otro lado, estas expresiones artísticas muestran un menor nivel de abstracción, sin que por ello dejen de ser complejas y elaboradas. Por ello, es más fácil captar la tensión de opuestos. Suelen ser más realistas; en ellas contemplamos rostros, cuerpos, espacios; manifestaciones de muerte, pero también de vida. (Figuroa Díaz, 2013, p.189)

En este sentido el arte vendría a ser una herramienta dadora de sentido que contribuye a que la población asimile la crisis experimentada y establecer vínculos simbólicos de reterritorialización.

Contraponiendo estas posturas es posible concluir que cuando se ha hecho público el uso de técnicas y elementos poco ortodoxos, la aparición de lo macabro en las prácticas artísticas se han suscitado enérgicas reacciones de los espectadores, líderes de opinión e intelectuales. La mera inclusión de la obra de Margolles en los principales escaparates del arte contemporáneo mundial y la gran cantidad de investigaciones y artículos, así como menciones de toda índole, prueba que, lejos de ser un inconveniente, la obra ha devenido en una herramienta de visibilización necesaria para contemplar desde otros ángulos los problemas que han dejado de parecernos relevantes, o cuya falta de solución ha derivado en un estancamiento, puesto que trae a la mesa la discusión y obliga a reconsiderarlo.

Por lo tanto, la tendencia es pensar que a mayor cantidad de información, la teoría de lo siniestro como visibilizador de la violencia se vea reforzada.

CONCLUSIONES:

Nombrar a lo macabro y comprender qué elementos lo constituyen permite identificar un fenómeno que se repite con diferentes finalidades a lo largo de la historia del arte. Como resultado del análisis semiótico e historiográfico, se logró el objetivo de definirlo como categoría estética, identificar cómo se conforma y observar su presencia tanto en la historia del arte occidental como en el ámbito contemporáneo mexicano.

La expectativa que habrá de verificarse en adelante, es que la inclusión de lo macabro pueda aplicarse a otros ejemplos y casos, ya que las alusiones directas a la muerte en el arte se han utilizado para violentar el imaginario del espectador con el fin de producir una experiencia estética de características muy específicas, esto con toda la intencionalidad del autor.

El caso de Teresa Margolles resultó ilustrativo de cómo lo macabro permea en el arte y la cultura mexicanos, no sólo por el uso por excelencia de los elementos de lo macabro en algunas de sus obras, sino por su proyección internacional y lo emblemático de su discurso.

Quizá la negación de la violencia o el hecho de acostumbrarse a ella sea un mecanismo natural de defensa, pero el comenzar aceptar la crueldad como una parte normal, o algo que no puede evitarse, conlleva el dejar de combatirla. Sólo en la medida que somos conscientes de un problema, podremos proceder a reflexionarlo y después a resolverlo.

Frente a la obra de Margolles, uno recupera de golpe esa conciencia. Más allá de la simple interpretación, el arte es un agente que retoma un problema y lo enrarece, incomoda,

obliga a contemplarlo con otros ojos y analizar detenidamente lo que de otra manera pasamos por alto, suele mostrar aspectos poco conocidos sobre un fenómeno e inducir a la polémica y el análisis que la sobreexposición al mismo nos ha arrebatado.

El arte es motor de la historia, y aunque existe la creencia de que el arte conceptual es superfluo, no pueden englobarse todas las expresiones dentro del mismo prejuicio. En un contexto tan violento como el contemporáneo mexicano, las estéticas alternativas se hacen necesarias y el único camino potente. Proponen un cambio de paradigma de lo que consideramos bello, una contemplación desprejuiciada de una realidad desafiante. Obedecen a una propuesta estilística donde lo oscuro, lo rechazado, el tabú y lo macabro son recursos para expresar diversidad y belleza no convencional, y tienen una fuerza expresiva de la que otros lenguajes carecen. Es decir, lo que Margolles quiere transmitir, sólo puede transmitirse de esta manera.

En conclusión, el arte macabro ha estado presente en muchas culturas de todos los tiempos, es inherente a su identidad y tiene características muy específicas. Refleja preocupaciones filosóficas y sociales profundas. Como lenguaje visual resulta una herramienta efectiva, ya que toma un elemento y lo enrarece para descontextualizar y transmitir un mensaje de manera impactante y en una cotidianeidad donde la violencia se vive día a día y está normalizada, trabajos como el de Margolles la visibilizan y devuelven al cuerpo una significación, sacralidad y respeto que la brutalidad del día a día les había arrebatado.

Referencias

Imágenes

Fig. 1: The Andy Warhol Foundation, f. t. (13 de mayo de 2015). *Caja Brillo*. recuperado el 13 de septiembre de 2019, de Raúl Reyes Bog: <http://raul-reyes-uam.blogspot.com/2015/05/blog-post.html>

Fig. 2: Base de Datos de Iconografía Medieval, U. C. (2014). Iconografía medieval. *Transi doble de John FitzAlan, conde de Arundel, 1435, Capilla del castillo de Arundel*. (U. C. Madrid, Ed.) West-Sussex, Inglaterra. Recuperado el 13 de octubre de 2019, de El Transi-Tomb: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/transi-tomb>

Fig. 3: PAU-INAH. (4 de julio de 2017). *Torre de cráneos humanos excavada en el Centro Histórico de la Ciudad de México*. (N. G. España, Ed.) Recuperado el 13 de octubre de 2019, de https://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/hallan-calaveras-mujeres-ninos-gran-tzompantli-antigua-tenochtitlan_11689

Fig. 4: Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). n.d. "1333A." *Políptico de la muerte*. Recuperado el 13 de octubre de 2019. <http://colonialart.org>.

Fig. 5: Labor.org. (1 de junio de 2018). *La Promesa*. Recuperado el 13 de octubre de 2019, de <http://www.labor.org.mx/artistas/teresa-margolles/>

Fig. 6: labor.org. (2018). *Proceso de "La Promesa"*. Recuperado el 13 de octubre de 2019, de <http://www.labor.org.mx/artistas/teresa-margolles/>

Fig. 7: Bärtschi, Art. (1994). *Carrusel*. Recuperado el 10 de mayo de 2019, de <http://www.bartschi.ch/abc.php?opt=work&id=7924&op=showone&size=large&imgind=8&setlang=fr>

Fig. 8: labor.org. (1 de junio de 2018). *Lengua*. Recuperado el 13 de octubre de 2019, de <http://www.labor.org.mx/artistas/teresa-margolles/>

Fig. 9: labor.org. (1 de junio de 2018). *En el Aire*. Recuperado el 13 de octubre de 2019, de <http://www.labor.org.mx/artistas/teresa-margolles/>

Fig. 10: labor.org. (1 de junio de 2018). *Muro Baleado*. Recuperado el 13 de octubre de 2019, de <http://www.labor.org.mx/artistas/teresa-margolles/>

Fig. 11: labor.org. (1 de junio de 2018). *Tarjetas para cortar cocaína*. Recuperado el 13 de octubre de 2019, de <http://www.labor.org.mx/artistas/teresa-margolles/>

Bibliografía

Abellána Aguilar, T. (2015). *La Sutura Imposible. Muerte y Experiencia Estética en la obra de Teresa Margolles*. pp. 474, 485.

Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Ciudad de México: Akal.

Aznar, Y. y. (2015). Damien Hirst: dos miradas a una polémica eterna. *Caiana #6*, p. 8-18.

Barthes, R. (1979). *Elementos de Semiología*. Madrid, España: Alberto Corazón, Editor.

Bataille, G. (2016). *Las Lágrimas de Eros*. editor Titivillus, p. 30

Bednarik, R. G. (1998). Los primeros testimonios del espíritu creador. *El Correo de la UNESCO*, p. 8.

Betancourt Berriz, D. (18 de mayo de 2017). *Plastinación como forma de expresión artística o ciencia*. Recuperado el 20 de mayo de 2019, de Infomed Instituciones:
<https://instituciones.sld.cu/williamsoler/2017/05/18/plastinacion-como-forma-de-expresion-artistica-o-ciencia/>

Blum, C. (1989). *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance* (Vol. I). París, Francia: Champion, p. 30

Campiglia, M. (2014). Reiterar la violencia, pp. 101, 102, 120

Cantú Ríos, L. (20 de mayo de 2013). *Spleen! Journal*. Recuperado el 20 de mayo de 2019, de https://www.vice.com/es_latam/article/avpmje/teresa-margolles-carne-muerta-como-alegoria-a-lo-fallido

Castillo, D. d. (s.f.). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Recuperado el 2018, de Bernal tomo I, Cervantes Virtual.

Cervantes De Salazar, F. Cartas de relación, 1986, México, Porrúa (Sepan cuántos núm. 7, pp. 296-297,

Contreras Bustamante, R. (6 de agosto de 2016). La normalización de la violencia. *Excélsior*.

Cruz L., F. (2006). Estética de lo sublime. *Analecta, Revista de Humanidades*, p2. 2,3

Danto, A. C. (2005). *El abuso de la Belleza*. Ciudad de México: Paidós, pp. 1-34

David, M. (2011). *SEMEFO 1990-1999*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 9, 25, 130

117 VISIBILIZAR LA VIOLENCIA: LA ESTÉTICA MACABRA EN TERESA MARGOLLES. ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO.

del Mar Blanco Gutiérrez, M., & Fernández Fernández, L. (2017). Arte Científico En Veterinaria. Los Écorchés de Fragonard en la Facultad Veterinaria de Alfort. *Revista Complutense de Ciencias Veterinarias* , pp. 1-16.

Del Viejo Delgado, M. y. (14 de julio de 2017). *PRINZENDORF PENTECOSTE DE HERMANN NITSCH*. Obtenido de http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis/Curs_12-13_files/Article%20Meritxell%20toma%CC%81s%20y%20Marta%20del%20Viejo.pdf, p. 2

Diccionario de la Real Academia Española. (2 de 11 de 2018). *Diccionario de la Real Academia Española*. Obtenido de <http://dle.rae.es/?id=NkXf5hB>

Diccionario Etimológico. (2 de noviembre de 2018). <http://etimologias.dechile.net>. Obtenido de Diccionario Etimológico: <http://etimologias.dechile.net/?macabro>

d'Ors, E. (2002). *Lo Barroco*. Madrid, España: Tecnos/Alianza, p. 21

Eclesiastés. 1:8-1:12.

Eco, U. (2007). *Historia de la Fealdad*. Buenos Aires: Lumen, pp. 1, 14, 30, 62

Eco, U. (2000). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona, España: Lumen.

Everaert-Desmedt, N. (2004). *La Semiótica de Peirce*. Quebec, Canadá: Rimouski.

Farías Carrillo, J. (4 de julio de 2016). *TERESA MARGOLLES: ARTE. MEMORIA. VIOLENCIA*. Recuperado el 20 de mayo de 2019, de Medium Corporation: <https://medium.com/@jonathanfariascarrillo/teresa-margolles-arte-memoria-violencia-fbe846679f17>

Fernández Arenas, J. (1990). *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Barcelona: Anthropos.

Figueroa Díaz, M. E. (2013). <http://www.scielo.org.mx/>. Obtenido de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0187-57952013000100008&script=sci_arttext&tlng=en , p. 189

Fonnegra de Jaramillo, I. (2017). *De Cara a la Muerte*. Bogotá, Colombia: Intermedio, p. 25

Freud, S. (1976). Más allá del principio del placer OC XVIII 1920

Freud, S. (1973). *Obras Completas*. Madrid, España: Biblioteca Nueva, p. 217-271

Fromm, E. (1966). *El Corazón del Hombre*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fundación para las Letras Mexicanas, Secretaría de Cultura. (s.f.). <http://elem.mx/obra/datos/2780>. Recuperado el abril de 2018

Gacrés, S. M. (2013). *The Collective Violence and Institutional critique of "Who can erase the traces"*.

García Ponce, M. d. (2016). Ceremonial y ordinario en los ritos post mortem de las monjas novohispanas. *Vita Brevis* , 3.

García Ponce, M. d. (2015). Exequias en los conventos novohispanos de religiosas carmelitas descalzas. *Vita Brevis* (7), 89-98.

Gómez Martín, D. (2015). *Iconografía de la Muerte en el Arte Moderno Occidental*.

González Torres, Y. (2013). "El tzompantli en Mesoamérica y las 'torres de cabeza' en Asia". *Arqueología Mexicana* (120), 75-79.

González Zymla, H. &. (2014). El Transi Tomb. Iconografía del Yacente en Proceso de Descomposición. *Revista Digital de Iconografía Medieval* , VII, 67-104.

González Zymla, H. (2014). La danza Macabra. *Revista Digital de Iconografía Medieval* , 23.

Graham, A. (2000). *Intertextualidad*. Londres: Routledge.

Guadalupe Victoria, José, 1987, El Barroco, Arte Religioso del siglo XVII, Italia, España, Francia, Flandes. Madrid, España. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, N° 58, pp. 254-258

Guiomar, M. (1976). *Principers d'une esthétique de la mort*. París, Francia: José Cortí, p. 39

Gutiérrez, V. (17 de mayo de 2019). *El Economista*. Recuperado el 20 de mayo de 2019, de <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Mexico-no-sobresale-en-la-Bienal-de-Venecia-Miranda-20190517-0003.html>

HA! Historia del Arte. (s.f.). *Como explicar arte a una liebre muerta*. Recuperado el 20 de mayo de 2019, de <https://historia-arte.com/obras/como-explicar-arte-a-una-liebre-muerta>

Henrique Dionisio, G. (2014). *Some Deviations of Form, a little Essay on Psychoanalysis, Art And Aesthetics*.

Hernández Borbolla, M. (1 de junio de 2018). *the Huffington post*. Obtenido de https://www.huffingtonpost.com.mx/2017/11/23/pena-y-calderon-suman-234-mil-muertos-y-2017-es-oficialmente-el-ano-mas-violento-en-la-historia-reciente-de-mexico_a_23285694/

Hernández Duarte, R. (2013). Normalización del Discurso de la Violencia. 24.

Howe, S. (2017). *Blasting Through the City: Combating Femicide Through Art in Ciudad Juarez, Mexico*. Santa Cruz, California: UCSC Deans' and Chancellor's Award History of Art and Visual Culture Dept., Arts Division, pp. 4, 6, 23.

Jiménez-Nieves Hugo Salvador, C.-R. I.-R. (10 de abril de 2015). *Revista Tamé*. Obtenido de http://www.uan.edu.mx/d/a/publicaciones/revista_tame/numero_10/Tam1510-08r.pdf

Kant, I. (1961), *Crítica del Juicio*. Buenos Aires. Losada. 3era edición, p. 90.

Kirk, S. (s.f.). Padecer o morir: enfermedad, ejemplaridad y escritura en el convento novo-hispano. *Estudios, Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* .

Kristeva, J. (1980). *Poderes de la Perversión*. Buenos Aires. Siglo XXI, pp. 71,74.

Kristeva, J. (1969). *Semiótica I y II*. Madrid, España: Fundamento.

Labor. (1 de junio de 2018). *Labor.org.mx*. Obtenido de <http://www.labor.org.mx/artistas/teresa-margolles/>

Lacan, J. (1962). *Seminario X, La Angustia*. Paidó, p. 162s.

Limón, E. (22 de julio de 2016). *Margolles, la artista que utilizó cadáveres para retratar la carne muerta*. Recuperado el 20 de mayo de 2019, de <https://culturacolectiva.com/arte/teresa-margolles-cadaveres-para-retratar-carne-muerta>

Lobato Rivera, J. A. (2010). *Las Categorías Estéticas*, p. 1,6.

Lousa Fbault, T. (2015). *Estetización de la Muerte en las Prácticas Artísticas Contemporáneas*.

Margolles, T. (2012). *El Testigo*. Madrid, España: CAM2M.

Martínez Arias, L. *De lo Demoníaco a lo Abjecto, Figuras de lo Terrible en el Arte Contemporáneo*. 2015.

Medina, C. (2009). *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Ciudad de México: RMVERLAG.

Merendiz Lara, D. (2018). Transgrediendo al espectador: Colectivo SEMEFO. *Archivo Churubusco* . Ciudad de México, México. Recuperado el 10 de mayo de 2019, de <https://archivochurubusco.encyrm.edu.mx/n3letras2.html>

Montiel López, A. (2014). El Políptico de la Muerte: un documento para bien vivir en la Nueva España del siglo XVIII. *Vita Brevis* (4), 76.

Narváez, A. (2003). *Lo abyecto en la fotografía moderna*. Lima, Perú.

Navarrete Prieto, B. (s.f.). *Iconografía del Árbol de la Vida en la Península Ibérica y América*. Recuperado el enero de 2018, de <https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/028f.pdf>, p. 8.

- Navarrete, C. (2016). Monstruosidad y barroquismo en el arte contemporáneo: reivindicación del “rito del angelito” en la obra de Zaida González. *Panambí* , 175-188.
- Nietzsche, F. (2007). *El nacimiento de la tragedia griega en el espíritu de la música*. Madrid, España: Biblioteca Nueva, p. 23.
- OMS. (2002). *Informe mundial sobre la violencia y la salud*. Washington D.C.
- Pascual, F. (2012). *Los católicos y las reliquias*. Obtenido de catholic.net: <http://www.catholic.net>
- Patrick., J. K. (1996). *La Fecundación de la Vida en el Mictlán y el origen de la Vida*. Recuperado el 20 de octubre de 2017, de Revista UNAM: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn27/517.pdf>, pp. 73, 69-88.
- Paz, O. (1996). *Todos Santos, Día de Muertos*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 96
- PESSCA. (s.f.). *ColonialArt.org*. Recuperado el 13 de octubre de 2019, de <https://colonialart.org/artworks/2350c>
- Rodríguez, M. I. (2014). *El Testigo, Catálogo CA2M*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.
- Rubio, O. M. (2007). *Andrés Serrano. El dedo en la llaga*. Madrid: CBA, p.2.
- Ruiz González, J. L. (2016). Costumbres funerarias y ritos de paso en las momias de Tlayacapan, Morelos. *Vita Brevis* (8), 22-25.
- Schelling, F. W. (1919). *Das Unheimliche*. Buenos Aires: Amorrortu, 221.
- Soskine Inc. Michael. (22 de mayo de 2018). *Michael Soskine Inc*. Obtenido de <http://www.soskine.com/es/artistas/joel-peter-witkin?view=slider#12>
- Soto Hidalgo, J. (2000). La Convivencia de Vivos y Muertos: Origen y Desarrollo de la Tradición Macabra. *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum* , 131-152.
- Taborn Espejel, D. (2013). *Un estudio del cuerpo en el arte contemporáneo. De la plástica a la Carne real. El caso de Joel Peter Witkin*. . Ciudad de México: Centro de Cultura Casa LAMM, p 178.
- Tovar de Teresa, G. (2003). Místicas Novias. Escudos de monjas en el México Colonial. *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica (catálogo de exposición)* . México: Museo Nacional del Virreinato INAH, pp. 10-11.
- Trías, E. (2016). *De lo Bello a lo Siniestro*. Madrid, España: De Bolsillo, pp. 1, 94.
- Verena Fakiner, N. (2006). Damien Hirst: el artista como preparador. *Espacio, Tiempo y Forma* , VII, *Historia del Arte*, 447.

121 VISIBILIZAR LA VIOLENCIA: LA ESTÉTICA MACABRA EN TERESA MARGOLLES. ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO.

Villoro, J. (2017). *El Colegio Nacional*. Obtenido de <http://colnal.mx/news/anillo-de-compromiso-juan-villoro>

Villoro, J. (2010). LA Aflombra Roja. *El Malpensante* , 105.

Zymla González, H. (2014). La Danza Macabra. *Revista Digital de Iconografía Medieval* , VI . Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid, pp. 23, 67-104.