

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Posgrado en Historia del Arte

LA HUELLA QUE DEJA EL CUERPO:
CONCEPTO Y OBRA DE TERESA MARGOLLES

TESIS QUE PRESENTA:
AMELIA CHÁVEZ SANTIAGO

PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

Directora de tesis:
Dra. Elia Espinosa López

Tutores:
Dra. Ileana Diéguez Caballero
Mtro. Carlos-Blas Galindo

Lectoras:
Mtra. Gloria Hernández Jiménez
Mtra. Helena Chávez Mc Gregor

Ciudad Universitaria, 2010.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIAS

Dedico ésta tesis a mi madre:
Amelia Santiago García,
quien me ha dado más que su vida,
y ha hecho de mi lo que ella anheló
desde que yo era una niña.

También dedico ésta tesis a dos madres espirituales
que me hicieron nacer intelectualmente:
la Dra. Elia Espinosa y Gloria Hernández.

Dra. Espinosa: espero que los recuerdos, consejos, conocimientos
y el invaluable tiempo que me ha brindando, se vean reflejados en esta tesis.

Gloria: nuestro camino común se sigue escribiendo continuamente,
antes fuiste mi profesora, después mi tutora,
ahora mi amiga y colega.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a la UNAM por formarme como profesional y al Posgrado en Historia del Arte, por la oportunidad única y el aprendizaje invaluable.

Ésta investigación y mi preparación como maestra en Historia del Arte, se realizó con el apoyo del Programa de Becas para Estudios de Posgrado en la UNAM.

A los integrantes del Comité Tutoral de la presente tesis:
Dra. Elia Espinosa, Dra. Ileana Diéguez, maestro Carlos-Blas Galindo,
y las maestras Gloria Hernández y Helena Chávez Mac Gregor.

"Mi oficio se centra principalmente en el cadáver: con lo que se queda en la tierra, con lo que se pudre o con el agua con que se les lava, o simplemente con la huella que dejaron sus fluidos, ya sea en una manta o una plancha de metal"

Teresa Margolles

INDICE

PRESENTACIÓN	i
Capítulo I. CONCEPTO Y CUERPO EN EL SIGLO XX	
Arte Conceptual y Arte del Cuerpo.....	1
La angustia ante la muerte.....	3
La muerte violenta y el destino del cadáver en México.....	4
La finitud humana en la producción artística contemporánea.....	6
Capítulo II. COLECTIVO SEMEFO	
Los inicios de Teresa Margolles.....	16
Del performance al arte-objeto.....	18
<i>Lavatio Corporis</i>	19
Memento Mori.....	20
<i>Andén</i>	23
Capítulo III. CONCEPTO Y OBRA DE TERESA MARGOLLES	
El registro silente de la muerte y el dolor.....	25
<i>LA MORGUE</i> : espacio de estudio y vínculo del concepto con la materia.....	29
Serie <i>Autorretratos en la Morgue</i>	31
1999: “entierros”.....	32
Representación y Memoria.....	33
MATERIALES	35
Agua: <i>limpieza del cuerpo</i>	38
Fluidos: <i>la materia orgánica como material escultórico</i>	40
Grasa: <i>secreciones y goteos</i>	42
Vidrio: <i>la narco-violencia</i>	43
Escritura: <i>despedidas y sentencias</i>	45
Pabellón de México en la 53 Bienal de Arte de Venecia.....	48

REFLEXIONES FINALES.....	51
IMÁGENES.....	59
LISTA DESCRIPTIVA DE LAS IMÁGENES.....	80
FUENTES DE INFORMACIÓN.....	85
Bibliografía.....	85
Catálogos.....	87
Hemerografía.....	88
Sitios de Internet.....	89
Videografía.....	91
Otras fuentes.....	91

PRESENTACIÓN

“La muerte es el *sin respuesta*”.
Emmanuel Lévinas

Conocí la obra de Teresa Margolles a partir de la transmisión del capítulo televisivo *Entrañas*, perteneciente al programa cultural *Caja Negra*¹ conducido por Lorena Wolffer en el canal 11. El capítulo *Entrañas* se centraba en fotografías y artistas que se han interesado por la locura y la muerte, destacando los trabajos de Margolles, David Nebreda y Joel-Peter Witkin.

Desde entonces, constantemente he seguido y registrado su obra por medio de un vasto archivo de imágenes obtenidas *in-situ*, catálogos e Internet, y he coincidido un par de veces con la artista, de quien he escuchado más sobre sus conceptos, métodos de investigación artística y sustento ético a través de sus obras, que por su propia voz².

El interés que me generó el comprender e interpretar su propuesta artística basada en la evidencia de un evento tan profundamente escatológico como sólo puede ser la muerte humana, me llevó a realizar ésta investigación que plantea explicar a la luz de una formación en Historia del Arte, una creciente carrera artística dentro del arte contemporáneo internacional.

El concepto que Teresa Margolles ha desarrollado a lo largo de los años, ha evolucionado paulatinamente, sus *ready-made* y acciones se caracterizan por ser concretos al utilizar pocos materiales en su expresión plástica. Los planteamientos en las obras de la artista retoman constantemente puntos que refieren a la finitud y condición humana: el dolor, la pérdida, la conmoción y el vacío ante la muerte.

Teresa Margolles ha declarado que la morgue es: “el termómetro de lo que sucede en una sociedad”, entiendo esto como un reflejo de la patología social que impera desde una ciudad hasta en un país. En una conversación que tuve con la artista, me comentó que el material principal con el que trabaja es el agua, elemento que siempre procede de las morgues estatales y de la capital del país. Pero también utiliza otros materiales como: grasa y fluidos humanos, vidrio, hilos quirúrgicos, tierra, lienzos, cobijas, ropa y objetos personales de víctimas; además de realizar intervenciones en paredes y pisos de edificios públicos, galerías y museos.

¹ El programa *Caja Negra* se transmitió durante el 2005, y se conformó de doce episodios: *Odio, Arte y Tecnología, Entrañas, Locura, Mujeres, Hombres, Tribus Urbanas, Belleza, Publicidad, Obsesiones, Adicciones y La nueva carne*.

² Esta investigación se desarrolló a la par de la creciente demanda que Margolles tenía con participaciones en el extranjero, por lo que el análisis que hago de su concepto y producción es a partir de una interpretación personal apoyada por breves conversaciones con la artista y el rastreo biblio-hemerográfico de las declaraciones que ha hecho.

Probablemente sea poco conocida la relación que la artista establece con los deudos que acuden a buscar o reconocer un cuerpo en los servicios médicos forenses, lugares en los que ella se acerca a las personas y escucha las dificultades que tienen para encontrar el cuerpo, superar el dolor ante la pérdida o su difícil situación económica que no les permite hacer un sepelio digno, causa por la que el cuerpo es donado a las facultades de medicina o sepultado en una fosa común.

Como preámbulo al concepto y obra de Teresa Margolles, expongo en el capítulo I, el desarrollo histórico del *Arte Conceptual* y *Arte del Cuerpo*, para indicar que ambos presentan planteamientos que definen la obra de Margolles. Además, indago en el plano antropológico como filosófico acerca de la angustia que provoca la muerte, información que sin duda, responde al conflicto que genera la obra de la artista ante el espectador. Con el fin de presentar los “ejes neurálgicos” en su producción, explico qué es la muerte violenta y el destino del cadáver en México. Para finalizar el capítulo, incluyo una revisión sobre la condición de *lo humano devastado*, que han hecho artistas y fotógrafos en concepto y representación dentro de las artes visuales contemporáneas.

“[...] es una muerte de hormigas incansables,
que pululan, ¡oh Dios!, sobre tus astillas”.

Fragmento del poema *Muerte sin Fin*,
José Gorostiza.

En el capítulo II se describe el origen -a principios de la década de los noventa- y desarrollo del *Colectivo SEMEFO*, siendo que, Teresa Margolles formó parte de la agrupación desde que inició hasta que se desintegró definitivamente. Al principio *SEMEFO*, fusionaba “las tocadas” de rock pesado con *performance*, y no tenían certeza hacia donde se dirigiría con los años, ya que lo fundamental para sus integrantes era expresarse a través de: “propuestas visuales contraculturales basadas en la metafísica de la obscenidad, las anomalías cotidianas y la música más violenta, el *heavy metal*”³.

En 1992 el *Colectivo SEMEFO* comenzó sus planteamientos estéticos basados en “la vida del cadáver” a través del *ready-made*, obteniendo sus materiales de la morgue y por ende, se implicaron en los procesos de la muerte. Todo para generar la evocación de lo ausente, la invasión del espacio de exhibición con olores insoportables, la presentación del abandono del cuerpo en calidad de desconocido.

³ Cf. catálogo de la exposición *Lavatio Corporis*, Museo Carrillo Gil, 1994.

Hacia el final de su existencia como agrupación, propusieron la acción que buscaba la participación de familiares de víctimas de la violencia en Colombia, evento que evidenció a Margolles cómo alcanzar las capas profundas de la memoria ante la pérdida y el dolor emocional.

Ésta revisión tiene como fin señalar que, al pasar del performance en pro de un concepto que se planteaba grotesco y abyecto, devino una estética mortuoria en la que Margolles tuvo una importante participación, por no decir liderazgo.

*No existe la paz de los sepulcros,
el cadáver anónimo, violentado,
comienza a vivir su otra vida.*

En el capítulo III, se plantean líneas de interpretación sobre los orígenes, materiales, temas, procesos y evoluciones de la obra, también se devela e interpreta a una artista que a través de años de producción, nos ha confrontado con su visión apocalíptica sobre la violencia engendrada en la sociedad mexicana.

Hasta el momento, no se había hecho una investigación⁴ que se centrara en señalar sus principales materiales: *agua, fluidos humanos, vidrio y escritura*, algunos de los cuales están revestidos de olores que provocan sensaciones, imágenes mentales siniestras y reacciones fisiológicas. Tampoco se había ahondado acerca de los espacios de obtención a los que acude: los servicios forenses no sólo del Distrito Federal, sino de diversas ciudades de la República y otros países. De igual forma, develar los conceptos personales que la artista propone y que al presentarlos ante el espectador, lo confrontan fuertemente para lograr la reflexión.

Dentro de los resultados de la investigación, se busca reflejar las diversas aristas de una problematización basada en la estética del uso de objetos y fluidos humanos provenientes de cadáveres, sumado a otras encrucijadas que se enmarañan al señalar lo ético, lo permisible y lo (in)soportable. Bien lo mencionó el maestro emérito e investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas, Jorge Alberto Manrique, cuando le presenté mi investigación: “lo importante no es lo que hace, sino que lo puede hacer”.

⁴ Debo referir los diversos artículos que se han publicado con respecto a la obra de Teresa Margolles, gracias a los cuales se enriqueció éste trabajo: Cf. ESPINOSA, Elia. “Las aboluciones de SEMEFO”, en: *Las Aboluciones del Arte*, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte, 1998. También de la misma autora: “El realismo conceptual de Teresa Margolles” en el catálogo: *OTREDAD Y MISMISIDAD: arte público*, 2002. Cf. MEDINA, Cuauhtémoc. “Zona de Tolerancia; Teresa Margolles, SEMEFO y más allá”, en el catálogo: *Entre Líneas*, 2002. Cf. BARRIOS, José Luis. “SEMEFO: una lírica de la descomposición”, en: *Símbolos, Fantasmas y Afectos: seis variaciones de la mirada sobre el arte en México*, 2007.

Admito que, la subordinación que hace de los materiales en pro de su concepto resultan en general impresionantes y provocan el rechazado de la mayoría de los espectadores –sean neófitos o especializados-, pero como investigadora de su producción, descubro que el planteamiento de su arte conceptual, aspira lograr la *reflexión* del que presencia sus obras, pues indaga y señala, incomoda y advierte de un ente inasible que maneja los hilos de vidas sacrificadas en pro de su existencia: La Violencia.

Interpreto los procesos creativos y la evolución estética-conceptual de Margolles en un *Dentro* y un *Afuera*. *Dentro* corresponde a los años de 1992 a 2005, durante los cuales la morgue fue el centro proveedor de su producción. El *Afuera* es del 2006 hasta la fecha, ahora Margolles explora el espacio público y cotidiano, donde recolecta materiales producidos por la *narco-violencia*: toneladas de esquirlas de vidrio emanados por el destrozo de lunas y parabrisas de automóviles que ella conceptualiza como pisos, bancas y joyas, lienzos puestos en las escenas de los crímenes que se exponen profundamente impregnados de sangre con tierra y grabaciones sonoras de tiroteos. La artista ya no espera en los depósitos forenses, sino al contrario, acude al lugar de la acción.

A principios de 2009, en la Galería Peter Kilchmann⁵ presentó *En el lugar de los hechos*, exhibición conformada por lienzos individuales y un mural políptico de diversas medidas. Todos los textiles fueron sumergidos en charcos de sangre generados por los cuerpos malheridos en los llamados “ajustes de cuentas”⁶. Lo anterior es muestra del interés personal que trasciende del espacio privado de la morgue a los escenarios públicos, espontáneos e inmediatos de la *narco-violencia*.

Es así como el concepto y obra de Margolles siguen un fino camino de planteamiento matérico y evolución conceptual, ya que en la actualidad, la artista se centra en las huellas que dejan los cuerpos malheridos; su producción trascendió de un trabajo forense y solitario, a participar, mediar y recolectar vestigios veraces obtenidos en cualquier espacio urbano donde la violencia social estalle.

⁵ Galería que la representa a partir del año 2002.

⁶ Ver imágenes 66 y 67.

CAPITULO I. CONCEPTO Y CUERPO EN EL SIGLO XX

Arte Conceptual y Arte del Cuerpo

“Al observar la transformación de un cadáver dentro de la morgue vi que podía expresarme por medio de dos puntos: el cuerpo y la sociedad”.

Teresa Margolles

En la obra de Margolles, es necesario señalar la clara unión que prevalece entre el *arte conceptual* y el *arte del cuerpo*, ya que la artista conceptualiza su obra a partir del cadáver producto de la muerte violenta; pero también, la artista propone una reflexión personal sobre la muerte, a partir del acercamiento que constantemente tiene a la finitud humana basada en una ética personal.

En la década de los años sesenta del siglo XX, surgieron los planteamientos del *Arte Conceptual* y el *Arte del Cuerpo*. El *Arte Conceptual* es definido también como el *arte de las ideas*, y se planteó desde sus inicios contra el formalismo visual de los años cuarenta y cincuenta. Simón Marchán refiere que: “El arte conceptual es la culminación de la estética procesual”¹. Sus inicios se ubican entre los años de 1966 a 1972, y se formuló como parte de la desaparición o desplazamiento del objeto artístico. Así, lo conceptual será en general, la actividad en donde importan más los procesos formativos y de constitución, que la obra terminada.

Robert Morgan en su libro *Del arte a la idea*, comenta que existen “ciertos métodos” empleados por los conceptualistas (ya que el autor opina que no se puede hablar de estilos), que refieren más al contenido o proceso subyacente, desde el cual surge la obra, en un proceso que comienza a partir de un fondo hasta culminar en la apariencia. El autor los propone en tres grupos: el *Método Estructuralista*, el *Método Sistémico* y el *Método Filosófico*².

¹ MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*, p. 299.

² El arte conceptual constantemente encierra planteamientos que remiten a cuestiones de la filosofía occidental del siglo XX. Al hablar de una producción artística que refiere a la muerte y la violencia -preocupación no sólo de Margolles-, me interesa mencionar a diversos filósofos que han centrado sus reflexiones en torno a la memoria, la violencia, el dolor y el sacrificio personal: Walter Benjamin en *Para una crítica de la violencia*; la muerte y la trascendencia con Martin Heidegger en *El ser y el Tiempo*, Emmanuel Lévinas con *Dios, la muerte y el tiempo* y Vladimir Jankélévith en *Pensar la muerte*.

Referente a los tres métodos que menciona Morgan, es posible plantear que la obra de Margolles podría abordarse a través de todos ellos, pues la artista centra su concepto en materiales que forman la estructura de su mensaje, también se puede considerar que su obra posee un método sistémico ya que realiza investigaciones previas en contextos y espacios determinados con resultados precisos; de igual forma, la finalidad de su arte es generar que se involucre y reflexione el espectador a partir de materiales que generan “conflictos” de aceptación al provenir de cadáveres.

El cuerpo ha sido planteado como material transformable, escultórico, disparador de significantes y significados: “La ambigüedad con la que se ha considerado al cuerpo a lo largo de la historia –por una parte, armonía, máquina y fábrica perfecta y, por otro lado, cadáver, corrupción y objeto despreciable, que atenta contra la meta espiritual del hombre- se relaciona, de manera particular, con la amplísima gama de concepciones que va del siglo XIII al XVII”³.

Ana María Echeverri señala que: “El cuerpo es una herramienta fundamental para descubrir las relaciones del hombre con su entorno, y que [...] el arte es un buen puente para explorar éstas relaciones, pues si bien puede ser la denuncia o manifestación de una época, al mismo tiempo puede ser la representación de las frustraciones de una sociedad”⁴.

Hay en una larga lista de artistas de la década de los sesenta a los noventa del siglo XX que indagaron en el cuerpo, primordialmente en el *performance*, el *accionismo* y el *happening*, entre los artistas que destacan por sus acciones están: Yves Klein, Piero Manzoni, los Accionistas Vieneses, Fluxus, Gina Pane y Marina Abramović, entre otros.

De forma contundente, a partir de la década de los ochenta y noventa, los artistas proponen la denuncia y la “visibilidad” de problemas raciales, de género, políticos y sociales. Se observa que ya no se interesan tanto por indagar los aspectos psicológicos o sensoriales del cuerpo, sino al contrario, se involucrarán en una exploración del cuerpo hacia el exterior: comenzarán a presentar el rigor de los cánones de belleza que se persiguen y la finitud de la existencia humana, exhibidos y representados por medio de recursos tecnológicos, diversos soportes y constantes reflexiones filosóficas.

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

³ GANADO, Edgardo. *Transgresión al cuerpo*. En: catálogo de exposición *Las Transgresiones del cuerpo*, p. 17.

⁴ ECHEVERRI, Ana. *Arte y Cuerpo*, introducción.

La representación del cuerpo vivo y joven remite al concepto de armonía y belleza occidental. Al contrario ese mismo cuerpo, sin vida y en proceso de descomposición, refiere al antagonismo de lo bello: en su materialidad es la anti-belleza, objeto de ocultamiento y negación. El cadáver es objeto de estudio constante. Le interesa al biólogo, al químico, al médico, al forense, pero también al artista. Margolles no es una creadora aislada ni espontánea en su propuesta conceptual, pues en su rededor, hay artistas y fotógrafos que ven y exponen al cadáver y la muerte como paradigma del momento socio-político actual⁵.

La angustia ante la muerte

Para vislumbrar la problemática que representa una producción artística fundamentada en el uso de materiales generados por la muerte violenta, es necesario reflexionar en torno a la profunda angustia que provoca la muerte en el ser humano, y así plantear que, ese horror es la causa que muchas veces no permite la comprensión del concepto que Margolles aspira lograr al enfrentar al espectador ante su trabajo.

La muerte es una paradoja entre un conocimiento consciente y un olvido “necesario”, pero a la vez, ambos mecanismos son indisolubles al auto-remitirse: todos sabemos que la vida es finita, pero es mejor olvidarlo a través de la negación u omisión. De ahí, la necesidad de evitar la constatación del tiempo transcurrido y verificación de la muerte en los lugares que lo remiten: asilos, hospitales y morgues.

La angustia ante la muerte es el horror arquetípico que renace por la putrefacción de la carne y limitación de la existencia, no hay nada más ajeno al hombre, que ver o imaginar un cadáver. Julia Kristeva en *Los Poderes de la Perversión*, dispone al cadáver en el límite de la materia transformable y el detritus indeseable: “Cuerpo putrefacto, sin vida, transformado completamente en deyección, elemento híbrido entre lo animado y lo inorgánico, hormigueo de transición, reverso inseparable de una humanidad cuya vida se confunde con lo simbólico: el cadáver es la polución fundamental”⁶.

El antropólogo Louis-Vincent Thomas refiere que las acciones que toman los vivos ante el cadáver, es para asimilar y superar el duelo: “Los ritos funerarios, comportamientos variados que reflejan los afectos más profundos y supuestamente guían al difunto en su destino post mortem, tienen como objetivo fundamental superar la angustia de muerte de los sobrevivientes”⁷.

⁵ Los años noventa fueron prolíficos para varios artistas que encauzaron su obra e indagaciones hacia la muerte y el cadáver, entre ellos el *Colectivo SEMEFO* y los artistas que integran el apartado “La muerte y el cadáver en la producción artística contemporánea”, contenido en el presente trabajo.

⁶ KRISTEVA, Julia. *Los Poderes de la Perversión*, p. 144.

⁷ THOMAS, Vincent. *La muerte: una lectura cultural*, p. 115.

Greta Rivara despliega de forma amplia que: “De acuerdo con Becker en *El eclipse de la muerte*, con Luois-Vincent Thomas en *Antropología de la muerte* y con Freud en sus estudios acerca de la esquizofrenia, huir empedernidamente de nuestros olores, fluidos o excreciones, implica una negación de carácter patológico de nuestro cuerpo como cuerpo mortal. El rechazo a la sangre, a los deshechos, al sudor, a la menstruación como signos de impureza no obedece –como se cree- a un elevado sentido de higiene sino a un rechazo a lo que todo esto representa: es el recordatorio de nuestra condición mortal, de nuestro cuerpo finito. De modo que la supuesta higiene con la que nos conducimos en lo referente a estos tópicos, así como la legislación sobre manejo de cadáveres basada en la higiene, no es sino el intento de hacer laico y científico el horror de la muerte. El rechazo al cadáver resulta ser rechazo al cuerpo y anuncio de que éste cadáver que llevamos dentro es siempre nuestro cuerpo, sus fluidos, sus olores, sus impertinentes olores”⁸.

Los signos visibles de la defunción han sido erradicados de la vida moderna, ya es difícil ver a alguien vestido de luto riguroso, las condolencias se dan una vez y en situaciones muy comprometidas. El antropólogo Thomas señala con respecto al duelo: “en otros tiempos, quien se negaba a guardar luto era marginado de la sociedad; hoy quien pregona su dolor es asimilado a los enfermos contagiosos, los asociales: es alguien que necesita un psiquiatra”⁹. El olvido de la muerte ha tenido un alto costo: el olvido de nuestra relación con la vida y la indiferencia con nuestro cuerpo.

La muerte violenta y el destino del cadáver en México

La muerte es universal.

La muerte es cotidiana. Y sin embargo parece lejana.

La muerte es natural. No obstante, se presenta como una agresión.

A la certidumbre de morir se opone la incertidumbre del acontecimiento.

La muerte es un proceso, no un estado.

La muerte era considerada un asunto doméstico que sucedía dentro del hogar y le ocurría –generalmente-, a una persona de una edad avanzada o por causa de una enfermedad. Pero fuera de esta perspectiva “normal” de morir, existe otra que compete al orden público y la legalidad: *la muerte violenta*, la cual es definida como: “En la literatura demográfica, epidemiológica y médica sobre causas de muerte, incluyendo a la Clasificación a la Clasificación Internacional de Enfermedades (CIE), de la Organización Mundial de la Salud, se asumen como *muertes violentas* los decesos producidos por homicidio, suicidio o accidentes. Los tipos de muerte son disímbolos, pero su punto de unión reside en que se tratan de muertes traumáticas y producidas por medios externos al organismo humano”¹⁰.

⁸ RIVARA, Greta. *El ser para la muerte*, p. 91.

⁹ THOMAS, Ibidem, p. 129.

¹⁰ HERNÁNDEZ, Héctor. *Las muertes violentas en México*, p. 21-22.

Así, este tipo de fallecimientos, es asunto que atañe a instancias gubernamentales encargadas de investigar sus causas, en México corresponde al Poder Judicial a través del Tribunal Superior de Justicia, ya sea del Distrito Federal o los estados que conforman la República Mexicana. Al observar el conjunto de las muertes violentas en determinados contextos sociales, hay un señalamiento hacia cierta “patología social”; por ejemplo, en la Ciudad de México, la principal causa de muerte violenta son los accidentes relacionados con el tránsito de vehículos. Debe quedar claramente marcada la diferencia entre la cantidad de muertes en vía pública –causadas por descuido e imprudencia-, que arrojan cifras muy superiores a las generadas por la criminalidad.

La muerte violenta es un evento público aunque suceda en el interior del domicilio, pues al propagarse la noticia se hace de conocimiento general: por la presencia de los servicios periciales o forenses y la llegada casi inmediata de los medios de comunicación encargados de explotar el hecho encausado al morbo. La intimidad se destruye con la misma contundencia que la vida, el registro fotográfico de los cadáveres diariamente se ven en las portadas de periódicos sensacionalistas que se venden por miles en diversas ciudades de México.

El cadáver producto de una muerte violenta, sigue viviendo a través de los procesos judiciales y sus instituciones: dentro del anfiteatro, el registro fotográfico del lugar del hecho y los daños producidos en el cuerpo, el acta ministerial, conservación de ropa y objetos personales como evidencia¹¹.

La posibilidad fortuita de morir violentamente puede llevar a cualquiera a ser un cuerpo sin identificar. En el capítulo V, artículo 347 de la ley referida, se explica que a los cadáveres se les clasifican en dos grupos: de identificados y no identificados. En el segundo caso, corresponde a los cuerpos que en un plazo de setenta y dos horas no hayan sido reclamados.

A partir de que un cuerpo está en situación de desconocido, puede ser requerido por alguna instancia educativa para investigación o docencia, siendo necesaria la autorización de la Secretaría de Salud. Finalmente, en cuanto el cuerpo está en el anfiteatro de la institución educativa, debe ser conservado y reservado integralmente durante diez días, para dar un nuevo margen de tiempo para que sea reclamado; transcurrido el lapso estipulado, se puede disponer de él. Así, el cuerpo sin identidad se objetiva: se limpia, embalsama, momifica, oculta, desmiembra y finalmente se incinera. Dentro de la *Ley General de Salud* del gobierno mexicano, está contemplado el resguardo y manejo del cadáver, de forma explícita indica que:

¹¹ En el país, cuando ocurre la muerte violenta acude el Ministerio Público para iniciar el proceso de investigación, instancia que a su vez recurre a la Policía Judicial o Servicios Periciales, la segunda instancia es encargada de determinar la causa de muerte a través de sus peritos quienes tienen una preparación específica entre las 32 especialidades en diversos tipos de delitos, impartidas en el Instituto de Formación Profesional de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal.

“los cadáveres no pueden ser objeto de propiedad y siempre serán tratados con respeto, dignidad y consideración (capítulo V, art. 346)”¹².

Muchos artistas se han interesado por el final del cadáver y su involución corpórea, sus obras buscan hacer visibles y públicos los cuerpos y los espacios privados de los servicios forenses. A través de sus miradas, el cuerpo será visto como el soporte y expositor de las problemáticas sociales al ser víctima de violencias internas y externas, por la historia que comienzan a narrar través de “la otra vida del cadáver”, los múltiples significados que disparan las formas y métodos de morir y matar, en fin; el acercamiento se dará desde diversas visiones y soportes: la fotografía, el video, la instalación, el performance, el arte-objeto.

La finitud humana en la producción artística contemporánea

“El horror en el siglo XX ocupa un lugar inédito en la historia, y con ello sus representaciones adquieren un valor y un sentido que cabalga en camino contrario a los cánones estéticos y artísticos de la modernidad”.

José Luis Barrios,
El Cuerpo Disuelto: el asco y el morbo.

Lo que deja sensorialmente a la población que vivió ambas guerras mundiales se plasmará en su reflexión y evocación filosófica, ética, social y cultural, como también en su herencia estética y conceptual para las siguientes generaciones de artistas, el doctor en Historia del Arte, José Luis Barrios, lo refiere así: “El horror y la fascinación adquieren un significado inédito, dignificado que, por lo demás, será determinante en la redefinición que se hará del sentido de la representación en la cultura visual del siglo XX y que abrirá un nuevo territorio de exploración del mundo del arte”¹³.

La representación del *memento mori* en el arte ha sido una constante, pero la exposición y reiteración de la violencia es para el siglo pasado un nuevo paradigma: “La Segunda Guerra Mundial y los campos de exterminio documentados y después

¹² En el caso de México, es posible disponer de cuerpos para enseñanza e investigación, siendo que, estudiantes de otros países vienen para realizar prácticas de anatomía y fisiología. De igual forma, los anfiteatros o ministerios públicos de la ciudad han sido flexibles con fotógrafos y artistas plásticos, quienes han solicitado permisos para ingresar y fotografiar cadáveres, ejemplo de ello son determinadas fotografías de Joel-Peter Witkin, las obras de Martha Pacheco o la etapa de 1996 a 1999 del *Colectivo SEMEFO*, entre otros casos.

¹³ BARRIOS, José Luis. *El cuerpo disuelto: el asco y el morbo.* p, 18-19.

exhibidos, abrió la posibilidad de que la violencia, el dolor y el sufrimiento fueran objeto de manejos simbólicos diversos”¹⁴.

La investigadora colombiana Elsa Blair, en su apartado *La estética de la muerte*, acota sobre lo éticamente permisible que puede ser el representar la violencia, el sufrimiento y la muerte en el arte; referente al deceso violento señala: “[...] ésta aproximación desde el arte también es de interés, porque cuando se trata de interrogar el dolor y el sufrimiento es fácil caer en la representación gráfica. Ésta última es, pues, en este terreno, casi una necesidad expresiva”¹⁵.

Los artistas exponen lo que viven y ven en las grandes ciudades, donde generan sus propias imágenes y propuestas estéticas. La violencia y la vida accidentada de la metrópoli inmersa en la globalización les brinda material suficiente: “La dualidad vida-muerte, los funerales, el cuerpo en descomposición, la guerra y la violencia, entre otros, van a ser temática que encontramos en las obras de muchos pintores del mundo a los que la muerte los ha rozado o golpeado fuertemente”¹⁶.

El cuerpo es la más cruda memoria de nuestra finitud. El no querer ver, pero está ahí –dentro de la fotografía, la pintura o la obra plástica- es un recordatorio continuo, una denuncia, una llamada de reflexión y exposición ante la realidad que diariamente vivimos, pero también, representa la posibilidad de aprehender el tiempo y señalar el avance abyecto de la muerte violenta sobre el cuerpo.

Ya no existe la posibilidad de ocultamiento o simulacro en la producción artística contemporánea, la muerte se expone tal y como sorprendió a la persona en vida. Los espacios internos privados se revierten en cotidianos y abiertos, la morgue es el estudio donde los pintores y fotógrafos buscan insistentemente una respuesta a la vulnerabilidad humana.

El filósofo catalán Eugenio Trías propone como máxima en su publicación *Lo bello y lo siniestro*, que lo siniestro¹⁷ es la revelación de aquello que debe permanecer oculto. Lo que podemos apreciar es que los artistas contemporáneos manifiestan constantemente de una forma velada o directa lo siniestro y grotesco de la realidad, exposición que constantemente es rechazada.

Susan Sontag en su ensayo *Ante el Dolor de los Demás*, plantea la problemática que representa la permisibilidad de mostrar imágenes –y por ende, temáticas- “apropiadas para el público”: “Lo que puede mostrarse, lo que no puede mostrarse: pocos asuntos levantan tanto clamor público”¹⁸. También menciona que, mirar el dolor de los demás sólo es permitido si se puede ayudar, la posición de

¹⁴ Ibidem, p. 17.

¹⁵ BLAIR, Elsa. *Muertes violentas. La teatralización del exceso*, p. 147.

¹⁶ Ibidem. p. 149.

¹⁷ De acuerdo a Freud, lo siniestro causa espanto porque no es conocido ni familiar y se asocia a personas, cosas y situaciones. Lo siniestro es aquello que causa desde la incomodidad hasta el horror.

¹⁸ SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*, p. 82.

voyeur, representa una actitud inútil y pasiva; el ver la desgracia de otro, brinda alivio e indiferencia al saber que es una situación ajena a la propia realidad.

Numerosos artistas plásticos, accionistas y fotógrafos abordaron -o continúan dentro de sus indagaciones representacionales- la muerte, el cadáver y la violencia institucional o social, por lo que expondré en este apartado, sólo algunos creadores que son representativos sobre la temática planteada, quienes no por coincidencia, sino por el momento histórico y personal, realizaron obra referente al tema en la década de los noventa del siglo XX¹⁹.

En México, los artistas plásticos Martha Pacheco y Alejandro Montoya han sido constantes en su reflexión y señalización sobre la muerte, los anfiteatros, la autopsia, la representación abyecta y el martirio. Respecto a la expresión sobre el objeto obtenido de un hecho violento, se presenta a la artista plástica Rosa María Robles, quien planteó en 2007 con instalaciones y arte-objeto su visión sobre la violencia inclemente en el norte de México. Por su parte, también en el país, el artista conceptual de origen argentino Enrique Ježik, reflexiona sobre la violencia organizada y masiva como medio de dominación.

Continuaré al mencionar que América del Sur, el artista colombiano Rosemberg Sandoval, presenta algunas acciones estrechamente relacionadas a las de Margolles –por la obtención de material proveniente de cadáveres y la señalización que buscar hacer-, como un reflejo de lo que ambos artistas perciben de su entorno social, lo cercano de sus reflexiones y relaciones personales, por lo que extenderé mi exposición de él.

Para finalizar, los fotógrafos Diana Michener y Andrés Serrano se introducen en el espacio “prohibido” de la morgue para registrar y señalar la estética del cadáver. El fotógrafo Joel-Peter Witkin, inmerso en esta revisión, nos abre las puertas a estos espacios “prohibidos” al sugerir con clarividencia que: “Cualquier buen artista hace una apología y un intento de explicar el tiempo en el que vive”.

Martha Pacheco²⁰ (Guadalajara México, 1957), es una pintora que desarrolla su producción dentro del *realismo fotográfico*, reflexiona y señala que su obra se genera a partir de que “la muerte violenta puede propiciar ideas estéticas”. Transitó de la representación pictórica de escenas públicas a cuerpos inertes recostados en las planchas de metal. También ha indagado en la enfermedad mental, con la realización de retratos de personas residentes en instituciones psiquiátricas²¹. Respecto a la aceptación de su obra, sabe que es más fácil exponerla en un museo a que sea adquirida por una colección particular.

¹⁹ Reconozco que la investigación sobre artistas y fotógrafos que refieren en su obra la muerte y el cadáver es extensa, por lo que expondré de forma breve, sólo una significativa muestra.

²⁰ De 1976 a 1981 estudió dibujo y pintura en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara.

²¹ Ver serie *Exiliados del Imperio de la Razón*, año 2000.

Su maestría con el pincel y el dibujo es extraordinaria, su gama de colores se amplía o reduce dependiendo de lo que desee destacar de la imagen que representa, siempre acompañada con barridos y desenfoques que permiten las técnicas fotográficas. A partir de 1992 su obra examina la representación del cadáver dentro de la morgue, situación que propició el acercamiento con Teresa Margolles, y a partir de ello, el intercambio de ideas e imágenes.

Desde 1994, en sus exposiciones presenta su visión sobre la muerte, su última exhibición llamada *Mortem*²², fue en el Ex Convento del Carmen en Guadalajara. Entre los trabajos más recientes de su producción, están varias obras nominadas *Sin título* (todas del 2008) hechas el óleo, acrílico o carbón. Uno de los *Sin título* realizado al carbón, expone un cuerpo tendido sobre una plancha metálica desde una perspectiva en picada, al que le toman las medidas craneales durante el proceso de la autopsia (imagen 1).

Martha Pachecho declara sobre el acercamiento al cadáver y su representación en un plano bidimensional: “Es impresionante ver un cuerpo, porque aunque uno vaya a trabajar sobre lo visual, el olor al que uno se enfrenta es inesperado. Además está el color real de la sangre que ya no circula, de la sangre quieta. Fue difícil conseguir el objetivo de pararme delante de un cadáver y a partir de esa imagen trabajar en un cuadro. Me impacta ver un cuerpo sin vida”²³.

Por su parte, el artista plástico Alejandro Montoya (ciudad de México, 1959) se declara autodidacta, aunque durante los años 1973 a 1977 realizó breves estudios de dibujo y pintura. Constantemente en su obra plástica, ha propuesto su visión de la fisiología del cadáver y la muerte, el espasmo del rostro ante el dolor, las mutilaciones del cuerpo y la ambivalencia entre dolor y placer que existe al exponer el cuerpo propio ante los deseos de otro.

Montoya comenta que su interés por la muerte pudo ser compartida y aceptada en Alemania²⁴ durante las exposiciones que ha realizado en aquel país, considera particularmente la población germana tiene la tendencia y el temperamento para acercarse sin rechazo inmediato a obras que representen la muerte.

La obra del pintor es basta, aunque pocas veces conocida, le han sido editados dos catálogos únicamente, pero lo que es muy destacable y reconocido, es su participación en el movimiento de los noventas de jóvenes artistas que se interesaban por la muerte, como fueron sus proyectos de performance o su vínculo de amistad temporal con el *Colectivo SEMEFO*. En el plano personal, Montoya se plantea que: “La idea de trabajar sobre el tema de la muerte es una actitud *contrafóbica*, tengo una mezcla de terror y fascinación por ella”.

²² Del 6 al 18 de junio de 2006.

²³ <http://www.jornada.unam.mx/2000/01/22/cul1.html>

²⁴ Conversación telefónica con Amelia Chávez, marzo de 2009.

Para Montoya, su obra es reflejo de su sensibilidad particular: “De alguna manera creo tener una sensibilidad aguda, pero enfocada hacia lo mórbido y lo siniestro. Me causa un deleite muy semejante al que cuando eres niño te produce el no ir a la escuela y ver películas de vampiros. Hay una fascinación por lo sombrío, por lo macabro y cuando eres consciente de ello es muy disfrutable. En mi caso se ha vuelto una forma de vida”²⁵. *Estudio de cabeza* (imagen 2) expone una testa colocada sobre tela blanca múltiples veces doblada, imagen que es plasmada por el artista de forma detallada en sus sombras y texturas.

La artista Rosa María Robles²⁶ (Culiacán, Sinaloa, 1963), realizó en el 2007 la exposición *Navajas*, en el en el *Museo de Arte de Sinaloa* (MASIN), con fotografía, arte-objeto e instalaciones realizados con materiales reciclables, de deshecho y de uso cotidiano. La muestra se nominó a propósito del título de una de sus obras²⁷, pero también, planteó una metáfora sobre el filo de la hoja y su relación antagónica con la protección y la violencia.

La exposición estaba conformada por 27 objetos, entre los cuales había ocho que fueron los generadores de polémica al ser retirados por el Ministerio Público de Culiacán al ser declarados como material de investigación de un proceso judicial: un pantalón, una camisa y seis cobijas. Robles en su exhibición, planteaba en todo momento que las cobijas y la ropa eran “auténticas de personas asesinadas y encobijadas recientemente en Sinaloa”.

Las ocho cobijas formaban parte de una instalación que iniciaba desde la entrada al museo (imagen 3) dispuestas sobre el piso unidas, y que en conjunto se titulaba *Alfombra Roja*, enunciado que hace un deslizamiento metafórico entre el significado y la obra, que busca hacer referencia a una alfombra que recibe al visitante para que ingrese al museo, camine sobre la pieza y comprenda que es una alfombra roja, pero roja de sangre. La pieza continuaba a lo largo de unas escaleras que al terminar de subirlas, recibían al espectador ante un espejo donde se veía a sí mismo parado sobre la cobija (imagen 4).

Dentro de la exposición *Navajas*, había una fotografía a color en grandes dimensiones -*Renacimiento II*²⁸-, donde totalmente desnuda (imagen 5), la artista está parada sobre un sanitario a modo de pedestal y en las manos ahuecadas expuestas hacia el espectador, recauda delicadamente dos ojos humanos, mientras que los de

²⁵ <http://www.geocities.com/SoHo/Coffeehouse/8176/montoya.html>

²⁶ Las indagaciones estéticas de Rosa María Robles se desarrollaron por varios años en torno a su obra titulada *Al Aire libre*, que tuvo un periodo de maduración de más de cinco años, hasta culminar con su exhibición en 1988 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Sus principales componentes de realización expresiva eran el rechazo al falocentrismo y el catolicismo como sustentador ideológico.

²⁷ La obra que menciono se titula *La Navaja* (2002), y está conformada por una cuna sobre la cual pende una navaja de corte diagonal que remite a una guillotina, colchón, velo de tul y alas de avestruz disecadas, ver catálogo de exposición *Navajas*.

²⁸ *Renacimiento I* y *II* (ambas del año 2007). *Renacimiento I* corresponde a la exhibición del objeto –la cobija– con el autorretrato, y *Renacimiento II* al autorretrato.

ella están cerrados. Su semblante es tranquilo, en sus hombros se sostiene etérea una cobija matrimonial de tonos azules -la cual según sus declaraciones fue usada para envolver una persona asesinada violentamente-, con figuras verticales que remiten a una composición boscosa de noche fría con luna llena. Sobre uno de sus hombros, varias tiras retorcidas de cinta adhesiva están entramadas superficialmente en la cobija.

Al ser retiradas las cobijas el 22 de junio de 2007, Robles realizó la acción de extraer su propia sangre y depositarla en una bacinilla, cuando tuvo suficiente, la usó para esparcirla con sus manos en un edredón blanco y sobre la mampara que sostenía el espejo que reflejaba al espectador escribió: “En virtud de que legalmente no es posible exhibir cobijas auténticas de personas asesinadas y encobijadas recientemente en Sinaloa, dejo aquí ésta cobija manchada con mi propia sangre para seguir planteando *una reflexión profunda* sobre la creciente violencia y el doloroso silencio con que nuestra sociedad la enfrenta día a día”.

Con respecto al artista conceptual Enrique Jezik (Córdoba, Argentina, 1961), Cuauhtémoc Medina expresa la razón por la cual vino a México: “llegó al país en 1990, invitado a participar en un concurso de escultura en Toluca, y poco tiempo después –motivado por (Guillermo) Santamarina, entonces curador de la *Galería Etnia* en la Zona Rosa- decidió radicar en el país. [...] su interés por México provenía por la arqueología [...]”²⁹. Por su parte, Jezik expone sus motivaciones personales para residir en el país: “[...] a medida que me fui quedando en México, mi obra se fue orientando a una reflexión sobre cuestiones más urbanas y dejé de lado lo ritual y arquetípico. El plan inicial era estar un año en México pero me fui quedando, como tantos otros inmigrantes”³⁰.

Desde principios de los noventa, usa en su obra la intervención del espacio y el concreto con la acción destructora de la maquinaria pesada o su ensordecedor ruido, la exposición de armas y objetos anómalos hechos para causar daño físico, como también la documentación de hechos violentos. Le interesa indagar la contaminación de los procesos sociales por situaciones de violencia y el modo en que estas situaciones pueden ser convertidas en modelos de comunicación.

En 1995 Enrique Jezik expuso *Observaciones* en el Museo de Arte Carrillo Gil, dentro de la instalación *Desde el Abandono* (imagen 6), expuso materiales que para él son componentes que representan la violencia, la desaparición, el autoritarismo y la represión: dos urnas de cristal colocadas sobre un rectángulo de arena, una de ellas contenía huesos humanos y la otra cal viva, en conjunto con herramientas de trabajo pesado como picos y palas, rifles apoyados contra la pared y dos textos en Braille³¹ grabados en placas de acero: *quién confiará en nuestra decisión de olvidar y desaparición*.

²⁹ MEDINA, Cuauhtémoc, en: *La Era de la Discrepancia*, p. 334-335.

³⁰ http://enriquejezik.com/sitejezik/textos/PR-preguntas_txt.htm

³¹ Elemento común en su obra de entonces, con intención de referir a la dificultad o imposibilidad de este tipo de comunicación.

La urna con huesos obtenidos de una fosa común en un cementerio de la Ciudad de México, la modificó el artista un año después, al sacarla del contexto de la instalación y haciendo con ella un arte objeto. La suspendió en una estructura de metal dotada de soportes verticales y llantas, en la parte superior colocó una cerca de alambre de púas: “Realicé la escultura en 1996. Su título es *En defensa propia* (imagen 7), aludiendo irónicamente a los asesinatos y las desapariciones por motivos políticos, en particular pensando en la última dictadura argentina que justificaba esas atrocidades como defensa de la cultura occidental y cristiana”³².

Referente al arte-objeto *En defensa propia* (1996), el artista considera que ha sido destruida, “debido a las dificultades para conservarla, pero también por otras razones”³³. El uso de huesos humanos inmersos en un contenedor transparente, refuerza la nominación y concepto de la obra: “El título es una ironía... quise referirme a que los regímenes militares justificaban sus crímenes argumentando que defendían los valores, la moral y hasta la supervivencia de la cultura «occidental y cristiana», que era «su» cultura, sea lo que fuere que eso signifique, y por eso torturar y matar era, según esa lógica, un acto de defensa propia contra lo que ellos llamaban el «ateísmo judeo-marxista», entre otros epítetos. Entonces, en esta pieza aparecen elementos que hablan de aquellos actos criminales (alambre de púas: represión; restos humanos: tortura y asesinato) y la ironía del título aludiendo a la justificación, por los criminales, de lo injustificable”³⁴.

Rosemberg Sandoval (Cartago-Valle, Colombia, 1959) plantea como caminos de expresión el arte-objeto, las instalaciones, los dibujos y el performance. Los materiales que utiliza provienen de desechos generados por la sociedad y la violencia de su país o su persona: ropa usada, gasa, curas adhesivas, objetos encontrados en la calle, desechos de atentados, fragmentos de paredes, plásticos, alambre de púas, madera amazónica, pedazos de vidrio y concreto, orina, sangre, cabellos, vellos púbicos, vísceras humanas, cadáveres y cuerpos vivos³⁵. Sandoval expresa que: “Tengo una conexión agradable y bella con el dolor, no me impresiona pero me conmueve”.

Sus planteamientos estéticos lo han llevado a indagar en la morgue, donde ha obtenido material y los ha re-significado en un espacio de exhibición. El olor y el origen de sus materiales hacen evidente su denuncia social dentro de un trabajo artístico-político. Particularmente me interesan cuatro de sus obras que se relacionan directamente con el uso de materia orgánica y el cuerpo cadavérico: *10 de marzo de 1982* (realizada ese año), *Acciones Individuales* (1983), *Síntoma* (1984) y *Morgue* (1999).

³² Correo electrónico de Enrique Ježik a Amelia Chávez Santiago, 25 de marzo de 2009.

³³ Ibidem.

³⁴ Correo electrónico de Enrique Ježik a Amelia Chávez Santiago, 25 de marzo de 2009.

³⁵ DIÉGUEZ, Ileana. *Poéticas secrecionales. Los cuerpos abyectos en las performance de Rosemberg Sandoval*. Revista *Curare* #27, julio-diciembre de 2006. p. 15.

En 10 de marzo de 1982, el artista colgó vísceras humanas de las paredes de la galería a manera de malla, y en el piso colocó bolsas con tierra, vestido con una túnica blanca. Respecto a los materiales que surgen de la morgue, los obtiene a través de su relación con los encargados del lugar, ejemplo de esto, fue la recolección de cabellos de cadáver para sus dieciséis *performances* escritas, llamadas *Acciones Individuales*³⁶: “[...] como dejan los cadáveres ahí tirados en esas mesas, pues uno se hace amigo de los tipos de la morgue y ellos luego le regalan a uno materiales como vísceras, ropa vieja, cabellos, zapatos y objetos personales sin valor de cambio”³⁷.

La acción *Síntoma*³⁸, la realizó con ayuda de una lengua humana a modo de brocha: con sangre caduca a modo de tinta -donada por la Cruz Roja Ecuatoriana-, escribió sobre las paredes del Museo Antropológico y Pinacoteca de Guayaquil, Ecuador: *DESAPARICIÓN, TEMOR, VIOLACIÓN, MUERTE, ASESINATO*. La lengua y la sangre cumplen la función de generar una *meta-escritura* del dolor, al reproducir palabras relacionadas con la violencia (imagen 8).

En *Morgue*³⁹, Rosemberg Sandoval realizó un *performance* (imagen 9) con un cadáver tratado químicamente, pues se observan sus músculos desecados. En la acción, lo cubre con una manta plástica negra y sobre la palma de la mano le coloca una vela roja encendida: el concepto del espacio lúgubre que representa la morgue, se halla iluminado por una cálida luz a modo de rezo solitario. El registro fotográfico de este *performance* lo hizo Teresa Margolles, quien en ese año realizaba una estancia de intercambio artístico México-Colombia⁴⁰.

La composición temática de las fotografías realizadas con gelatina de plata sobre papel de Diana Michener (Boston, 1940), están encausadas hacia el cadáver, ya sea humano o animal. Se considera que sus composiciones velan una ternura por la forma de captar la gestualidad del cuerpo muerto, ya que pareciera que el estado de reposo corresponde más a un profundo sueño, pero también, por la temática que plantea, le han reprochado ser una expositora de lo espantoso de la muerte por medio del cadáver (imágenes 10 y 11), Michener por medio de su registro fotográfico está segura de la señalización social que realiza, asegura que: “Yo ilumino la condición humana”.

³⁶ La realización del *performance* fue la escritura caligráfica sobre el papel con ayuda de adhesivo, la persona que ingresaba a ver la *instalación* tenía que estar descalza, para que sintiera con los pies, o por su elección, con las manos, el contacto con la materia orgánica. La obra se autodestruyó debido a que el cabello produjo hongos y deshizo el papel que servía como soporte.

³⁷ HERZOG, *Cantos cuentos colombianos: arte colombiano contemporáneo*, p. 211.

³⁸ Conforme Rosemberg Sandoval frotaba la lengua en la pared iba deshaciéndose. En entrevista con Hans-Michael Herzog, comentó que *Síntoma* correspondía también a una re-lectura de la práctica del *graffiti* que estaba en su cúspide en esa década, dijo: “era un *graffiti* ecológico y más noble”, en: HERZOG, *Cantos cuentos colombianos: arte colombiano contemporáneo*, p. 220.

³⁹ Este *performance* tenía un antecedente mediato contemplado entre 1981 y 1982, en el que el artista consideró trabajar con cadáveres con antecedentes políticos. Ver: Sandoval, R. catálogo de exhibición, p 6.

⁴⁰ Ver capítulo II: *Colectivo SEMEFO, Acción Andén*. Cf. entrevista de Hans-Michael Herzog a Rosemberg Sandoval en *Cantos, cuentos colombianos*.

Diana Michener dijo en una entrevista con Dorothy Walker, "Creo que no tiene nada que ver con lo horrible. Sé que es provocado por mirar las cosas que muchas personas no han estudiado antes, y muestran imágenes que tal vez usted no ha visto, pero no en una forma de shock, sólo para aclarar. Quiero iluminar la condición humana. Creo que toda mi obra realmente ha de ver con la maravilla: una maravilla de la increíble insistencia del organismo humano para sobrevivir. Estoy asombrada por ese hecho"⁴¹.

El trabajo fotográfico de Andrés Serrano (Nueva York, 1950), fue conocido a nivel mundial por su polémica imagen llamada *Piss Christ*⁴² en 1987, aunque en general, sus fotografías están encausadas a la crítica social, la religión, la violencia, la gente sin hogar –que denomina- “los nómadas”, el racismo, la belleza, la moral y el cuerpo.

En 1992 en su serie *The Morgue*⁴³ (imágenes 12 y 13), retrató a personas jóvenes que murieron por causas violentas –suicidio, homicidio- en la ciudad de Nueva York. Enfoca en primer plano ojos, rostros, pies y manos, objetos personales, como también la sangre que fluye del cuerpo. Referente a las posiciones de las manos que se observan en sus imágenes, evoca a la gestualidad referida a los santos cristianos, pero en realidad, el ademán de los dedos es debido al *rigor mortis*. Para Serrano “La muerte, especialmente en fotografías, no es algo de lo que debamos temer”.

Su trabajo describe, sitúa al espectador frente a lo que ve: “Mi carrera como artista es producto de un lento y doloroso proceso llamado vida. Yo trato los aspectos y elementos vitales que son comunes a todos los seres humanos, y con los cuales todos estamos familiarizados: vida, muerte, religión, sexo... Yo soy producto de esta sociedad y la reflejo”⁴⁴.

Joel-Peter Witkin (1939, Nueva York), es un artista que primero imagina con detalle y dibuja lo que quiere mostrar acompañado de un decorado decadente y sombrío. Los modelos de sus fotos corresponden a seres disímbolos, ya sea vivos o muertos: enanos, personas obsesas, con deformidades físicas o mutilaciones, transexuales, hermafroditas y cadáveres. Hace constantes glosas a obras famosas (*El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli, *El estudio del artista* de Gustave

⁴¹ Entrevista de Dorothy Walter con Diana Michener en:
<http://galleryofphotography.ie/exhibitions/michener.html>

⁴² Crucifijo sumergido en un vaso con orina del propio artista.

⁴³ La exposición más reciente de algunas de las fotografías que conforman la serie *The Morgue* fue en 2008 (del 1 al 31 de agosto), dentro del Festival Internacional de Fotografía de Bogotá “Fotología 6”, expuesta en la iglesia-museo Santa Clara en Santa Fe, Bogotá. Ver: http://www.cambio.com.co/culturacambio/738/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_CAMBIO-3684832.html

⁴⁴<http://www.artwebsite.com/modules/art/data/entremundos/entremundosII/andresserrano/andresserrano.htm>

Courbet o *La balsa de la Medusa* de Théodore Géricault, por mencionar algunas), como también la realización -definitivamente de forma literal- de *naturalezas muertas*.

Sus fotografías son en blanco y negro, algunas veces añade color pero directamente sobre la impresión y por su propia mano. De igual forma, debido a que sus impresiones las realiza con gelatina de plata sobre papel, interviene la composición con esgrafiados hechos con punzón o manchas de tinta. Referente a la elección del contenido de su obra menciona: "[...] cuando hago una foto es sobre algo que existe en la vida y que es difícil de entender. No es una explotación de nadie sino una forma de entender la lucha de esos personajes en la vida"⁴⁵.

En la década de los noventa, realizó varias fotografías con cuerpos depositados en las morgues de la Ciudad de México, él mismo comenta que el personal de esos lugares lo ayudaban para encontrar el modelo ideal. Durante su estancia realizó varias composiciones, entre las que destacan -para esta revisión- las fotografías *Cabeza de hombre muerto* (imagen 14) y *El hombre de vidrio* (imagen 15), ambas de 1990.

Joel-Peter Witkin declara que el modelo para *El hombre de vidrio*, era un punk que "visualmente no parecía muy interesante", pero al serle realizada la autopsia de ley, su fisonomía comenzó a cambiar. El fotógrafo lo comentó en entrevista: "Se miraba como una persona que tenía elegancia. Sus dedos, lo juro, habían crecido como cincuenta por ciento. Se veían elegantes. Eran los dedos mas alargados que le haya yo jamás visto a un hombre. Parecía que deseaban alcanzar la eternidad"⁴⁶.

⁴⁵ <http://www.babab.com/no20/witkin.php>

⁴⁶ <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin/jpwdefault2.html>

CAPÍTULO II. COLECTIVO SEMEFO

Los inicios de Teresa Margolles

El Colectivo SEMEFO¹ comenzó como un grupo² de rock *heavy metal* llamado *Caramelo Macizo*³, el cual partir de 1990, cambió su nombre a *SEMEFO*. Entre sus integrantes estaban la trilogía compuesta por el músico Carlos López (el “Charly”), el artista visual Arturo Angulo⁴ (Dr. Angulo) y Teresa Margolles, quienes solventaban los gastos del grupo con la venta de libros en los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Las tendencias de *SEMEFO* y sus acciones en extremo violentas, lograron convocar durante su existencia, a jóvenes de diversas profesiones: músicos, fotógrafos, artistas plásticos, actores y filósofos. La finalidad que buscaban al reunirse era realizar *performances* acompañados de música *death metal*⁵, subgénero del *heavy metal* que se caracteriza por un tono brutal, oscuro y pesado.

Respecto al nombre elegido para el *colectivo*, se ha dicho que fue a partir de la propuesta del artista plástico Alejandro Montoya, ya que para él “sonaba atractivo”⁶. Teresa Margolles en la entrevista que le hiciera Dulce María Alvarado, declaró respecto a la elección del acrónimo: “(se eligió) por lo que significa, es una palabra que suena dura, al oído es fuerte ¿no?, es contundente y también por lo que significa: ser el Servicio Médico Forense de la ciudad más grande del mundo, todo lo

¹ Acrónimo del Servicio Médico Forense, instancia gubernamental perteneciente al Tribunal Superior de Justicia del gobierno mexicano, encargado de investigar la causa del deceso por muerte violencia o accidente en vía pública.

² Arturo Angulo declaró que la agrupación estaba conformada inicialmente por Carlos López (compositor de la música de los *performance*), Arturo López (baterista), Víctor Basurto (bajo), Jorge Beltrán (guitarra), Antonio Macedo (“doliente” al micrófono), Teresa Margolles, Juan Manuel Pernás, Juan Luis García Zavaleta y él. En: ANGULO, *Experiencias del Grupo SEMEFO*, p. 4.

³ “[...] en el 89, fue en el teatro Santo Domingo, era la tocada de despedida de *Caramelo Macizo* y fue la última vez que tocamos con ese nombre. A partir de allí la banda se llamó SEMEFO”. Fragmento de entrevista hecha a Arturo Angulo contenida en: DE ALVARADO, *Historia del performance en México*, p. 317. Nota: a *Caramelo Macizo* también se le llegó a llamar *Caramelo Pesado*, seguramente por la música, *heavy metal* que interpretaban.

⁴ El “Dr. Angulo” hacía *performance* en la ENAP en los que “siempre fallaba algo”, entonces en un momento dado, Margolles le dijo “cuando hagas uno, yo te ayudo”. Op.cit., p. 317.

⁵ Las voces guturales que acompañan este tipo de música son ásperas y frecuentemente incomprensibles. El tempo es abrupto y las baterías muy rápidas, las letras de sus canciones están relacionadas con el horror —que incluye historias o cuentos de terror o muerte-, violencia explícita, visiones y profecías provenientes de las creencias profanas, sueños macabros, enfermedades mentales y físicas del hombre. También exploran los temas relacionados con los asesinos en serie, el canibalismo, la necrofilia, entre otros. Ver bandas como *Black Sabbath*, *Carcass*, *Autopsy*, *Cannibal Corpse*, *Trauma*, *Napalm Death*.

⁶ RAMOS, Oscar. OYE SALOMÉ PERDÓNALA..., p. 4.

que implica una ciudad como ésta, de ahí ya le dabas un sello de personalidad a lo que íbamos a seguir haciendo, que todavía no teníamos claro”⁷.

Aunque ya habían elegido el nombre, éste no guardaba aún una relación directa con lo que hacían entonces en el *performance*. El acrónimo “SEMEFO” se integró como una apropiación visionaria del lugar donde germinarían sus propuestas dentro de la *instalación*, cuando ya habían dejado sin retorno el *arte-acción*. También, y esto es lo más destacado, corresponde en momento a los nombres de diversos grupos dedicados al *death metal* en América Latina: *Sepultura*, *Sarcófago*, *Masacre*, *Purulent*, *Mortem*, *Curriculum Mortis*, *Sepulcro*, *Anal Vomit* y *Repugnancia*, entre otros.

SEMEFO en sus casi diez años de vida creativa, realizó contados *performances* de 1990 a 1993⁸, que consistían en representaciones de acciones violentas, grotescas y obscenas. Entre los materiales que utilizaban para el vestuario y la escenografía, recurrieron a objetos baratos y de fácil adquisición, como jamones de puerco, tocino, charales, pulpos, tripas, cerdos vivos o abiertos en canal, lenguas de vaca, gallinas, chivos, cadenas, pulque, nopales, barro.

Los integrantes de *SEMEFO* se reunían en el manicomio en desuso llamado *La Floresta*, donde ensayaban su música, leían libros de diversos géneros y expedientes de internos del manicomio, bebían y *videogrababan*⁹ sus acciones alucinantes.

Aunado de su internado enajenante dentro de *La Floresta*, los integrantes del Colectivo visitaban manicomios, Teresa Margolles lo comentó: “También visitábamos manicomios con personas. Y veíamos que no había diferencias, parecían normales. Entonces ¿cuál es la diferencia de estar afuera o adentro? Tuvimos que parar,

⁷ Fragmento de entrevista a Teresa Margolles y Charly López en: MORALES, *De la oscuridad a la metonimia*, p. 140.

⁸ **Viento Negro**, en el evento “Ya juventud ya”, dentro del espacio alternativo *La Quiñonera*, en el Distrito Federal, abril de 1990. En este evento fue la primera vez que se presentaron con el nombre de *Colectivo SEMEFO*.

Imus Carcer, (Calabozo Profundo) Foro Cultural *LUCC* (La Última Carcajada de la Cumbancha), México Distrito Federal, 1990.

Cabezas, Primer Salón del Performance, Foro Cultural *LUCC*, México DF, 1990.

Mojolo, performance no realizado: acción acompañada de video-registro sobre un matadero clandestino de pollos. Primer Encuentro de Arte y Comunicación Alternativos, Instituto Francés de América Latina (IFAL), México, DF, 1991.

Eclipse, explanada del Museo Rufino Tamayo, México DF, 1991.

Pandemonium, *Performance*, Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), México DF, 1992.

El Canto del Chivo, transmitido por Canal 22, desde el sótano del “auditorio Carlos Lazo” de la Facultad de Arquitectura, CU. México DF, 1993.

Máquinas Célibes, performance no realizado. II Festival de Performance, X-Teresa Arte Alternativo, México DF. Octubre de 1993.

⁹ El video como registro de sus acciones, es comentado por Margolles: “Eran delirios, delirios, delirios [...] era como entre divertido y angustiante, porque después, cuando revisábamos lo que habíamos hecho nos quedaba como una especie de sentimiento, de vacío y de vergüenza, nos daba hasta pena vernos. Lo mismo que después, cuando fueron públicas las acciones”. Op.cit., p. 157.

incluso de parar de leer, porque ya estábamos muy tensos [...] como que ya tomábamos la actitud de los locos”¹⁰.

La permanencia de los *performances* estaba llegando a su fin, Margolles consideró que: “cada vez iban siendo más violentos, [...] por mi parte yo me aturdí, yo preferí que la violencia en vez de que fuera física se tornara en una violencia más hacia la mente”¹¹.

Del performance al arte-objeto

Las exploraciones del *Colectivo* se dirigieron claramente en 1992 hacia la muerte y su *sanctórum*: la morgue. Con sus múltiples cabezas que se reflejan en los ministerios públicos, las facultades de medicina, los servicios forenses gubernamentales; lugares, donde se revisan, investigan y almacenan los cadáveres no identificados que generan las grandes ciudades.

La violencia “dirigida a la mente”, la expusieron en forma de un ataúd exhumado, -acción que inauguraba sus investigaciones dentro de la escena artística en 1992, al incursionar en la instalación y el *arte objeto* con *Larvarium*¹², año sarcófago sujeto al techo por una larga y gruesa cadena oxidada (imagen 16).

La negación de “la paz de los sepulcros” iniciaba para ya no dejar descansar a los muertos. Serían exhibidos ante los vivos de forma velada, acción que generó incredulidad, rechazo y ¿por qué no?... terror. Charly López lo comentó en su momento: “Descubrimos por ejemplo, que la gente se aterraba igual si estábamos haciendo *Death metal* en vivo y acciones así violentas, con sangre y cosas así... que si les presentábamos por ejemplo el ataúd [...] fue sólo eso, un ataúd colgado ahí, un ataúd que habíamos sacado de la tierra, con eso la gente se aterró. Nos dimos cuenta que era también una manera de terror psicológico”¹³.

Para las exploraciones del “terror psicológico”, el planteamiento sobre “la vida del cadáver” resultó propuesta constante en el *Colectivo*. Deseaban saber qué continuaba después de la muerte, el proceso de transformación interior y exterior del cuerpo, las etapas de existencia de un cuerpo anónimo dentro de las instancias gubernamentales, su recorrido por escuelas de medicina y su eliminación por medio del entierro en una fosa común o la incineración.

¹⁰ Fragmento de entrevista a Teresa Margolles y Charly López en: MORALES, *De la oscuridad a la metonimia*, p. 159.

¹¹ Ibidem. p. 145.

¹² En 1992 tuvieron su primera incursión en una exposición colectiva que tenía como finalidad mostrar los trabajos de los becarios del *Programa Jóvenes Creadores* del FONCA. *Larvario* fue adquirido por el Comité de Adquisición de Piezas de la UNAM en 2006, año en que formó parte de la muestra *La Era de la Discrepancia* (24 febrero-30 septiembre) dentro de la sección 9.1.: *Intemperie. El objeto anómalo*, en el Museo Universitario de Ciencias y Artes.

¹³ MORALES, Lourdes. Op.cit., p. 146.

Lavatio Corporis

Margolles comenzó con *SEMEFO* una serie de exploraciones plásticas que tenían como interés principal el cadáver y su presentación velada, fragmentada. En 1994, el *Colectivo* expresó sus planteamientos y estudios sobre la muerte en la exposición *Lavatio Corporis*¹⁴ en el Museo de Arte Carrillo Gil, donde se expusieron cuerpos de caballos, potrillos y fetos equinos conservados con sustancias químicas propios de la medicina forense, ya sea contenidos en bloques de resina que fueron rebanados, o en juego con la gravedad sobre pedestales de fierro (imagen 17).

Arturo Angulo sintetizó así los sublimes fines que deseaban alcanzar: “Los miembros del grupo *SEMEFO* abordamos el proyecto basándonos en un método intuitivo, que reuniera algunos elementos tan misteriosos como: Pesadillas, Brujería, Sexo, Drogas, Rock Pesado, Necrofilia, Violencia contra nosotros mismos y nuestros semejantes, Latrocinio, y otros conceptos poco explorados anteriormente en una instalación”¹⁵.

El *Colectivo* insistió en hacer una “paráfrasis escultórica” que permitiera entablar un diálogo contemporáneo con uno de los siete cuadros de José Clemente Orozco que pertenecen a la colección, *Los Teules*, realizados en 1947. Se eligió al cuadro *Teules 4* para hacer los cruces de sentido, como lo explica Arturo Angulo: “buscamos una propuesta que vinculara el acervo pictórico del museo de arte con la torcida trayectoria artística del grupo *SEMEFO*”¹⁶.

Se requirieron dos semanas para el montaje de las piezas. Dentro del museo, mientras hacían la instalación ellos mismos, -debido a que era necesario soldar los pesados atriles y elevar a los caballos para que adoptaran posiciones insólitas-, los *semefos* escuchaban su música *death metal*, a la par que el ambiente se infectaba del olor a formol y otras sustancias usadas para la precaria conservación de los equinos. Los curadores y personal administrativo presenciaban “la transformación del museo en un hoyo *funk*”, como ciertamente lo había juzgado en su momento el historiador y crítico de arte Cuauhtémoc Medina.

Sylvia Pandolfi, la entonces directora del museo, les ofreció unas bodegas donde guardarán los caballos al término de la exhibición, para posteriormente ser presentados en la colectiva *Jóvenes Creadores*, que tenía como fin la exhibición de los trabajos producidos por los becarios, con ayuda del subsidio del Fomento Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en 1994.

Debido a una granizada el techo de la bodega se cayó, y los caballos quedaron a la intemperie, generando la destrucción de la obra al comenzar el

¹⁴ Catálogo de exposición *Lavatio Corporis*, Museo Carrillo Gil, (25 de mayo al 10 de julio de 1994), Ciudad de México.

¹⁵ ANGULO, *Experiencias del Grupo SEMEFO*, presentación.

¹⁶ *Ibidem*, p. 11.

proceso de descomposición sin remedio, a pesar de que la obra ya estaba comprometida para mostrarla. La solución surgió al exhibir pedazos rescatados de los equinos dentro de urnas iluminadas con luz cenital, en las cuales se podía ver el proceso de descomposición de la carne y el surgimiento de las larvas y su evolución en mariposas, así *Dermestes*¹⁷ fue la segunda y tercera fase de evolución de *Lavatio Corporis*.

Memento Mori

Para 1996, el *Colectivo* contaba con menos integrantes. Un “ya no juego” se generalizó, y propició la deserción entre los participantes para dejar a cuatro solamente. En la entrevista que le hiciera Dulce María Alvarado a *SEMEFO* en 1997, se constata únicamente la participación de Teresa Margolles, Carlos López, Juan Luis García Zavaleta y Arturo Angulo.

A partir del *ready-made* y la instalación, *SEMEFO* exploró con el objeto que estuvo en contacto o procedía de un cadáver, expuesto como presencia insistente de un cuerpo que para entonces ya no existía, pero había dejado su huella, “su trascendencia” en un soporte, lo que le permitiría continuar con vida en la memoria de los vivos, a fuerza de olores y visión de sus huesos y secreciones.

La morgue señalaba nuevas rutas para la obtención de materiales y espacio de creación, los fluidos de los cadáveres sirvieron para imprimir sábanas, sus cenizas para llenar urnas translúcidas, su grasa solidificada en botes para ser exhibida, sus objetos para ser sumergidos y eternamente abrigados en bloques de cemento, su ropa para ser mostrada con sangre seca adherida producida por heridas mortales, sus cuerpos para ser registrados en moldes de yeso generando el negativo en un objeto testimonial de una presencia que ya no está.

SEMEFO se sumergió profundamente en una indagación escatológica insondable de 1992 a 1999, años cruciales para el grupo, pero principalmente para Teresa Margolles, ya que en éste periodo se plantearon claramente propuestas estéticas que remiten al concepto que hasta la actualidad propone la artista.

Durante el periodo anteriormente señalado se generaron las siguientes obras¹⁸: *Dermis*¹⁹ (sábanas con el logotipo del Instituto Mexicano del Seguro Social – *IMSS*- con imprimaturas de fluidos de cadáveres), *Mineralización Estéril*²⁰ (urna arte-

¹⁷ *Dermestes* es un coleóptero de la fauna cadavérica.

¹⁸ Ver imágenes de la número 18 a la 27.

¹⁹ Expuesto en el espacio alternativo *La Panadería*, en septiembre de 1996. Además de las sábanas, se mostraron recortes de piel humana con tatuajes, sujetos con un aro de metal y sostenidos por pinzas. Posteriormente, se expuso en el espacio *El Ojo Atómico* en Madrid, como evento paralelo a la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (MARCO) de 1997, con la curaduría de Santiago Sierra.

²⁰ La pieza *Mineralización estéril*, fue presentada en el *Salón Nacional de Artes Visuales* en el Centro Nacional de las Artes en 1997. Actualmente ésta obra (adquirida entre 1998-99), forma parte de la

objeto contenedora de cenizas y fragmentos de huesos humanos), *Catafalco* (bloques de yeso con la impresión en bajo-relieve de un cuerpo después de la autopsia), *Fluidos* (240 litros de fluidos humanos con conservadores), *Sin título*²¹ (ocho botes con grasa humana adherida), *Estudio de ropa de cadáveres* (ropa con huellas de sangre en las zonas donde se produjo una herida por arma de fuego o cuchillo), *Doméstica* (sillón tapizado de viseras de caballo), *Sin título*²² (cabello de cadáver), *Memoria Fosilizada*²³ (bloque de cemento con objetos) y finalmente *Andén* (acción que se hizo en Cali, Colombia).

El historiador del arte José Luis Barrios, dentro de su ensayo *SEMEFO: una lírica de la descomposición*, aborda la temática, motivaciones e influencias filosóficas de *SEMEFO*, pero en particular reflexiona sobre el significado de la representación de la muerte en el siglo XX: “En este contexto *metadiscursivo* pareciera que la muerte se inscribe como lugar de todo límite y límite que se sobrepasa a sí mismo en el valor orgánico y carnal del cuerpo. Sin duda de esto da cuenta el arte; sin duda *SEMEFO* se inscribe en esta estética en donde el cuerpo grotesco dimensiona problemáticas donde el sujeto se enfrenta a su disolución; donde la recuperación de la vida en el horizonte de la muerte como descomposición inscribe una lírica de lo abyecto donde irrumpe el morbo como articulador vital del arte”²⁴.

La descomposición, como lo apunta Barrios, parece un elemento contundente en las obras de *SEMEFO*, que busca inundar los espacios de exhibición y penetrar en los espectadores a través de dos sentidos: la vista y el olfato. Con la exposición *Lavatio Corporis*, el *Colectivo* se percató cómo poco a poco el olor de las sustancias químicas y la presencia grotesca de los caballos se apropiaba del museo, negándose a ceder a pesar las grandes cantidades de carbón que colocaron para que absorbiera el olor. Fue ahí entonces, que comprendieron que el objeto lograba imponerse, pero el olor, contextualizaba su propuesta; así la *Muerte Reina*, se dejaba vislumbrar a través de su tufillo.

colección de arte contemporáneo de la UNAM, y se exhibió en la exposición inaugural *Recursos Incontrolables y otros Desplazamientos Naturales* del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MuAC). El proyecto de esta obra tuvo dos propuestas, Santiago Sierra relata el planteamiento de Margolles: “Recuerdo las disputas con el resto de su grupo durante la realización de *Mineralización estéril*, todos coincidían en la materia a mostrar, pero Margolles quería exhibir las cenizas en bolsas largas y finas tiradas por el suelo, como materia vulnerable, de deshecho”. En: catálogo de exposición *Muerte sin fin*, p. 205-206.

²¹ Instalación hecha con ocho botes obtenidos del Instituto Médico Forense. Los contenedores expedían olor y mostraban materia adherida, ya que eran usados para cocer extremidades humanas y permitir la limpieza del hueso, el cual es usado para las clases de anatomía y fisiología de la carrera de medicina. La narración de la obra se completaba con un video donde se mostraba el proceso de ebullición de los botes.

²² Instalación con cabellos de cadáveres después de la autopsia, recolectados por siete años.

²³ Obra ganadora del *Premio de Adquisición en Instalación* de la IV Bienal Monterrey, adquirida ese mismo año para la colección de arte contemporáneo del grupo industrial FEMSA y expuesta en 2004 en *Colección FEMSA, una mirada continental* (exhibición de 116 piezas seleccionadas entre más de 1000 obras), en el Museo de Arte de Monterrey, la curaduría dividió la exhibición en tres bloques, ubicando a esta pieza en la sección *Narraciones*.

²⁴ BARRIOS, José Luis. “SEMEFO: una lírica de la descomposición”, en: *Símbolos, Fantasmas y Afectos: seis variaciones de la mirada sobre el arte en México*.

La procedencia siniestra de los materiales no suprimía la belleza de su visión, en el caso de *Fluidos*, expuestos en un espacio oscuro y cerrado, al estar en un contenedor transparente e iluminados con luces cenitales y diagonales, que formaba colores y texturas “muy bellas”, la mezcla de grasa y formol, generaban múltiples tonos iridiscentes, la cual “era una imagen que difícilmente se podía dejar de ver”²⁵.

Doméstica (imagen 25), fue un sillón tapizado de viseras de caballo que se planeó como una intervención del espacio doméstico habitado. Se originó a partir de las propuestas de nueve artistas españoles y mexicanos, que tenía como finalidad la invasión del espacio privado de casas o departamentos. Las instalaciones se dieron a conocer al público el 14 de agosto de 1998, y posteriormente, en el espacio de exposiciones *La Panadería*, se mostraron las imágenes alusivas al proyecto²⁶.

En las obras de *SEMEFO*, la evocación de la muerte a través de la presentación de los restos del cadáver (*Mineralización Estéril*), los botes con grasa o los cabellos dispersos en el piso y la presencia fantasmagórica del muerto (*Dermis*, *Catafalco* y *Fluidos*), transmitían el mensaje de la muerte violenta y anónima, las sábanas cargadas de sangre y olor que inscribían una historia personal, despertaba en el espectador la señal de alarma de que la muerte estaba presente, infiltrándose a través del olfato.

Con la obra conformaba por ocho botes, *Sin título* (imagen 23), -cualquier nominación rebasa el significado de la obra-, expuesta en la *Galería Art&Idea*²⁷ en agosto de 1997, lugar donde la Dra. Elia Espinosa, se acercó por primera vez a *SEMEFO* para conocer de primera mano las motivaciones y procesos creativos, y posteriormente, ser investigadora de la trayectoria del *Colectivo*. En una de las numerosas pláticas que he tenido con la doctora, me comentó que el día del montaje los ayudó a acomodar los botes sin que le proporcionaran guantes, situación que ella consideró como una prueba de valor para aceptarla y responder a sus preguntas.

La museografía y sentido de la obra *Sin Título* se conoce en la ponencia *Las aboliciones de SEMEFO* de la Dra. Espinosa: “En un ambiente acompañado del silencio de los visitantes de la galería, los recipientes lucían sus gruesas costras de grasa amarillenta y otras de negrura y grosor variables. El olor entre dulzón, ácido y levemente podrido, en mezcla con sustancias químicas sintéticas, provenientes de la instalación [...] La sala en donde estaban los botes era antecedida por otra donde, en

²⁵ Al conocer mi investigación, una compañera del posgrado me comentó que ella estuvo en la inauguración de la exposición *Dermis* en *La Panadería*, y cuando vio la obra *Fluidos*, le fascinó, le llamó mucho la atención cómo esos materiales podían verse cambiantes y bellos al ser iluminados por la luz.

²⁶ Ver: periódico *La Crónica de Hoy* 13/ 08/98 sección Cultural y Periódico *Reforma*, 14/08/98, sección 4-C.

²⁷ Galería creada en 1996 por el promotor cultural de origen austriaco Robert Punkenhofer, con el propósito de generar la difusión de arte contemporáneo internacional de gran calidad, como también exposiciones de artistas mexicanos. Cf. *Espacios alternativos de los noventa*, en el catálogo de exposición *La Era de la Discrepancia*, p. 367.

un video con duración de siete minutos, el espectador podía ver los tambos con agua y restos en plena cocción, como sucede en realidad²⁸.”

El traslado y extracción de materiales provenientes de la morgue pareciera complicado si pensamos en instituciones que tienen su acceso y personal regulado y vigilado. SEMEFO recurría al uso de un ataúd que hacia sus viajes de ida y vuelta entre el espacio de exhibición y la morgue, al trasladarlo, evitaban llamar la atención. Así pudieron salir obras como *Catafalco*, escultura de yeso hecha sobre un cuerpo con la autopsia realizada, en la imprimatura cóncava quedaron prendidos restos de sangre y cabellos. La obra remite a una máscara mortuoria, porque hay un vacío de un cuerpo que estuvo ahí, objeto testimonial de un algo que no está más.

Durante el segundo semestre de 1997 se llevaron a cabo en tres museos de la Ciudad de México exposiciones colectivas en las que estuvieron presentes obras de SEMEFO, una de ellas planteaba reflexiones sobre el cuerpo y dos respecto al *arte objeto*. En el Museo Carrillo Gil se presentó *Las transgresiones del cuerpo: arte contemporáneo de México*²⁹, donde el colectivo expuso *Dermis*; en el Museo de Arte Moderno dentro de *Diálogos Insólitos: arte objeto*³⁰, se mostró *Catafalco*, y en el Centro Cultural/Arte Contemporáneo se instaló la obra *Estudio de ropa de cadáveres en Así esta la cosa: instalación y arte objeto en América Latina*³¹.

Andén

La participación de Margolles dentro de SEMEFO concluyó en 1999 con la acción³² *Andén* (imagen 28 y 29), realizada en la ciudad de Cali, que consistió en convocar a la ciudadanía para que llevaran fotografías, ropa, documentos u objetos atesorados de familiares muertos por el narcotráfico o la violencia social colombiana. La convocatoria se realizó por medio de carteles expuestos en espacio públicos que decían: “Acción colectiva por la paz Andén. Participe con el grupo mexicano de artes visuales SEMEFO en la construcción de esta escultura. Parque Panamericano de Cali. Sábado 28 de Agosto de 9 am a 5 pm. Lleve consigo objetos conectados con la violencia: Ropa, Fotografías, Documentos u otros objetos de víctimas de la violencia. Informes Museo de Arte Moderno La Tertulia”.

La gente depositó sus objetos dentro de un surco de tierra, y cada hora era cubierto con cemento para hacer un “anti-monumento”, pero también lograr un

²⁸ ESPINOSA, Elia. “Las aboliciones de SEMEFO”, en: *La abolición del arte: XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998. p. 633-634.

²⁹ Mayo-julio de 1997. Ver catálogo.

³⁰ 15 de mayo – 17 agosto de 1997. Ver catálogo.

³¹ 25 de julio – 20 de octubre de 1997. Ver catálogo.

³² Esta acción hace referencia directa al *happening* (del inglés que significa *evento*), manifestación artística que surgió en 1950, e implica la participación del espectador con el artista y con un planteamiento estético-procesual.

“entierro simbólico” de la persona, procurar un duelo³³ que hasta entonces no habían realizado los familiares, por falta de un cuerpo, al estar la persona desaparecida.

Con respecto a la vivencia y memoria del que sobrevive a los actos violentos, se menciona lo siguiente en el texto *Poder y cultura de la violencia*: “[...] son precisamente el caos y la tragedia los que pueden ser desvelados por aquellos que la sufren, sus memorias pueden aparecer como un imaginar desordenado. Al mismo tiempo, este recordar está presente en cicatrices psicológicas y físicas, y las respuestas emocionales y prácticas no totalmente estructuradas de las víctimas, todos estos elementos se combinan para construir un tipo de memoria «ardiente». Puede ocurrir también que, fragmentos de esa memoria se hundan en la niebla del olvido, un mecanismo de defensa cuyo propósito es proveer tranquilidad”³⁴.

Una declaración de Margolles remite al instante ritual de *Andén*: “Durante la acción hubo momentos en que no había nada, el cemento cubría los objetos y cubría el vacío, esto era importante por que el vacío y el miedo se tenían que guardar, tapar”. El entierro simbólico, ayuda a la persona para afrontar el sentimiento de pérdida, lo que resulta muy importante en el caso de dolientes que perdieron súbitamente a sus personas queridas en conflictos armados, guerras o desastres; así lo vivió la artista: “la gente se desprendía de la pieza que no significaba nada porque estaban acostumbrados, pero en el momento en que la dejaban, el muerto volvía a vivir. La gente lloraba, se abrazaba... fue la primera pieza política que hice”.

³³ El duelo es la vivencia penosa y dolorosa (*dolere* en latín significa “sufrir”). La pérdida de un ser querido es evento que interviene con nuestro impulso vital, y equivale muchas veces a una mutilación simbólica. Sigmund Freud indagó sobre la necesidad del proceso de duelo, así, en sus trabajos al respecto plantea que: “el Yo, cuando ha acabado su trabajo de duelo, vuelve a ser libre y sin inhibiciones”.

³⁴ DEVALLE, *Poder y cultura de la violencia*, p. 26.

CAPITULO III. CONCEPTO Y OBRA DE TERESA MARGOLLES

El registro silente de la muerte y el dolor

“La muerte de los demás es una muerte sin experiencia,
pero sin embargo temible”.

Emmanuel Lévinas, en:
Díos, la muerte y el tiempo

La artista contemporánea María Teresa Margolles Sierra¹, hija de asturiano y mexicana, nació el 2 de abril de 1963 en Culiacán, Sinaloa. Hizo la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, donde fue alumna de destacados profesores, tales como el periodista Fernando Benítez, la videoasta Pola Weiss y el fotógrafo Rogelio Cuellar. En ella, como característica esencial impera el color negro: en el cabello, los lentes y ropa, sumado a que siempre calza botas “industriales” al tobillo.

Margolles dentro del *Colectivo SEMEFO*, fue propulsora de ideas y “el ojo testimonial”: su conocimiento y manejo de la cámara de video hizo posible el resguardo y reproducción de los *performances*, y posteriormente, el registro fotográfico de los procesos de producción y exhibición de las instalaciones y arte-objeto del grupo.

Su figura como artista conceptual ha crecido hasta el ámbito internacional después de su separación de *SEMEFO*. Su formación periodística y médico-forense son la base con la cual desarrolla sus procesos artísticos: la investigación previa y exhaustiva a partir de contextos socio-políticos determinados², la exposición y conservación de agua y fluidos humanos con técnicas médicas de obtención,

¹ Con el *Colectivo SEMEFO* obtuvo la beca *Jóvenes Creadores* en 1994, dentro de la disciplina de escultura. En 1996 ganó el primer lugar en el XVI Salón de la Plástica Sinaloense, organizado por la Universidad Autónoma de Sinaloa, al presentar para el concurso la serie fotográfica *Cadáveres de mujeres sobre tabla*, reveladas con gelatina de plata. En ese mismo año obtuvo la Beca Jóvenes Creadores en la categoría *Medios Alternativos*, y tuvo como tutores a Gerardo Sutter y Alberto Gutiérrez Chong.

² Por la problemática que representa, el municipio de Ecatepec (perteneciente al Estado de México), ha sido reflexión constante en la obra de la artista: carencias de agua, drenaje, educación, empleo, lugares de esparcimiento y el incremento de la delincuencia. De ese contexto surgieron las piezas *Entierro (1999)*, *Lengua (2000)* y *Herida: proyecto para Ecatepec (2007)*. Como también, lo que acontece en la frontera norte del país, donde se han desatado muertes violentas producto del narcotráfico.

desinfección y conservación; como también la apropiación³ de objetos que generan la violencia y la muerte. Margolles es una recolectora, “recicladora” pero ante todo conceptualizadora de objetos y materiales que refieren al cuerpo violentado o en calidad de desconocido: sangre, agua, grasa, tierra, hilo quirúrgico, ropa, sábanas, cobijas, lienzos. Para sustentar su producción, la artista refiere los medios en los que se basa: “He utilizado la fotografía, el video, el audio, la escultura, el performance y la instalación para hablar de personas asesinadas, de cuerpos sin voz, de los olvidados en la impunidad, de la ausencia y del miedo, pero sobre todo, del dolor de las familias”⁴.

Ha negociado por una lengua adornada con un *peircing* perteneciente a un punk (imagen 35) y el cadáver de un recién nacido, para presentarlos como arte-objetos. Al apropiarse de ropa o fluidos de personas asesinadas, la artista propone alcanzar la trascendencia a través del arte por vía de lo corporal, la posibilidad de poder denunciar usando como plataforma el cuerpo desconocido y violentado, pero identificado y rescatado a decisión de los que le sobreviven.

El Museum für Moderne Kunst (MMK) de Frankfurt, Alemania, presentó del 24 de abril al 15 de agosto de 2004, una muestra retrospectiva de la obra de Margolles, que implicó siete salas del recinto donde se expusieron nueve trabajos: *Catafalco*, 1997 –realizado con el *Colectivo SEMEFO*-, *Entierro*, 1999 -cuerpo de feto inmerso en bloque de cemento-, *Aire*, 2003 -humificación de agua procedente de la morgue-, *En el aire*, 2003 -burbujas de jabón hechas con agua proveniente del lavado de cadáveres-, *Papeles*, 2003 -pliegos de papel fabriano sumergidos en agua y fluidos humanos-, *Trepanaciones*, 2003 -grabación sonora del proceso de autopsia-, *El agua de la ciudad*, 2004 -video del lavado de cuerpos en un anfiteatro-, *Banca*, 2004 -objeto hecho con agua del lavado de cuerpos-, y *Llorando*⁵, 2004 –goteo desde el techo que cae directamente al piso-.

³ No veo la “apropiación” de Margolles como una actividad que se tenga que descalificar, sino advierto la habilidad que tiene la artista para lograr la recolección de materiales orgánicos u objetos a partir de la donación, intercambio y obtención, que según ella ha declarado, son negociaciones que están amparadas por documentos que la respaldan de la ilegalidad. Cf. *Ley General de Salud*, Título Decimocuarto (donación, trasplantes y pérdida de vida), capítulo I y II. Para vislumbrar la facilidad e ingenio que tiene para obtener y extraer objetos y materiales, tengo que indicar que la artista ha comentado que el *Colectivo SEMEFO* recurría a dos ataúdes que utilizaban para sacar materiales de los anfiteatros, específicamente los utilizaron para transportar las obras tituladas *Catafalco*, y posteriormente, uno de esos ataúdes fue el arte-objeto llamado *Larvarium*.

⁴ Entrevista a Margolles por *Global Feminisms*, en *The Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art*, en Brooklyn, Nueva York, 2007.

⁵ Margolles comentó que la instalación *Llorando*, fue una catarsis que generó en obra a partir de la acción *Andén* (1999), por el llanto que compartió con las personas participantes. La idea del llanto y el dolor emocional estará presente en otra pieza de la artista: *Sin título*, 2006 (imagen 48). Ambas obras metafóricamente remiten al llanto incontrolable.

**“Como artista tengo que contar lo que veo y aprendo dentro de la morgue.
Tengo la fuerza para hacerlo”.**

Su obra ha sido adquirida por colecciones privadas y públicas a nivel mundial. Miguel Ángel Ceballos, columnista del periódico *El Universal* señala que consultó a galeristas, curadores y coleccionistas que consideraron a diez artistas contemporáneos mexicanos entre los “imprescindibles en una colección”, siendo que Teresa Margolles está en segundo lugar, antecedida por Gabriel Orozco: [...] “Se conformó la selección considerando la calidad de las propuestas, la contundencia del discurso, el reconocimiento académico internacional y la cotización en el mercado”⁶.

En México, tres colecciones poseen obra de Margolles, las cuales por vocación, plantean sus adquisiciones dentro del arte moderno y contemporáneo. Entre los coleccionistas privados que han comisionado o adquirido obra están: *La Colección/Fundación Jumex* y *la Colección Isabel y Agustín Coppel (CIAC)*. En el plano público, la Colección de Arte Contemporáneo de la UNAM.

En 2007, *Colección Jumex* comisionó⁷ una obra efímera e incoleccionable: *Herida: proyecto para Ecatepec*, instalación hecha a partir de un surco devastado en el piso con marro y cincel, para posteriormente ser vaciado en su interior fluidos humanos⁸.

La *Colección Isabel y Agustín Coppel*⁹ posee dos obras de la artista: *Lienzo* (2002), pieza rectangular de tela sumergida en el agua que se utilizó para lavar un cadáver. Al observarla, se aprecia que fue sumergida por el centro y después colgada horizontalmente para que goteara, lo que generó escurrimientos azarosos. La museografía presenta el objeto en vertical y clavado en la pared (imagen 49). También dentro de la colección, hay una rústica arma punzocortante (imagen 50), hecha a mano a partir de un pedazo de hierro, que forma parte de una serie denominada *Puntas I* de 1997¹⁰. La daga fue elaborado por internos penitenciarios

⁶ Cf. CEBALLOS, “Los imprescindibles en toda colección”, en *El Universal*, sección de Cultura, lunes 21 de enero de 2008. Los demás artistas en la lista serían Enrique Ježik, Francisco Toledo, Carlos Amorales, Marcos Ramírez Erre, Damián Ortega, Francis Alÿs, Javier Marín y Daniel Lezama.

⁷ Patricia Martín explica en su texto “La Colección Jumex: una experiencia para aprender”, que la colección aborda su acervo a partir de tres formas distintas: primero generando un proyecto curatorial interno, segundo, curadores invitados realizan exposiciones proponiendo diferentes lecturas de la colección y tercero, comisionando obras hechas ex profeso para el espacio, en: VILLALOBOS, *Arte Contemporáneo Latinoamericano*, p. 57.

⁸ Referente a la obra, será comentada más adelante dentro de este capítulo, en el apartado *Fluidos: la materia orgánica como material escultórico*.

⁹ La colección tuvo una exposición revisionista: *Las implicaciones de la imagen* (Abril-junio de 2008), que se exhibió en el MUCA (Museo Universitario de Ciencias y Artes) campus CU, curada por Taiyana Pimentel, conformada con 123 piezas entre las que se expusieron las dos obras adquiridas a Margolles, dentro del eje discursivo *Desde el cuerpo*.

¹⁰ El acervo de la CIAC, prestó ésta pieza para la exposición colectiva *Presuntos Culpables* (se exhibió del 2 de abril al 9 de julio de 2009), en el Museo de Arte Moderno (MAM), que tuvo como eje temático la cárcel.

con una pieza de herrería, éste artefacto anómalo dentro del espacio carcelario, sirve para protección y medio para asesinar.

La primera exposición temporal del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MuAC)¹¹, *Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales*, curada por el fallecido Olivier Debroise (1952-2008, Israel-México), planteó la primera lectura en torno a la Colección de Arte Contemporáneo de la UNAM¹², y dentro de esa revisión, se expuso una instalación de Teresa Margolles titulada *Encobijados* (imagen 51).

La pieza fue adquirida en el 2008 a la *Galería de Arte Peter Kilchmann*, con sede en Zúrich. La compra la realizó el Comité de Adquisición de Piezas Artísticas y la Comisión de Adquisición y Mantenimiento del Patrimonio Artístico de la Universidad; ambos comités, en perfecta armonía y no sin antes muchas deliberaciones, decidieron elegir esta pieza para que se integrara como parte de la colección de la UNAM y estableciera un diálogo –fundado en la vocación del museo-, con las demás piezas del acervo. Cuando se retiró la muestra, las cobijas se enrollaron -cuidado que se tiene para un textil-, para introducirlas en *sonotubos*, recipientes especiales que propician ambiente y resguardo adecuados¹³.

¹¹ Inaugurado el 27 de noviembre de 2008. La colección de arte contemporáneo del MuAC está conformada por 978 obras hasta el momento, seleccionadas a partir de 1952, año que se eligió por ser en el que se inició la construcción de Ciudad Universitaria

¹² En el año 2004 comenzó el Programa de Adquisición de obra de Arte Contemporáneo, denotando que desde 1972 no se había dado un esfuerzo sostenido por consolidar colecciones públicas de arte, en: DEBROISE, *INFORME (la colección de Arte Contemporáneo de la UNAM)*.

¹³ La instalación *Encobijados*, es una clara muestra de los nuevos caminos que ha tenido que seguir la conservación y resguardo del arte contemporáneo, al contener materiales orgánicos o de fácil destrucción.

LA MORGUE: espacio de estudio y vínculo del concepto con la materia

“Una herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción no significan la muerte. Ante la muerte significada, yo podría comprender, reaccionar o aceptar”.

Julia Kristeva, “Sobre la abyección”, en:
Poderes de la Perversión.

En los inicios de la producción artística de Margolles, el sitio de aprendizaje¹⁴, experimentación y conceptualización de su obra, fueron las instancias gubernamentales encargadas de dictaminar las causas de la muerte violenta: los diversos anfiteatros de los ministerios públicos o servicios médicos forenses del país.

Ella declara: “[...] es muy difícil entrar a trabajar a cualquier morgue. Entonces para poder tener acceso, me metí a estudiar medicina forense. Para poder de alguna manera, no meterme con el equipo de video y foto, sino conocer el cuerpo, [...] y por eso no todos... ninguno más que yo (del *Colectivo SEMEFO*), estudió medicina”¹⁵.

Su interés por la transformación de la materia orgánica y el entorno de las investigaciones periciales la llevó a seguir indagando: “[...] eso me fascinó, hizo que me metiera a estudiar otras variantes de la medicina forense, como el estudio de la fauna cadavérica, el estudio de la odontología forense, el estudio de las huellas... O sea, más y más investigando sobre el cuerpo. Y además el hecho de aprender a hacer autopsias. Empezaba no sólo a ver el cuerpo por afuera, sino también por adentro”¹⁶.

Al estar inmersa en el espacio de investigación y almacenamiento del anfiteatro, Margolles se interesó cada vez más por los procesos forenses, los métodos de conservación, el cadáver como portador de nuevos significados, las causas sociales que generan la muerte violenta. Estas indagatorias que surgen de una observadora de su momento histórico y social, la han llevado a formular su concepto en torno a ese espacio: “Me la paso tanto tiempo en la morgue que no tengo otra forma de trabajar, [...] Cualquier objeto, instalación o performance, para

¹⁴ En el *dossier* del *Colectivo SEMEFO* resguardado en la biblioteca del Museo de Arte Carrillo Gil, está el currículum de Margolles, donde menciona que estudió medicina forense con el Dr. García Rojas, quién fue director del Servicio Médico Forense de 1987 a 1995. En el *Semefo* de la capital, no existe el diplomado en Técnico o Auxiliar Forense, los auxiliares ingresan al servicio por medio de antecedentes laborales relacionados a la actividad pericial, además no existen certificados que avalen sus conocimientos. Actualmente imparte cursos el Instituto Mexicano del Seguro Social y el *Semefo*, pero las convocatorias no están abiertas al público en general.

¹⁵ MORALES, *de la oscuridad a la metonimia*, p 150.

¹⁶ *Ibidem.* p. 154.

mí, debe de tener la esencia de la morgue, incluso el olor. Yo tengo unas razones básicas de por qué trabajar (ahí) pero nunca las diré, son muy personales”¹⁷.

Desde que el *Colectivo SEMEFO* comenzó a participar en el arte-objeto y la instalación, los anfiteatros fungieron como generadores de materiales, de ahí surgieron obras como: *Dermis* (1996), *Catafalco* (1997) y *Sin título* -cabellos recolectados por siete años en la morgue- (1998). Para el año 2000, Margolles ganó la categoría *Premio Adquisición*, en la VII Bienal Internacional de Cuenca en Ecuador, con la pieza *Lienzo* o también titulada *Olvidados (imagen 33)*, manta de casi diez metros de largo, donde quedaron la huella de cuerpos acomodados en pares y almacenados en el anfiteatro de la Facultad de Medicina de la UNAM, que impregnaron la tela de secreciones, grasa, olor, esencia y materialidad¹⁸.

La artista explica que su espacio de investigación y creación fue la morgue, pero también lo que sucedía en la explanada del Servicio Médico Forense (Semefo)¹⁹ de la Ciudad de México (imagen 30), espacio abierto donde la gente aguardaba la identificación de los cuerpos o información sobre algún familiar desaparecido. Por lo anterior, considero a la artista como una observadora atenta del macrocosmos de la violencia que se refleja en el microcosmos de cada morgue, también la propongo como una “mediadora” social, por el contacto que tiene con la gente que espera a su deudo en los diversos servicios forenses, ya que ella declara: “(en el Semefo) veo lo que está sucediendo, la línea tan fina que hay entre la vida y el dolor. Lo que he hecho es trabajar, observar y trabajar. Los últimos años he estado más con las familias, porque al verme cuando salgo con la bata blanca se acercan a preguntarme: ¿cómo está mi hijo? Yo lo que trato es de escuchar a la familia”²⁰.

Margolles, al estar cerca de los sobrevivientes, entrelaza su experiencia y posibilidad de denunciar la violencia por medio de su producción: “ahí (en la explanada del Semefo) escucho las voces temblorosas de las madres reclamando el cuerpo de los hijos, es ahí donde hablamos de la impunidad y es donde les muestro mi trabajo y podemos trabajar en conjunto”²¹.

A partir de que su obra intervino espacios públicos y participó en bienales internacionales de arte, se interesó por lo que podía encontrar en los anfiteatros de

¹⁷ DE ALVARADO, *Historia del performance en México*. p. 319.

¹⁸ Debido al paro de actividades académicas ocasionado por la huelga de la UNAM de mayo de 1999 a febrero del 2000, en el anfiteatro se acumulando los cuerpos que eran requeridos para las cátedras de anatomía y fisiología. Para almacenarlos, se enrollaban en la tela impregnada de formol y ácido fénico, para procurar así su deshidratación. Los diez meses que duró la huelga fue el periodo de tiempo en el que los cuerpos estuvieron envueltos.

¹⁹ La artista declara que: “para mí las morgues, son un termómetro de la sociedad. La forma en que se muere, me señala lo que pasa en la ciudad”. Con respecto a lo que reflejan los anfiteatros de las diversas ciudades dice: “la morgue de Brasil está llena de niños, la de la Ciudad de México de gente no identificada, que es dejada ahí por la falta de recursos económicos para cubrir los gastos funerarios, la morgue de Culiacán está llena de cuerpos producidos por los ajustes de cuentas”.

²⁰ Entrevista a Margolles por la Tate Moder Galery, por la Biennial de Liverpool 2006.

²¹ Entrevista a Margolles por *Global Feminisms*, en *The Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art*, en Brooklyn, Nueva York, 2007.

otros países. Ejemplo de ello fue su participación en la Bienal Internacional de Liverpool 2006, donde ella declaró: “No he ido a la morgue de ésta ciudad, pero tengo la hipótesis de lo que voy a ver, porque aquí he visto mucha violencia contenida en las personas, hay gente con la cara sangrante, gente llorando en las calles. Es una ciudad que por un lado es muy bulliciosa, pero por otro, hay un dolor muy profundo”²².

Desde el año 2008, el Semefo de la Ciudad de México²³ -instancia que depende del Tribunal Superior de Justicia-, cuenta con un nuevo edificio de siete niveles, tres de ellos subterráneos (imagen 31). Con estas nuevas instalaciones²⁴ se plantea dar mejor servicio en todos los aspectos, su diseño responde a que desde 20 años atrás, el anterior edificio era insuficiente tanto en estructura como en espacio.

El actual director del Semefo, el Dr. Felipe Edmundo Takajashi Medina - quien lleva cinco años como titular-, comenta que a partir de 1997 se plantearon una serie de controles y normas en torno al cadáver para su manejo y protección, los cuales están reflejados en la Ley General de Salud, dentro del título XIV, capítulo V.

Entre los dispositivos sanitarios con los que cuenta el actual edificio, es una planta de procesamiento del agua utilizada en el anfiteatro y laboratorios, a través de cuatro procesos para inactivar la posibilidad contaminante del líquido, ya una vez terminada su neutralización, el agua es vertida al drenaje general de la ciudad. También, una empresa particular es la encargada del manejo e incineración de residuos materiales y orgánicos además de los materiales punzo-cortantes.

Serie *Autorretratos en la morgue*

“Sufrir ese supremo abandono que llamamos muerte”.
Emmanuel Lévinas

Con una cámara fotográfica fija, Margolles se realizó doce retratos a color dentro del anfiteatro de la Facultad de Medicina de la UNAM. Su serie la tituló *Autorretratos en la morgue* (1998)²⁵, que corresponde a imágenes testimoniales que interpreto, remiten a las composiciones pictóricas de los estudios de los artistas, lugares que dan reflejo de su entorno íntimo y necesidad de expresión. *Autorretratos*

²² Entrevista para Liverpool Biennial, 2006.

<http://www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/liverpoolbiennial06/>

²³ El primer edificio del *Semefo* está ubicado en la avenida Niños Héroes número 102 en la Colonia Doctores, fue inaugurado el 24 de septiembre de 1960, en la presidencia de Adolfo López Mateos y la regencia de Ernesto P. Uruchurtu. En el centro de la explanada, cimentada sobre un pedestal de piedra negra, se cimenta una copia de tamaño natural de la *Cuatlicue*.

²⁴ Con una inversión de 157.5 millones de pesos y un área de dos mil 600 metros cuadrados, que según los especialistas, será el más avanzado de América Latina, ver: “Contará DF con Servicio Médico Forense más avanzado de América”, en *El Universal*, sábado 9 de febrero de 2008.

²⁵ Serie expuesta en el Museo de la Ciudad de Querétaro en 1998.

en la *Morgue* es una señalización que enuncia “éste es mi espacio y material de trabajo”.

En uno de estos *Autorretratos* (imagen 32), Margolles protege su ropa con una bata blanca y sus manos con gruesos guantes de látex negro, dirige su mirada en desafío hacia la lente de la cámara emplazada para registrar una toma en picada: entre sus brazos extendidos, muestra el cuerpo de una niña químicamente tratado para su conservación, la imagen *glosa* a una Piedad de la era de la violencia con su hijo muerto en brazos. Ella expresó en referencia a esta fotografía: “[...] con esta niña ví todo el proceso de descomposición que tuvo, era una niña de la calle que fue asesinada, su cuerpo sirvió para ser estudiado en la Facultad de Medicina hasta que se desechó en el crematorio”²⁶.

En *Autorretratos*, la artista remite y presenta sin inhibiciones al cadáver, expone imágenes crueles, que se potencializan grotescas, -al presentar la vulnerabilidad del cuerpo y su descomposición de forma gráfica-, en *Autorretratos* es el primero trabajo en el que ella se muestra, y no lo ha hecho desde entonces. Margolles sabe que ha depurado su trabajo, al desarrollar un lenguaje concreto con elementos precisos de la violencia a la que refiere: “desde mis inicios como artista, he estado en contacto directamente con el cuerpo, el cadáver. Lo he mostrado en un principio de manera bizarra y barroca, pero con el devenir de los años lo he simplificado al grado de sólo exhibir la periferia”²⁷. De igual forma, ratifica lo minimal-conceptual que se aprecia en su obra: “ahora trato de no exhibir el horror físico, sino el silencio, he limpiado la obra tratando de hablar con los mínimos elementos”²⁸.

1999: “entierros”

1999 fue el año en que la propuesta conceptual de Margolles se centró en el entierro simbólico y real. Todavía con el *Colectivo SEMEFO*, realizó la instalación *Memoria fosilizada* para la *IV Bienal Monterrey FEMSA*, objeto-sepultura con 2,843 objetos pertenecientes a 247 personas asesinadas, la pieza se integró a la colección de la empresa al ser premiada y adquirida como *instalación*. También ese año se realizó la acción *Andén* y finalmente Margolles generó una obra que de forma contundente señalaría su propuesta conceptual liberada de la referencia gráfica hacia el cuerpo, “el estar ahí sin estar”: *Entierro* (imagen 34).

El arte-objeto *Entierro*, es un rectángulo de concreto hecho a partir de introducir en el cemento fresco, el cuerpo de un bebé nacido muerto donado a Margolles para realizar la obra. El pequeño cuerpo fue dado por una mujer que no tenía los suficientes recursos económicos para enterrarlo, esto lo refiere Margolles: “[...] ella (la madre) tenía dos opciones: donar ese cuerpo a la medicina o donarlo al

²⁶ Entrevista Global Feminisms, op.cit.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Entrevista a Margolles por la *Global Feminisms*, op. cit.

arte, y decidió donarlo al arte”²⁹. La artista planteó crear un entierro “portátil”, un *in-site* rígido-visible, que brinda la seguridad de saber el lugar exacto del despojo ahora encapsulado.

El cuerpo que forma parte de *Entierro*, validó su existencia al ser registrado en un video-performance titulado *Bañando al bebé*, realizado con cámara fija con una duración de siete minutos, donde se registra el lavado del cuerpo por Margolles, acción que genera dos lecturas: una mujer está bañando un bebé como parte de su rutina de limpieza (como si estuviera vivo), el cuerpo frágil es procurado y cuidado.

Pero también, este lavado del cuerpo es un ritual que corresponde al *lavatio corporis*, última limpieza corporal que antecede al entierro. La relación que Margolles establece con la limpieza del cuerpo desde una perspectiva de género en el plano ritual, lo refuerza Louis-Vincent Thomas desde su reflexión antropológica: “[...] esta práctica es, en casi todas las culturas, señal de valentía maternal. Por lo general se confía a manos femeninas, en ocasiones a parteras, y se realiza con gestos delicados que denotan solicitud e intensión de tranquilizar”³⁰.

Margolles enfatizó con el *video-performance* y *arte-objeto* que generó, su relación que tiene con el cuerpo y el agua que lo toca, materiales que a partir de entonces serán constantes en los planteamientos éticos y estéticos de sus obras.

Representación y Memoria

Los materiales que usa Margolles, al estar en el espacio de exhibición y ante o en contacto con el espectador, funcionan como “representantes” o “en representación de” un todo orgánico (el cuerpo que tocaron o los fluidos que salieron de él), opino que en el trabajo de Margolles, un elemento clave para analizar su obra es que hay una clara propuesta de la artista por provocar una interacción entre la presencia de la representación y la ausencia del representado. Al mencionar “representación”, interpreto la obra de Margolles como una constante “evocación” a la muerte a través del cuerpo violentado, siendo que generalmente procesa y expone el fluido sanguíneo que salió del cuerpo o los objetos que tocaron, absorbieron o se incrustaron en él.

Eduardo Grüner refiere al término “representación”, en su polisemia y simbolismo: “El desplazamiento llamado «metonímico», en el cual la imagen «representante» hace *presente* al objeto «representado» precisamente por su propia *ausencia*, en el sentido de que esta ausencia de lo «representado» o su estricta

²⁹ Entrevista a Margolles por la *Global Feminisms*, op. cit.

³⁰ THOMAS. *La muerte: una lectura cultural*, pp. 118-119.

«inmostrabilidad» -su *obscenidad*- es la propia condición de existencia del «representante»³¹.

Lo que refiere Grüner nos acerca al concepto de Margolles, sustentado en el uso de agua y fluidos humanos, materiales que revelan a un todo orgánico –el cuerpo cadavérico- que se presenta a través de lo que expulsó o tocó su periferia. Grüner también destaca la importante relación que tiene el representante con el representado: “[...] Y sin embargo, al mismo tiempo, la existencia virtual del objeto «invisible» es el determinante último de la representación. En toda representación, por lo tanto, se pone en juego una paradójica dialéctica entre presencia y ausencia”³².

Ejemplo de la representación del cuerpo ausente es el políptico *Papeles* (2003) (imágenes 46 y 47), que corresponde a la inmersión individual de rectángulos de papel fabriano en el agua con el que se lavó a cien cuerpos, quedando adheridos al soporte el tejido sanguíneo en mayor o menor densidad, haciendo pesado y oscuro el papel, y en otros, apenas con señales de una aguada muy diluida. Cada papel habla por sí mismo ante el espectador, al generar una escritura, un “retrato” corporal con la sangre.

Al observar la cantidad de personas en calidad de desconocidos, la artista propone la necesidad de hablar de cada persona, para diferenciarla entre el anonimato colectivo y llegar a la individualidad de su ser. En la ambientación *En el aire* (imagen 37), cada burbuja hecha con jabón y agua procedente de la autopsia representa una persona, y la acción de estallar al hacer contacto con los espectadores, es la posibilidad de tocarlos física y emocionalmente, al quedar adherido a su piel y ropa, como también, la insistencia de alcanzar la reflexión y participación de las personas.

Una larga línea de 30 metros compuesta por tramos de hilo anudados entre ellos, forman la instalación *127 cuerpos* (imágenes 43 y 44), el material corresponde a la hebra que sobró al unir la cavidad torácica de un cuerpo después de la autopsia, quedando adherida en ella, sangre y grasa de la persona. Si fuera individual el fragmento de hilo sería poco visible, pero ya atados, forman una línea en representación de individuos, a través de un material que es de deshecho y fue recolectado por la artista en tres morgues de la República Mexicana. La exposición de la obra es dentro de un espacio blanco, lo que permite que la instalación sea imperceptible a simple vista por la amplitud de la galería, y esto remite nuevamente al arte *mínimal*³³ expresión actual de la artista.

³¹ GRÜNER, “De las representaciones, los espacios y las identidades en conflicto”, en: *Prácticas socioestéticas y representaciones...*, p. 9.

³² *Ibidem.* p. 10.

³³ Tanto la museografía como la propuesta de Margolles para su obra, es exhibirla continuamente en espacios donde en las paredes y pisos impera el color blanco -que entre otras lecturas remiten a orden, luminosidad, limpieza y pulcritud-, pero que, al saber la procedencia de los materiales de la obra, rompe con el “ideal estético”.

Por medio del olor y el sonido, Margolles busca generar una “emoción de la memoria”: la instalación *Sin título* (imagen 48), para la Bienal Internacional de Liverpool 2006, fue una pieza conformada por un rectángulo de metal caliente, en el cual, caía cada determinado tiempo una gota de agua procedente del lavado del cadáver. La plancha representaba el dolor “ardiente” de una madre al reconocer el cuerpo de un hijo en el Semefo, el concepto lo redondea Margolles de la siguiente forma: “[...] en esta visión de los dos, pensé en esta pieza, donde se plantea la unión del cuerpo cuando cae sobre el dolor que es la madre [...] ese dolor que cae sobre ti, pero que finalmente se va a evaporar”³⁴.

El número en incremento de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, es problemática social que Margolles ha abordado en el lugar del acontecimiento para trasladarlo al espacio de exhibición, nuevamente interesada en la persona, el lugar de los hechos y lo que tocó el cuerpo: “Con el mapa donde han encontrado los cuerpos, recogí tierra para hacer ladrillos y formar una gran pared, y así, una gran fuerza”³⁵. Los ladrillos forman la instalación *Lote Bravo*³⁶, 2005 (imagen 45).

Podría continuar señalando las diversas acciones y obras de Margolles donde la referencia hacia la persona es fundamental, como también la unidad de un grupo para formar un TODO, me refiero a: -127 *cuerpos*, *Herida: proyecto para Ecatepec* o *Lote Bravo*-, corresponde a obras que generan a fuerza de la suma de sus piezas una mayor visibilidad y contundencia del mensaje, son obras que forjan fronteras, paredes, barreras e incluso abismos físicos y emocionales para el espectador, pero a la vez, son la búsqueda de crear recordatorios continuos por la memoria de los ausentes.

MATERIALES

No puede separarse la aportación y antecedente en la historia del arte de Joseph Beuys (Kreeld, 1921- Düsseldorf 1986) como pensador de la condición humana, al haber realizado objetos y acciones dirigidas a la enseñanza, aunado a la carga de curación física y emocional que ciertos materiales representaban para él, como fue la miel, la grasa y el fieltro, pues: “Entendía el papel del artista como el de alguien que busca constantemente las enfermedades de la estructura social con el fin de descubrir las diferentes alternativas para curarla”³⁷.

Con los sensibles planteamientos de Joseph Beuys, se puede esbozar el antecedente del uso de materiales comunes y orgánicos cargados de significación en el arte del siglo XX; en el caso de Margolles, uno de sus materiales más recurrentes,

³⁴Entrevista con la Tate Modern Gallery, op.cit.

³⁵Entrevista de Margolles para la exposición *Global Feminisms*, op.cit.

³⁶La museografía de la pieza la presenta de dos formas: los ladrillo separados y colocados en vertical como monolitos, o unidos en horizontal formando una gruesa pared.

³⁷MORGAN, Robert. *Del arte a la idea*, p. 109.

emotivos e incisivos es el agua, aunque también, ha descubierto en los fluidos humanos un devenir planteado como propuesta escultórica, a partir de la observación y transformación del material.

Para Margolles, los materiales se cargan de significado desde que tocaron y salieron del cuerpo violentado. En una entrevista reciente, la artista señaló el proceso de producción de su instalación *Sobre el dolor* (2006), a partir de la observación que hizo a un cuerpo en particular: “Una vez, estando en la morgue, vi una chica que había sido asesinada de carro a carro. El cuerpo estaba cubierto de vidrios procedentes de las ventanillas del coche. Se los intenté quitar con unas pinzas, tarea casi imposible en la que trabajé por horas. Eso me llevó a reflexionar el resto: pedazos de vidrio que fueron sacados de un cuerpo muerto y depositados en una bolsa de plástico. Vidrios que tocaron y se introdujeron dentro del cuerpo y que al salir de él llevan sangre o grasa”³⁸.

Pero también el olor, es lo que redondea el significado de las obras. Cuando utiliza agua o fluidos humanos que hacen contacto con el espectador –por su colocación o aspersión-, el fuerte hedor que se percibe es, en el caso del agua, el desinfectante utilizado para que el líquido no sea una fuente de infección; en el caso de los fluidos humanos, corresponde a los químicos conservadores y fungicidas³⁹. Ambos materiales provocan reacciones físicas en el espectador, ya sea en su olfato, al percibir el ambiente seco y acre, o incluso, provocan lagrimeo por el ambiente enrarecido. Al usar materiales cargados de olores, no sólo impera el olor a descomposición, sino también a los químicos usados para desinfectar el agua, lo que genera una generando una propuesta “hospitalaria” que al tratar de ser aséptica, en su misma pureza contiene aromas fuertes e insoportables que remite a la enfermedad y la muerte.

En el arte conceptual de Margolles, la desmaterialización de la obra se observa categóricamente con la reproducción de sonidos o la ambientación con vapores y olores. *Trepanaciones*, 2003 (imagen 42), corresponde a la reproducción del registro sonoro de la apertura craneal durante la autopsia. Este manejo del sonido que remite a lo terrible, difícil de soportar en caso de que sea mostrado de forma gráfica, es expuesto a través de audífonos que cuelgan del techo y reproducen ruidos que llega y sacude al imaginario: de ahí las infinitas posibilidades de imágenes mentales que cada persona genera.

El crítico de arte José Manuel Springer reflexiona acerca del olor o los sonidos: “El ojo excluye, edita e incluye apreciaciones que no necesariamente pertenecen a lo que está en la mirada. No así el oído y el olfato, que no funcionan bajo la conciencia y dejan pasar sensaciones al espectro del inconsciente. Si la belleza es el éxtasis del ojo, el terror nos llega a través del olor y el sonido, que nos impone el actuar sin deliberación. Creo que ahí está la clave de la transposición de la

³⁸ Catálogo *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, pp. 85-86.

³⁹ Pueden predominar uno o varios líquidos conservadores como formol, alcohol, glicerina, ácido fócnico (fungicida muy venenoso) y benzal.

abyección que provoca la realidad sobre el ojo: cambiar el canal de entrada de las percepciones provocaría un efecto estético más contundente sin caer en la exacerbación de lo real-visual”⁴⁰.

La artista da atención especial al concepto, como también explica los procesos formativos de la obra (específica el sitio de la obtención de los materiales o de quiénes proceden los fluidos humanos), para formar con esto, obras conceptuales que proponen un sistema abierto de significados y dirigen a diversas interpretaciones.

Muestra de ello fue la instalación *Encobijados*, obra que se presentó en el invierno de 2008 dentro de la exposición temporal *Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales*, del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM. *Encobijados* se conformó de siete cobijas, cinco de ellas varían de los tonos negros con rojo y blanco, una es azul con retícula en rojo con la orilla deshilachada y denotan un pasado de uso extremo; sobre todas las cobijas hay cintas canela y metálica, y costras de tierra pegadas (imágenes 51 y 52).

Teresa Margolles, coloca a la cobija como el signo tangible del dolor, la muerte y el cuerpo muerto hecho fardo, objetivado para ser abandonado⁴¹, su uso resulta de una practicidad demoledora. La pieza es fuerte, ante su visión el espectador genera múltiples lecturas –alguna persona dijo que eran las cobijas de la gente pobre-, pero una vez asimilada la información contenida en la cédula museográfica, el signo sutil se potencializa en información contundente, y así, el espacio de exhibición reconstruye una problemática social, pues la información escrita cita: “cobijas utilizadas para envolver cadáveres víctimas de la delincuencia organizada”.

Al ser un *arte mínimo conceptual* el que desarrolla Margolles, se manifiesta claramente un “punto cero” referencial de la obra artística, pues prevalece la ausencia del significado inmediato de la obra; la artista deja que los “materiales hablen” en pro de su concepto. Primordialmente trabaja con el fragmento, “con lo que se desprende o queda adherido”, centrando su atención en deshechos corporales o materiales que recolecta en morgues o espacios urbanos, pero que dentro de su planteamiento, logra rescatar y exponer para lograr su evidencia.

La artista ha comentado que la comprensión de su obra generalmente la brinda la cédula museográfica, ya sea en una instalación u objeto específico (obras como *Herida*, *Entierro* o *Ajustes de Cuentas*, por ejemplo) o simplemente el vacío de la galería ambientado con vapor o aire, remite a significados polisémicos que se concretan con la descripción del origen de los materiales o la reproducción del reporte policial hecho en el ministerio público.

⁴⁰ SPRINGER, José. “Navajas, el triunfo de la violencia sobre la civilización” p. 23, en: catálogo de exposición *Navajas*, 2007.

⁴¹ Una criminóloga de la Procuraduría General de Justicia del DF, me expresó que esta prenda es utilizada por la delincuencia para envolver fuertemente el cuerpo, evitar que riegue líquidos, manejarlo y trasladarlo con facilidad. Generalmente la cobija es usada por los secuestradores y violadores de mujeres para deshacerse de los cuerpos.

AGUA: limpieza del cuerpo

Desde tiempos arquetípicos, la limpieza *post-mortem* del cuerpo, el llamado *lavatio corporis*, posee para los vivos una carga simbólica y un gesto de humanidad, para el cadáver es la preparación a partir de la cual comenzará su transición física.

No sólo es el cadáver lo que desata el tabú, sino también el agua que toca su periferia, al ser portadora de la carga positiva y/o negativa del cuerpo: recoge su “aura”, suerte o poder, pero también el líquido es vista como la posibilidad de infección. El *lavatio corporis* regresa a estado naciente el cuerpo fallecido, dejando atrás olores para entrar limpio a otro proceso de vida.

Margolles explica su acercamiento hacia uno de sus materiales más recurrente: “yo comencé en el año 2000 a trabajar con el agua con el que limpian los cuerpos, esa agua se vuelve un ciclo residual⁴², es agua que cae (al integrarse al drenaje de la ciudad) nos vuelve a tocar”⁴³.

Para la artista, es muy importante diferenciar entre el lavado del cuerpo antes y después de la autopsia, ya que el lavado preliminar para ella corresponde a “lavar toda esa mugre que traen, que es la vida que tenían, su olor”. La limpieza del cuerpo posterior al examen médico, es agua con sangre y grasa que desprendió el cuerpo, elementos que inmersos en el concepto de Margolles, funcionan como un entramado *meta-textual*, una mixtura que habla por la persona a la que perteneció.

Antes de la autopsia, en los servicios forenses se limpia el cuerpo con agua corriente para eliminar los materiales y fluidos adheridos a la piel –tierra, grasa, etc-, y localizar verazmente las heridas o causas externas que provocaron la muerte violenta; al terminar la autopsia se vuelve a lavar para limpiar los vestigios de sangre. Ambos lavados corresponden únicamente al control sanitario y procedimiento de exanimación.

Sobre el plano ritual, el antropólogo Louis-Vincent Thomas menciona lo siguiente sobre el lavado del cuerpo: “no satisface únicamente las exigencias de la higiene y el decoro; equivale para la imaginación, a eliminar la suciedad de la muerte”⁴⁴. Añade: “[...] el aseo purificador elimina el riesgo del contagio de la muerte, creencia inevitablemente vinculada con la fantasía universal de la impureza del

⁴² Aquí Margolles refiere al ciclo del agua, que líquida corre, se integra a la tierra, el calor la evapora convirtiéndola en vapor y posteriormente cae en forma de lluvia; iniciando así, nuevamente el ciclo. Pero con referencia a la repulsión, en el caso del agua procesada, es un líquido que sirvió para lavar un cadáver, posteriormente se integra al drenaje de aguas negras, misma que es procesada para limpiarla y distribuirla para su consumo, de ahí el título de uno de sus videos, *El agua de la ciudad*, 2002.

⁴³ *Global Feminisms*, op.cit.

⁴⁴ THOMAS. *La muerte: una lectura cultural*, p. 118.

cadáver”⁴⁵. Aquí se aprecia desde el plano simbólico al higiénico, la existencia de un control estricto sobre la limpieza del cadáver y la polución que representa la muerte.

La contaminación que genera la muerte está lejos de ser una fantasía, su riesgo radica en que el cuerpo, al no poseer control sobre lo que sale y entra de él, se descompone y abyecta. El proceso de putrefacción es inevitable y lo grotesco del mismo se proyecta hacia el exterior, quedando desprotegido y transformado inevitablemente en *detritus*.

Margolles ha intervenido el piso de las galerías, al sustituir el original por uno de cemento mezclado con agua del lavado del cuerpo cadavérico. Como detalle imprescindible, el piso debe ser muy pulido, incluso lustroso⁴⁶, lo que permite al visitante verse reflejado nebulosamente en el suelo (imagen 39), en caso de que no fuera lisa la superficie, dentro de la conceptualización de la obra, podría generar un ambiente “agresivo”. Margolles con esta intervención del espacio arquitectónico observó que: “la gente cuando sabía de qué material estaba hecho el piso, caminaba de puntitas”.

La artista utiliza el agua en sus instalaciones de diversas formas, en un inicio procedente del lavado de los cuerpos antes de la autopsia para hacer burbujas, vapor y aire, generando obras tales como *En el aire*⁴⁷, *Vaporización* y *Aire*; posteriormente la utilizó para aglutinar cemento y fraguar bancas, pisos y mesas. Para el año 2009, dentro de su participación en la Bienal de Arte de Venecia, humedeció lienzos manchados de lodo y sangre en agua, y con el líquido limpió pisos y vidrios.

Una de las obras que más ha impresionado a los espectadores por lo denso del vapor, la soledad opresiva que genera en una habitación y las sensaciones que dispara fue *Vaporización* (imagen 36), el curador Klaus Biesenchan⁴⁸ relata la instalación en la *Galería ACE* de la Ciudad de México en 2001: “Envuelto en vapor, uno se encontraba solo con sus pensamientos, terrores y respiración, y el sonido asmático de un gran nebulizador que, cada cierto tiempo, lanzaba una densa bocanada color blanco bajo la iluminación cuidadosamente estudiada que venía del techo. [...] Deambular por esa nube suponía acceder a que la muerte de otros pasase a introducirse a nuestros pulmones, es decir, ingresar a nuestro torrente sanguíneo una sustancia proveniente del mundo del que más de las veces preferimos desentendernos. La sensación era delicada y terrible: transmutaba un contacto obsceno con lo corporal en pura espiritualidad”.

⁴⁵ Ibidem., p, 119.

⁴⁶ Margolles observó que si el piso es rugoso, genera una obra “agresiva”.

⁴⁷ La primera vez que dio a conocer esta ambientación fue en la XI Muestra Internacional de Performance, en el Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, junio de 2003.

⁴⁸ Posteriormente él curó esta obra en la exposición colectiva *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*, en el P.S.1 Contemporary Art Center, Nueva York, año 2002.

Desde el 2002, constantemente a realizado arte-objeto nombrado como “bancas”, a partir de mezclar agua procedente del lavado del cuerpo o fluidos recogidos en lugares donde se han encontrado personas asesinadas con cemento. La primera vez que presentó una banca en unión al video que registraba el origen del agua con que se realizó, fue en el Espacio Anexo a la *Galería de Arte Contemporáneo y Diseño* en la capital de Puebla en 2002, ahí se exhibió *Banca y El agua de la ciudad*.

El video *loop* de 80 segundos llamado *El agua de la ciudad* (imagen 38), registra la actividad de un auxiliar forense al lavar varios cuerpos dispuestos en planchas metálicas después de la autopsia. *El agua de la Ciudad y Banca* hecha de concreto, son piezas –una *digital*, la otra *objetual*- que unidas se complementan, hacen una narración gradual, le dan circularidad al lenguaje, el video narra el proceso de producción del objeto, señalando diversos niveles estratificados de significado. En estas obras, Margolles busca enfocar los sentidos hacia lo sintomático y no tanto hacia lo significativo. El video es una *presentación* dentro de una *representación*. *Banca* es el objeto hecho para que el espectador sedente en ella vea las imágenes, y a su vez, la banca fue realizada con el agua producto de las autopsias registradas en el video, así se plantea una *interactividad*, acción *digital-vivencial* que se auto-remite entre la imagen, el objeto y el sujeto.

FLUIDOS: la materia orgánica como material escultórico

En algunas obras de Margolles, la *re-presentación* del cuerpo es a través de lo que expulsó: sus fluidos. En grupo, esos fluidos corresponden a la sangre, la orina, el humor vítreo, la linfa, el contenido gástrico y la materia fecal.

Al observar las obras *in-situ*, se corrobora que el elemento principal de los generalizados “fluidos humanos” mencionados en la cédula museográfica, corresponde a sangre del cadáver tratada con químicos para evitar la proliferación de hongos y bacterias infecto-contagiosos. Muestra de éste proceso de conservación y espontánea “evolución escultórica” fue *Herida: proyecto para Ecatepec*.

La obra *Herida* (imagen 53), planeada para la Colección/Fundación Jumex, fue un surco de ocho metros de largo, por quince centímetros de ancho y 3 centímetros de profundidad, donde se vaciaron 40 litros de fluidos humanos obtenidos en la morgue. Las medidas de la obra coinciden exactamente con las del canal de drenaje del anfiteatro donde la artista obtuvo el material.

Margolles propuso para la *Colección Jumex* una obra incoleccionable, efímera y mutable. *Herida* comenzó con la devastación⁴⁹ por tres días, del suelo de una

⁴⁹ La artista colombiana Doris Salcedo propuso para la Tate Modern en la “Sala de Turbinas” la intervención en el piso llamada *Shibboleth* (9 de octubre de 2007 al 6 de abril de 2008), fue una rajadura de más de cien metros en el piso con diversas profundidades, que remite a una falla

habitación en el segundo piso de la nave arquitectónica, a cargo de un joven apodado *El Zorrillo*, proveniente de Ecatepec, representante de la zona marginal en donde radica y fan declarado de la banda de rock metálico *Garrobos*⁵⁰. Para el 31 de mayo de 2007, la acción se concluyó al ser vertido el líquido dentro del canal, que generó problemas técnicos al iniciarse filtraciones, producidas por el daño ocasionado al piso.

A partir de entonces -y dentro de la propuesta conceptual de la artista-, consistía en que ese líquido comenzara a transformarse y se *auto-terminara*, pues *Herida* refiere metafóricamente, al rasguño dérmico, el cual con el tiempo y el proceso de sanación se convertiría en costra y finalmente, quizás en cicatriz-polvo⁵¹.

La instalación de fluidos encaraba al espectador, se localizaba a casi un metro de la entrada, si se ingresaba con rapidez al espacio de exhibición podía pisarse. A pesar de que el resto del cubo se encontraba disponible para cruzarlo y caminar, eran pocos los que se atrevían.

Al presenciar *Herida*, el visitante sufría en su organismo la obra, por los químicos conservadores que contenía y lo encerrado del espacio de exhibición, al tener una puerta corrediza que sólo se abría para dejar pasar a los espectadores. Se generaba un ambiente opresivo y saturado, los ojos comenzaban a lagrimear y era difícil estar varios minutos dentro. Con las personas reunidas se realizaba un duelo comunitario y espontáneo, en el cual a nadie se le preguntaba si quería participar, las lágrimas brotaban y se lloraba involuntariamente por las personas anónimas que murieron de forma violenta en Ecatepec.

Para el domingo 7 de octubre, día en que Margolles entabló una plática pública con Taiyana Pimentel, curadora de su obra, dentro de la Fundación Jumex. Para ese entonces, *Herida* estaba solidificada y transformada (imagen 54), había tomado formas sinuosas, caprichosas y se desbordaba del surco (imagen 55). Dos días después, ya había sido retirada. Para la artista, esto fue una transgresión, pues no se permitió que la obra alcanzara su evolución y conclusión orgánica-escultórica.

geográfica o los daños provocados por un sismo en una planta arquitectónica. Salcedo centró la conceptualización de *Shibboleth* en la problemática de los inmigrantes, la obra fue juzgada de "perturbadora, difícil, conflictiva".

⁵⁰ Charly López "El Charly", ex integrante del *Colectivo SEMEFO*, continúa hasta el momento en la banda de rock *Los Garrobos*, quienes hacen tocasas en el Chopo y otros espacios alternativos. Ver: http://www.youtube.com/results?search_type=&search_query=garrobos

⁵¹ Joseph Beuys es el antecedente inmediato del constante uso de materiales que por sus cualidades físicas y orgánicas que revelan significados metafóricos, quien buscaba que el objeto dejara de ser definitivo y terminado, sino que generara un proceso de transformación y mutabilidad, fermentación, cambios cromáticos y texturas, como fueron para él la grasa animal y la miel.

GRASA: secreciones y goteos

El uso de la grasa en la obra de Margolles toma dos vertientes: inicialmente la obtiene de centros de belleza donde se realizan liposucciones, y posteriormente de cadáveres. La intervención arquitectónica *Ciudad de Espera*⁵² (imagen 56), año 2000, para la Séptima Bienal de Arte de la Habana, consistió en rellenar diminutas grietas provocadas por el tiempo en las paredes, de forma que fuera necesario acercarse mucho para visualizar la intervención. El joven que realiza la acción de aplicar la grasa se protege con un guante y el material está contenido en un tarro semejante a los que almacenan cremas corporales.

La grasa producto de la liposucción, extraída del cuerpo por necesidades estéticas y aceptación social, es material orgánico que sirve para resanar paredes dañadas en un estado de gobierno dictatorial. Podría considerarse que Margolles rompe con su concepto fundamentado en el cadáver y la violencia, pero en sí, esta grasa extraída del cuerpo por medio de sondas metálicas y rompimiento de delgadas paredes inter-dérmicas, corresponde a una auto-violencia infringida en aras de alcanzar un canon de belleza casi imposible. La artista nos señala que no sólo existe la violencia producida por otra persona, sino que uno mismo puede procurársela.

La relación de Margolles con la grasa que genera el cuerpo vivo se repite en una segunda intervención arquitectónica: *Secreciones en la pared* (imagen 58) en septiembre de 2002, formada por brochazos verticales aplicados sobre una pared, para la Casa de Cultura *Kunst-Werke*, dentro de los eventos del Festival MEXartes-Berlín, Berlín Alemania. La grasa aplicada formó una costra delgada, que se propuso como un espejo -dentro de una lectura interpretativa-, el visitante podía ver reflejados los estereotipos representados por la grasa. A partir de esta obra, no ha realizado otra acción que refiera a tejido adiposo extraído por liposucción.

Grumos sobre la Piel en 2001, corresponde a una acción registrada por cuatro fotografías (imagen 57), que consistió en la aplicación de grasa de cadáver sobre la piel de un joven, presuntamente proveedor de drogas, quien con su consentimiento, permitió que se aplicara la grasa en su torso y brazos. El material solidificado y de color amarillo, se convirtió en cremoso y blanco sobre la piel debido a su temperatura natural.

La mano derecha de Margolles está enguantada para protegerse del contacto: ya sea en un acto perverso donde sólo desea que la otra persona se exponga y absorba por sus poros ese material, o ella convertida sólo en un medio físico que logra el contacto entre la grasa de diversos cuerpos y el torso del penitente. La acción remite a los remedios caseros –aquéllos que son extremos y sólo pocas personas los conocen-, como es la sanación⁵³ de heridas cutáneas a través de la

⁵² Curaduría de la intervención a cargo de Taiyana Pimentel.

⁵³ Joseph Beuys consideró que la grasa y el fieltro “son los instrumentos correctivos y efectivos para curar heridas en todos nosotros”.

aplicación constante de grasa de muerto para curar, cerrar y borrar cicatrices (en este caso, psíquicas, ya que el distribuidor de drogas, está inmerso en la cadena de consumo y muerte que generan las drogas).

La instalación *Caída Libre* en 2005 (imagen 59), en la *Fonds Régional d'Art Contemporain* (FRAC) de Lorraine⁵⁴, paulatinamente se generaba en el piso una espesa costra cuando de día y noche caía una gota de grasa cada minuto durante tres meses para hacer caer finalmente 90,000 gotas. En esta obra, se aprecia claramente los emergentes planteamientos de la artista sobre la necesidad de distinguir entre la persona como unidad, pues cada gota de grasa, representa a una persona condensada en un todo orgánico que generó quince litros de grasa. Margolles dice: “el goteo no parará, como no para en México la violencia que mató a la persona que denuncia a través de su obra”⁵⁵.

VIDRIO: la narco-violencia

El trabajo dentro de la morgue que Margolles desarrolló desde la década de los noventas, se ha combinado con su incursión como observadora del espacio público y la violencia generada por el narcotráfico en las calles de diversas ciudades.

Margolles al recolectar y “reciclar” materiales producidos por la violencia, generó dos obras que comparten concepto y material en común, y hacen referencia al narcotráfico en México, actividad delictiva que ha dejado detrás de sí una estela de muerte: *Sobre el Dolor* (2006) y *Ajustes de Cuentas* (2007).

El principal material de estas piezas es el fragmento de vidrio producto de los “ajustes de cuentas”, que es una de las formas de asesinato realizado por el narcotráfico: se “cazan” a las personas dentro de sus automóviles o en establecimientos públicos utilizando el factor sorpresa, así, el valor de una vida humana queda totalmente nulificado ante los intereses absolutos de poder y dinero.

Después de levantar los cuerpos y los carros destrozados, quedan evidencias del hecho violento: pequeñísimas esquirlas de vidrio producidas por la metralla al quedar destrozados parabrisas y ventanas, los fragmentos se van acumulando sobre la calle y en las orillas de las banquetas, y que en conjunto, forman una cartografía que señala y evidencia las zonas donde ocurren atentados.

Margolles propuso para su participación en *Liverpool Biennial 2006* (*International Festival of Contemporary Art*)⁵⁶, un piso hecho con dos toneladas de

⁵⁴ Del 5 de marzo al 1 de mayo de 2005, ver catálogo *Caída libre*.

⁵⁵ DELGADO. “Caída Libre”, periódico Reforma, viernes 4 de marzo de 2005, sección C.

⁵⁶ Festival de artes visuales contemporáneas que se realizó en diferentes lugares públicos de la ciudad de Liverpool, y en la Tate Liverpool.

Ver: <http://www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/liverpoolbiennial06/>

trozos de vidrio recogido de diferentes ciudades fronterizas del norte de México (imagen 60). La obra *Sobre el dolor (On sorrow)*, está en un pasaje que funciona como conector de calles a través de un edificio y que generalmente es usado por personas sin hogar, que utilizan ese espacio como lugar de refugio en las noches, donde prenden fogatas para calentarse o realizan *graffitis* en las paredes.

Sobre el dolor, conceptualiza en su materialidad la muerte violenta que genera la problemática social del narcotráfico en México, pero como material estético, forma un piso que brinda la apariencia de hielo congelado, y debido a las metáforas que se desatan por el material, señala hacia una idea de delicadeza y pulcritud.

Los colaboradores, “activistas” de la artista, recolectaron vidrios por un año, y como parte de su planteamiento conceptual, se transportaron en barco, ya que consideró que era una forma simbólica de cómo América regresaba algo a Europa, siendo esto, muerte masiva contenida en toneladas de vidrio.

La obra fue planteada para un espacio arquitectónico con paredes pintadas de blanco, que en conjunto con el piso formado por los vidrios aglutinados con acrílico, brinda la impresión de un área “limpia” que invita a caminarla, esta “caja blanca” también remite a un espacio de exhibición. *La estética del pedazo de vidrio* radica, según Margolles en que: “cuando el automóvil es retirado por la policía, los vidrios se van quedando en la ciudad, entonces se van integrando en los surcos de la calle. En la noche, esos vidrios brillan (con la reflexión de la luz) y es una visión hermosa, pero esa hermosura que se refleja como una ciudad brillante, es producto de una muerte masiva”.⁵⁷

En entrevista para la *Liverpool Bienal 2006*, Margolles declara que su obra pública está “hablando de la pérdida y el vacío, la pérdida de muchas vidas y el vacío que deja en una sociedad una persona asesinada”. En su trabajo, la artista recobra elementos materiales para convertirlos en memoria, el objeto abstraído del entorno violento, es recolectado y modificado. Así este piso cristalino, cargado de significado, es convertido en una memoria al dolor.

En la Galería Salvador Díaz en Madrid, inmersas en un ambiente sombrío y alfombrado que brinda una apariencia de exclusividad, se exhibieron en el año 2007, 21 joyas colocadas en *cuellers* y *muñequeras* negros mate de diseño minimalista, protegidos por vidrios y exaltadas únicamente con una luz cenital que se utiliza en lujosas joyerías, iluminación destinada para destacar potencialmente el brillo del oro y las piedras preciosas.

Cada collar, pulsera, anillo, aretes y mancuernillas cuenta su historia, piezas que forman parte de la exhibición *Ajustes de Cuentas*, (imagen 62). Las piedras preciosas fueron incrustadas sobre oro legítimo en combinación con fragmentos pequeños de vidrio, artesanía hecha por un hombre dedicado a la realización de joyas para narcotraficantes. Brillantes legítimos se unen con vidrios de tonalidad

⁵⁷ Entrevista con la Tate Modern Gallery, op.cit

verde o azul translúcido proveniente de las ventanas y parabrisas de camionetas y carros. Con esta exhibición, la galería destinada al arte, aparenta ser una joyería, pero al comprender el origen de esas piezas, se convierte en un mausoleo.

Las 21 piezas corresponden a 21 asesinatos. En conjunto con la joya, hay una cédula que señala la procedencia de los vidrios y causa de muerte de la persona, pero la referencia no es simplemente explicativa, sino que refleja las historias de las víctimas, agregadas a la obra como *Averiguaciones Previas* (imagen 63), indagatoria judicial que se realiza en los ministerios públicos y que dan inicio a las investigaciones periciales. Al contemplar el objeto y leer el texto, el espectador se da cuenta que no está en una joyería, sino en una instalación de objetos diseñados a partir de lo que la violencia genera en el norte de México. La denuncia de este tipo de muerte violenta corresponde a las cifras escalofrantes que se generaron en el año 2007: más de 2,800 homicidios.

A Margolles no le interesa el diseño o belleza de las joyas, sino tener la posibilidad de quitarles su valor de venta al incrustar vidrio corriente, que como objeto tangible representa metonímicamente la muerte de una persona, ella declara que muchos de esos cristales los recogió del suelo en el lugar de los hechos, pero otros, fueron extraídos de los cadáveres con ayuda de pinzas de cirujano.

La función de espacio de exhibición de la Galería Salvador Díaz se cumple, ya que estas piezas estuvieron a la venta, con un valor que oscilaba entre los 15 mil a 20 mil euros. La joya que es un *arte-objeto*, está expuesto para su consumo, pero también para coleccionismo y posee un valor de uso, como ornamento hecho para el cuerpo, se pueden utilizar y hasta admirar por su belleza *kitsch*.

ESCRITURA: *despedidas y sentencias*.

En la producción de Margolles, hay dos acciones que intervienen la estructura arquitectónica y que surgen a partir de la escritura: ya sea producto de un “recado póstumo” de un suicida o las sentencias escritas, las “narco-sentencias” que acompañan los ajustes de cuentas de los narcotraficantes. Nuevamente, lo escrito nos remite a la señal, la persistencia de la presencia, el recordatorio que queda la persona después de la muerte. Margolles recurre al edificio ruinoso, en desuso y condenado a la demolición para exponer sus mensajes recolectados, los edificios en ruinas serán un potencial espacio de exhibición que redondea su propuesta estética de reflexión sobre la muerte.

Margolles realizó una residencia artística en el Instituto Cabañas en el año de 2005. Durante su estancia en la capital de Guadalajara, la artista nuevamente fijó su taller de trabajo en la morgue de la ciudad, donde encontró que la principal causa de muerte violenta era el suicidio, ya que en ese año, se registraron más de 400 casos. Ahí indagó que la persona que se suicida, recurrentemente escribe su último deseo o reflexión para señalar o deslindar cargos, o también como despedida.

La artista observó la carga emotiva y extremadamente dramática de los escritos producidos por suicidas, los cuales son referidos como “recados póstumos”, enunciado que Margolles designó a la obra que generó de sus observaciones.

Las frases escritas fueron “anunciadas” en las marquesinas de teatros y cines en desuso, generando una intervención del espacio del público, para que la gente en su andar cotidiano, se encontrara con los mensajes. Se propuso una inauguración encadenada de las frases en cinco cines del Distrito Federal para enero del 2006, aunque también, se intervinieron algunos del estado de Puebla.

Los edificios elegidos fueron: Teatro Alameda, Cine Avenida, Cine Metropolitan, Cine Tonallan y Cine Estudiante. El registro de la intervención la llevó a cabo Margolles por medio de la fotografía.

El planteamiento visual de los *Recados Póstumos* recabados por Margolles, consistía en colocar una frase acompañada con la edad de la persona que lo había escrito. Así, se leían despedidas que decían: “No me extrañen ni me lloren. Fui de viaje y no volveré”, 14 años. En la marquesina del cine Estudiante se anunciaba: “Por la constante presión que recibo de mi familia, 19 años”.

En otro recado póstumo de una mujer de 33 años, se vislumbra que su muerte se debe a partir de la imagen que ella se generó a través de su cónyuge, se siente rechazada y considera que su muerte será en beneficio de su pareja. Sus palabras finales dictan en una letra manuscrita (la transcripción la hago tal y como está en la hoja). La inserción de la última frase la realizó Margolles con letras mayúsculas y rojas, en el Cine Latino (imágenes 64 y 65):

*Pensé mucho en animarme pero se que es lo mejor para ti
te pido que no me veles aquí díles a mi madre y a mis hijos
que me velean en casa de mi madre y por favor no vayas a
verme cuida mucho a mis hijos y que seas feliz adios
te dice la fea la asquerosa que siempre odiaste adios para siempre*

En la pared de mayores medidas del Museo *El Eco*, ubicado en la calle de Sullivan en la Ciudad de México, se esgrafiaron profundamente diez frases sobre una pared grisácea, las letras eran blancas, debido a que el muro fue devastado y su yeso quedó al descubierto para que surgieran, formando las frases de *Decálogo* (imagen 61).

La obra realizada en el invierno 2007, consiste en frases que los sicarios envían a sus víctimas, corresponden a intimidaciones que exigen del otro silencio y obediencia, las llamadas *narco-sentencias*, que consisten en amenazas de muerte ante la denuncia de la persona que señalan como parte de, o se involucran en algún momento con el narcotráfico.

Margolles ha recabado estas sentencias por más de un año, a través del seguimiento de las noticias de nota roja y también, al observar las evidencias materiales de los asesinatos, ya que muchas de las sentencias iban acompañadas por una muerte. Las frases en la pared no son estrofas de un poema, corresponden a una rasgadura, que deviene en un desgarró simbólico de lo que está sucediendo en nuestro país. Las *narco-sentencias* que se plasmaron en la pared de *El Eco* fueron:

- **PARA QUE APRENDAS A RESPETAR**
- **VER, OIR Y CALLAR**
- **POR HACER UNA LLAMADA ANÓNIMA**
- **ASÍ SUCEDE CUANDO PIENSAS O IMAGINAS QUE MIS OJOS NO TE PUEDEN MIRAR**
- **POR AVERGONZARSE DE SU TIERRA**
- **HASTA QUE CAIGAN TODOS TUS HIJOS**
- **PARA QUIEN NO LAS CREE Y NO TENGA LEALTAD**
- **TE ALINEAS O TE ALINEAMOS**
- **ASÍ TERMINAN LAS RATAS**
- **VENGANZA ETERNA**

La obra *Decálogo* remite inmediatamente a los Diez Mandamientos de la religión judeo-cristiana, -por ser mandatos y tratarse de diez enunciados-, los cuales preestablecen primordialmente el amor al prójimo y la prohibición de asesinar; pero en *Decálogo*, se leen frases escritas para los hombres, creadas por un estado de violencia que se impone como dios supremo, en un adoctrinamiento anárquico e indiscutible, y su importancia radica en generar sufrimiento, miedo y arrepentimiento.

Decálogo fue una obra efímera –ya que después de su periodo de exhibición⁵⁸, sólo queda el registro de su existencia a través de la fotografía-, pero no por eso, pierde su fuerza *sígnica* como palabra escrita en la pared por medio de la devastación. Margolles planteó su visión como persona que observa la realidad y “la educación del terror”, que consiste en “mirar, oír y callar”.

La artista expone el peso fulminante de sus frases recabadas: “Cada frase viene acompañada de un cuerpo, de una pérdida, que no me importa de qué lado sea, el dolor es igual. No estamos hablando de los buenos ni de los malos. Estamos hablando que de ambos lados estamos perdiendo. Estamos perdiéndonos”

⁵⁸ Decálogo se exhibió de octubre de 2007 a febrero de 2008.

Pabellón de México en la 53 Bienal de Arte de Venecia

Las indagatorias constantes sobre la violencia en México que abraza a un cuerpo social heterogéneo, las causas de muerte, el dolor de los familiares y la recuperación de la memoria individual y social, fueron los elementos decisivos para que Teresa Margolles fuera propuesta por el curador, investigador y crítico de arte Cuauhtémoc Medina, y posteriormente elegida este año como la artista representante de México para la 53 Bienal de Arte de Venecia⁵⁹.

El espacio de exhibición para la participación de México fue el Palazzo Rota Ivancich, edificio vetusto donde Margolles presentó diversas propuestas centradas en su producción de los últimos tres años, y que llevó como enunciado una interrogación tajante que interpela a la conciencia y la realidad de quienes conocemos los índices de delincuencia, asesinatos y secuestros que ocurren en el país: *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*

Dentro de las habitaciones del *palazzo*, ruina arquitectónica y a la vez joya del siglo XVI, se realizaron acciones que ejemplifican y sintetizan los años de reelaboración de la muerte violenta. La artista aprovecho la decadencia arquitectónica para generar “entornos modificados”, presentar al pabellón mexicano como una gran *ambientación*, pues buscó acentuar el espacio lóbrego y vacío, acción que provocó sensaciones⁶⁰ muy intensas en el espectador. Lo que se hizo y exhibió dentro del edificio, confrontó a toda persona que ingresaba en él, pues brindó la posibilidad de observar las reacciones de las personas debido a la fuerte carga emocional, la actitud que tomaban los visitantes era de culpa y llanto, empatías, miedo, asco o respeto luctuoso.

En ésta exhibición de Margolles, se reúne varios elementos que han sido constantes en su producción, además de añadir nuevas propuestas. Ha dejado la morgue para asistir a los espacios públicos de la violencia, los cadáveres resguardados para su dictamen cedieron su lugar a las huellas de sangre de gente asesinada revuelta con lodo. Ella con ayuda de colaboradores del norte de México

⁵⁹ El Comité Organizador de ésta representación nacional se integró con la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Patronato de Arte Contemporáneo y la Fundación/Colección Jumex. El Comité Organizador conformó el Comité Curatorial, integrado por Ramiro Martínez Estrada (Museo Rufino Tamayo), Guillermo Santamarina (integrante del equipo curatorial de Museo Universitario de Arte Contemporáneo) e Itala Schmelz (directora del Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carrillo Gil); ambos comités invitaron a ocho curadores para que individualmente propusiera a un artista que representara a México en la 53 Bienal de Arte de Venecia 2009.

⁶⁰ He mencionado en este trabajo, las ambientaciones de duelo y tristeza que genera la obra de Margolles, generalmente provocados para lograr alcanzar una “emoción de la memoria”. Este tipo de propuesta museográfica, la veo relacionada a la justamente que expone el Museo de la Memoria Judía en Berlín, donde al visitante se le estimula durante el recorrido con texturas, luces y sonidos especiales, se busca “despertar, sacudir” al espectador para sacarlo de una actitud pasiva, y pueda percibir no sólo a través de la vista, sino por todos los sentidos la propuesta museográfica.

involucrados con sus acciones⁶¹, recogen con lienzos en las calles, los vestigios donde recién ha acontecido una ejecución o donde la tierra ya absorbió el líquido hemático (imagen 68). Una gran cantidad de telas revolcadas en tierra y sangre corresponden a la propuesta de *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, que prosiguió de su producción *En el lugar de los hechos* (2008), que únicamente mostró lienzos profusamente manchados en sangre.

La gran cantidad de lienzos manchados y tercamente teñidos, son el resultado a la pregunta que Margolles se hizo en el actual momento de su producción: “¿Quién limpia las calles de la sangre que deja una persona asesinada? Cuando es una persona, podría ser la familia o algún vecino, pero cuando son miles, ¿quién limpia la sangre de la ciudad?⁶². Es entonces que ella, en unión de personas que colaboran – como portadores por derecho de lo sufrido-, absorben las evidencias con lienzos, que como pinturas abstractas reproducen los paisajes degradados e infra-urbanización donde se realizaron los ajustes de cuentas. Ella considera que hace “limpiezas” del lugar, además que la estrategia de llevar las telas manchadas y secas, le brindó la posibilidad de pasar los registros sanitarios de la aduana, pues una vez en Venecia, éstos fueron re-hidratados y usados para las acciones invasivas del lugar.

A Margolles, le interesa re-interpretar el vacío, la ausencia de referentes objetuales en un espacio de exhibición, generar atmosferas opresivas y silenciosas, ambientar un espacio que permita una vivencia de su reflexión encaminada a la muerte violenta. La contundencia de su concepto se percibe en la acción *Limpieza* (imagen 69), que consistió en el trapeado del piso marmóreo con una mezcla de agua y sangre de personas asesinadas en México; de igual forma, con un trapo impregnado de sangre seca, se limpiaban los vidrios. La finalidad de las acciones era formar una finísima costra sobre las superficies, además de la insistente sensación de muerte, evocada por un olor pertinaz.

El registro fotográfico contenido en el catálogo de la exhibición, muestra a un joven en una góndola vestido de negro portando en el cuello un rosario y en su anular izquierdo un anillo con diminutas incrustaciones de vidrios⁶³ en lugar de diamantes, acción denominada *Paseo de las joyas*; a una joven mujer cociendo las narco-sentencias (referidas en *Decálogo*, 2007) con hilo de oro en un enorme lienzo en un puente de Venecia, acción titulada *Bordado* (imagen 70); en una asta se sostiene una tela profusamente impregnada de sangre llamada *Bandera*; yardas de tela con sangre seca arrastrada por la playa de Lido, Venecia, evento llamado *Bandera arrastrada* (imagen 71), después al ser metida en el mar fue *Bandera sumergida* y *Bandera flotando*, para finalizar con *Escurrido*. Todas las telas manchadas, teñidas con sangre y sumergidas en agua, colgadas como pinturas abstractas dentro del

⁶¹ Quienes colaboran han vivido en persona la pérdida de un familiar, como también participan artistas plásticos y gente que hace *performance*.

⁶² Catálogo: *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* La Bienal de Venecia: 53 Exposición Internacional de Arte, Pabellón de México, p. 89.

⁶³ Margolles retoma y usa las narco-joyas conceptualizadas en la producción *Ajustes de Cuentas* (2007), aunque esta vez, las portó un colaborador del norte del país y, dentro del palacio estuvieron guardadas en una caja fuerte empotrada en la pared.

palacio, expuestas en interiores y exteriores, remojadas y restregadas en pisos y paredes, sostienen una conversación silenciosa con el visitante, y sustituyen la información contundente de las noticias nacionales.

Margolles con sus obras que muchos acusan de “poco amables”, refleja el momento histórico que está viviendo México. Al ser observadora de la realidad quisiera decir otras cosas, “enviar otros mensajes” a través de su participación dentro de la sociedad y el arte contemporáneo, acción que para ella resulta imposible: “si en diez años hay otras cosas que contar de la vida lo haré, esto no es una nota roja, no es de morbo, de repente me dicen que sólo me gusta la nota roja, si ya ni siquiera tienes que abrir el diario para encontrarla. La información tiene que entrar a los museos, a todas partes, para saber dónde estamos parados⁶⁴”.

⁶⁴ SOLÍS, Alberto. *El Universal*, sección Cultura, 26 de octubre de 2007.

REFLEXIONES FINALES

I

La temática escatológica

Temas tabú como la locura, la enfermedad, la muerte y por ende el cadáver, han sido constantes en artistas pertenecientes a diversos periodos de la historia del arte, sus indagatorias y planteamientos los han acercado a espacios restringidos para la mayoría de nosotros; pero al ver su obra, nos introducen a conocer y reconocer situaciones propias de la naturaleza humana. Particularmente, este tipo de arte es realizado a partir de la década de los noventa del siglo XX; periodo que nuevamente concuerda con el surgimiento del *Colectivo SEMEFO* y los diversos artistas internacionales que se incluyen el apartado *La muerte y el cadáver en la producción artística contemporánea* del capítulo I.

Se plantea como *Arte Abjecto* ésta representación en pintura, dibujo y fotografía, corresponden a obras que logran provocar a distintos niveles reacciones diversas y encontradas en los espectadores, provocando desde fascinación hasta rechazo, pero nunca dejan impávido a quien las mira, éste tipo de arte tiene su público que lo sigue y lo consumen, ya sea por moda o interés en lo expuesto.

Emmanuel Kant, menciona en sus reflexiones sobre *Lo Bello y lo Sublime*: “Las diferentes sensaciones de contento o disgusto obedecen menos a la condición de las cosas externas que las suscitan a la sensibilidad peculiar de cada hombre para ser grata e ingratamente impresionado por ellas. De ahí proviene que algunos sientan placer con lo que a otros produce asco”. En el espectador, al presenciar arte gráfico y visual en donde se presentan temas escatológicos, se propicia generalmente su desaprobación, aunque también, cada vez es más frecuente ver propuestas y exposiciones individuales y colectivas que remiten a la temática mencionada, pues se promueve y consume en los círculos de arte contemporáneo mundiales.

En futuras investigaciones sobre arte contemporáneo, es necesario indagar más en la producción de los artistas mencionados en el apartado *La muerte y el cadáver en la producción artística contemporánea* -además de otros que ya no me fue posible incluir-, pues en conjunto, representan un grupo de creadores a quienes no se les ha brindado la suficiente atención a lo largo de su carrera –a excepción de Joel-Peter Witkin quien cuenta con publicaciones y tesis sobre sus fotografías-; especialmente considero que es necesario revisar la producción de los pintores mexicanos Martha Pacheco y Alejandro Montoya.

También el presente trabajo, es una invitación para generar futuras investigaciones que incidan profundamente en cuestionamientos que devendrán a partir de que el cuerpo humano fue tomado para el arte, y de ahí, para los espacios de exhibición y el coleccionismo, cuestionamientos que considero, son de inmediata atención.

II

Lo ético, lo permisible y lo (in)soportable

Defino la obra de Teresa Margolles como un arte *conceptual-crítico para la reflexión*, siendo que, el producto final es primordial como también los procesos de producción de su obra, que procesa y canaliza para dar a conocer lo que está sucediendo en el ámbito político-social del país. *La reflexión* la propone en la información contenida en su trabajo y dirigida al espectador, pues busca tocarlo tanto física como emocionalmente, ya que muchas de sus obras provocan un shock inesperado, evento quizás cruel al enfrentarlo ante el olor, el vapor, los sonidos o la visibilidad del cuerpo. En sus instalaciones, constantemente realiza desplazamientos de lo visual a lo táctil, de lo sonoro al imaginario, de lo olfativo a lo visual, hasta llegar insistentemente a lo sintomático.

Margolles escucha, observa, recolecta, interviene. Pero no guarda “respetuoso” silencio ante la muerte y la violencia, sino que evidencia e incomoda con sus acciones. Mueve conciencias, recibe reclamos, impresiona a quien mira y huele sus obras; usando materiales orgánicos subraya hechos que se saben, pero que es mejor dejar en un olvido necesario ante el horror de su verdad. El conocimiento escatológico al que nos obliga la artista, es una necesidad de mostrar espacios restringidos, abrir detallados expedientes judiciales, exponer vestigios de tierra y sangre que con su silencio, proponen una enseñanza a revalorar el cadáver y lo humano.

Los materiales que utiliza Margolles propician mayor o menor aceptación en cuanto al contenido gráfico o su procedencia. La grasa y los fluidos humanos provocan la inmediata repulsión de los espectadores, como también las muestras gráficas del cadáver –como fue *Autorretratos en la Morgue*-, imágenes que inmediatamente generan el asco.

La muestra gráfica de cuerpos abiertos y expuestos que se exponía a los espectadores en el video *El agua de la Ciudad*, dentro del Espacio Anexo a la *Galería de Arte Contemporáneo y Diseño* en la capital de Puebla en 2002 (imagen 40), señala lo sísmica que puede ser la imagen del cadáver ante quien lo mira, pues propiciaba que los asistentes se abrazaran entre ello o cubrieran sus rostros. El video presenta un relato del proceso de producción y significado de la obra – procedencia y contenido del agua que se utilizó para hacer *Banca*, arte-objeto

donde se sentaban a ver el video-. La narrativa de las obras de Margolles es polisémica, pues siendo concreta, las imágenes mentales se disparan al infinito.

Al contrario, hay obras que por su mismo planteamiento para la exposición, permiten la interacción del espectador, como fueron las burbujas de jabón generadas en la ambientación *En el Aire* (imagen 37), en la exposición *Muerte sin fin* en el MMK de Frankfurt en 2004, con su circunferencia iridiscente y translúcida, invitaban a que las personas las tocaran y jugaran con ellas (imagen 41), propiciando un acercamiento al agua utilizada para lavar cuerpos en la morgue. Para los planteamientos estético-conceptuales de Margolles, el agua es uno de sus materiales “más emotivos” e incisivos, siempre “transformada” por proceder del lavado un cadáver, líquido portador de la “esencia corporal”, siendo importante si se utilizó antes o después de la autopsia. Ejemplo de su uso está en ambientaciones tales como *Vaporización*, *En el aire*, o *Aire* –ésta última corresponde a ráfagas de aire-, ambientaciones que permiten la inmersión en la obra, para respirarla y llevarla impregnada en cuerpo y ropa.

Se puede considerar la obra de Margolles como una “estética de la seducción”, que al mostrarse ante al espectador con representaciones agradables –retomando la vaporización y las burbujas-, desliza momentáneamente su significado –sea porque se desconoce el contenido del agua o por la invitación al juego que provocan las burbujas-, pero al saber la procedencia de los materiales, se descubre su trasfondo real, y por lo tanto, siniestro. Es sumamente interesante observar en la obra de la artista estos “deslizamientos”, traslados de lo bello sobre lo terrible, lo excesivo de la muerte violenta sobre lo concreto de su obra.

La artista sabe que el manejo de sus mensajes deben ser planeados y acotados, pues lo “demasiado terrible” no permitiría al público acercarse. La obra de Margolles nos remite a una apertura de permisibilidad imposible de pensar en el pasado, es un producto conceptual que alcanza capas profundas de la mente y los sentimientos, llevando al espectador a contextos específicos. Propone caminos de interpretación al espectador, le presenta los mínimos elementos para que él haga “su propia historia”, juega con el imaginario, llega a recovecos profundos de la psique, realmente el impacto que logran sus obras llega hasta los sueños. Expone al espectador a la tensión de sus obras, para ella es importante la reacción de quien mira su producción, pues ha declarado que: “Me interesa el arte que haga *llagas* en el público”.

En estas reflexiones finales, llega el momento en que me pregunto (y preguntan) si es bella la obra de Margolles, anteriormente, he hablado de una “seducción” dirigida al espectador para que éste se acerque y vea; y entonces pienso que es ahí, con la mirada, que el objeto expuesto se potencializa como obra cargada de un aura de sobreviviente que cuenta la historia de su procedencia, Platón en sus reflexiones filosóficas expresa: “es el exceso de dolor lo que convierte las cosas en feas”. Las obras de Margolles son en conjunto dolorosas, que monolíticas e imperantes irradian pérdida, vacío y violencia. Los objetos cuando son recolectados –sean cobijas o armas- se observan decadentes,

usados al extremo, provenientes de un entorno social muy pobre, infrahumano. Aunque use materiales costosos, el lujo de una joya conceptualizada por ella, se opaca con el vidrio, lo fastuoso de un bordado con hilo de oro se diluye al ser cosido sobre granate manta obtenida en lugares donde quedaron los cuerpos en los “ajustes de cuentas”. Observo que, Margolles insistentemente rompe con la posibilidad mínima de considerar sus obras como objetos bellos, reitera continuamente que ella habla por los ausentes y las vidas perdidas sin sentido, que su mensaje no es para unos cuantos, sino, es un grito a la vida.

Lo ético en la producción de Margolles responde a un reflexionar y observar la reiteración de la maldad humana, ente inasible y de carácter explosivo que es definido como *violencia social*. Su norma es la ética de la exposición, la “contaminación” sensorial del espectador ante productos provenientes de la realidad que conscientemente desea evidenciar; corresponde a un proceder profundamente personal y no concuerda con un criterio preestablecido y aceptado socialmente, sino en algo tan misterioso que sólo ella sabe porqué y evidencia únicamente el para qué.

El discurso artístico de la artista basado en el uso de materiales provenientes de cadáveres, se sostiene en la justificación de que es una forma de inclusión de un sector anónimo y marginal de la sociedad, para ingresarlo al conocimiento de los demás y así, hacerlos visibles; hacer público lo que antes era privado y desconocido por su misma prohibición.

Margolles genera en espacios de exhibición antagonismos entre su obra y su discurso, ya que ella expone las evidencias de la violencia, sus obras llevan al espectador a contextos diversos y profundos de sí mismo, pues mueve pulsiones de vida y muerte, el cuerpo reacciona al percibir materia muerta y los sentimientos se intensifican.

La ética de Margolles se sustenta en un discurso muy personal, carente de explicación, expone al espectador a imágenes, olores y sonidos que lo remiten y transportan psicológica y sensorialmente a momentos difíciles –de interpretar y hasta olvidar-, donde el factor sorpresa y la impresión de la visión de lo que es la muerte, evidencia que son pocas las personas que están preparadas para afrontarlo; la propuesta de la artista, basada en un aprendizaje tanatológico, queda en entredicho ante la subordinación que hace de los fluidos humanos y el agua.

Margolles pone el dedo en heridas personales y sociales, propone la cicatrización y la curación en sus obras –ver *Herida* o *Andén*, por ejemplo-, se involucra con los rastros tanto físicos como simbólicos. Ella de forma real, lacera los espacios de exhibición para dejarlos perpetuamente marcados, como sucedió en la segunda planta de la Colección Jumex, después que se retiró la instalación propuesta por ella –*Herida: proyecto para Ecatepec*-, se rellenó el surco con cemento, pero no quedó borrado totalmente; hasta la fecha, es evidente la intervención en la estructura, pues hubo un desgarramiento evidente. La posibilidad de que en un lugar –sea una calle, casa, automóvil o galería- estuviera

un cadáver, objetos o fluidos que pertenecieron a él, transforma y restringe el lugar para las personas, ya sea por el correr de la voz de “lo que estuvo ahí”, o por las sensaciones desagradables que genera.

En estas reflexiones finales, retomo un punto crucial que refiere a la representación propuesta en la obra de la artista y lo defino como una *evocación* que hace del cuerpo ausente: “evocación” se origina del latín y significa “hacer venir, llamar”, Margolles con sus obras e instalaciones cargadas de dramatismo y silencio, genera sensaciones de presencias, duelo, dolor y culpa. El trabajar con objetos que tocaron a muertos o proceden de gente que murió de forma violenta, provoca un tabú insoldable. La modificación que hace de los materiales que utiliza, genera atmosferas opresivas, provocan abismos emocionales y físicos que sólo un espectador que haya visitado la obra, puede hablar de su experiencia.

Quizás me introduzca en terrenos movedizos al referirme a “sensaciones” y “presencias” en las instalaciones de Margolles, pues estaría hablando de algo que ingresa al cuerpo por caminos tan diversos como son los impulsos y los sentidos, ambos se conjugan para indicarnos peligro o presencia de muerte. Esto atañe a una investigación de público, de cómo la gente emocionalmente se transforma ante sus obras y llegan desde el enojo, el llanto, la incredulidad o la negación.

Será necesario indagar más sobre los lineamientos por los cuales se rigen los museos y galerías para proteger psicológica y físicamente al visitante ante los materiales expuestos. Se requieren también, análisis y estudio de públicos ante la contundencia de los mensajes conceptuales que subordinan los materiales a una propuesta determinada. Esto lo expongo porque es frecuente encontrar advertencias en exposiciones donde se pueden “herir susceptibilidades”, ya sea para permitir el ingreso de menores de edad sólo acompañados por un adulto – como sucede con muchas obras de Margolles- o para mencionar otro ejemplo, en una obra de Santiago Sierra dentro de la exposición colectiva *Presuntos Culpables* (2009) en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, donde se invitaba al visitante a permanecer totalmente aislado en un espacio cerrado, despojándolo de su reloj y celular para que viviera un “ambiente carcelario”, situación en la cual previamente se le pedía que firmara un contrato de deslinde de responsabilidades.

Por otra parte, se considera que estamos en un momento en que existen múltiples formas de expresión sin restricciones de materiales o espacios. En estas líneas finales sobre mi reflexión acerca del concepto y obra de Teresa Margolles, me interesa incluir la opinión de dos personas relacionadas directamente al tema que abordé, siendo la primera Yani Herreman, doctora en historia del arte y ex vicepresidenta del Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés), quien opina que no es convincente el uso que se le da a materiales humanos: “El ICOM tiene un Código de Deontología en el que no concuerda con la exposición de restos humanos en museos. Ahora, más que nunca, creo que hay una infinidad de medios para expresar, transmitir, compartir cualquier tipo de emoción, pensamiento o lo que se quiera. Sigo pensando, quizá muy tradicionalmente, que los seres merecen respeto siempre, aun después de

mueritos y aun cuando se les clasifique como «Arte». En lo personal, he expresado que no me parece aceptable el uso de partes del cuerpo humano como arte. De hecho tampoco el artificio de utilizar partes de otros seres vivientes como cerdos, caballos, terneras, etc”.

Por su parte, el Dr. Edmundo Takajashi Medina, director del Semefo de la Ciudad de México, comenta con respecto al uso del cadáver y sus fluidos: “no estoy de acuerdo y no lo considero correcto. Para el Semefo es verdaderamente importante el respeto al cadáver, es preocupante que se tenga que usar el cadáver para llegar a éste fin, porque es un material potencialmente infecto-contagioso. Pero tampoco estoy negado a que hay gente que congenia con este tipo de expresión, pero la exposición a estos materiales puede generar un desequilibrio a una personalidad que ya en sí era violenta”.

Margolles como artista que obtiene los materiales de su producción en espacios restringidos y reservados a peritos y médicos forenses, pone en circulación materiales “ilegales” en el ámbito internacional, como es *Lengua*, pieza que pertenece a la colección del MMK de Frankfurt. Al cuestionarla sobre la procedencia de los mismos o su origen, no queda lugar a dudas su autenticidad, por lo que es necesario reconocer la capacidad que tiene de facilitarse los materiales. *Lengua*, le permitió a Margolles presentarse a nivel internacional como artistas que usa materiales verídicos y provenientes del cuerpo humano, la obra formó parte de la exhibición colectiva en el año 2000: *Escultura mexicana: de la academia a la instalación*, en el Palacio de Bellas Artes.

La ilegalidad de los materiales que Margolles utiliza y exporta para su exhibición en el extranjero, implica un trasfondo sutil entre qué se considera legal o ilegal, permitido o prohibido, pues por un lado corresponden a agua o sangre, u objetos pertenecieron a una escena del crimen y quizás a una investigación pericial, pero a la vez, esa ilegalidad se diluye al ser piezas que adquieren los coleccionistas y se exhiben en museos, ya que el certificado de compra-venta de su galerista Peter Kilchmann, le brinda el derecho y el status de pieza artística, aunado a que jamás le han sido incautadas obras, ni la ley le ha reclamado al origen de sus materiales.

Hay un ejemplo antagónico entre dos instalaciones que se hicieron con cobijas pertenecientes a un hecho delictivo, el primer caso es de Rosa María Robles y el segundo Teresa Margolles; con la primera, durante su exposición *Navajas* tuvo la intervención del Ministerio Público de Sinaloa para retirarle los textiles al tratarse de objetos pertenecientes a una investigación judicial, en el segundo; el Comité de Adquisición de Piezas Artísticas y la Comisión de Adquisición y Mantenimiento del Patrimonio Artístico de la UNAM, compró siete cobijas a la *Galería de Arte Peter Kilchmann* para que formara parte de su colección de arte contemporáneo. Así, por un lado se observa una inmediata reacción de las autoridades ante los materiales que expuso Robles, y por el otro, la circulación de cobijas en el mercado de arte internacional y el coleccionismo a través de una galería suiza.

III

La huella corporal

Es de mi primordial interés, redondear este ensayo sobre el concepto y obra de Teresa Margolles, artista con visión y propuesta apocalíptica, desmadejar el enunciado tajante con el que especifica su material central y concepto básico: "Mi oficio se centra principalmente en el cadáver: con lo que se queda en la tierra, con lo que se pudre o con el agua con que se les lava, o simplemente con la huella que dejaron sus fluidos, ya sea en una manta o una plancha de metal".

Actualmente, al conocer extensamente su obra, observo que hay un llamado de atención insistente para comprender y afrontar la muerte, evidenciar la ausencia del cuerpo y la constante búsqueda conceptual para evocarlo a través de sus pertenencias y vestigios. *La huella* en la obra de Margolles, es una señal del vacío que deja un cuerpo, en su singularidad y soledad, como signo que deja para más allá de su muerte y como memoria de una existencia.

La propuesta conceptual que la artista plantea a partir de 2008 hasta la actualidad, evidencia que no sólo recolecta los rastros de la violencia que quedan en las ciudades, sino remitiéndose nuevamente al cuerpo, busca resguardar su presentación antes de que continúe el proceso de muerte. Ella reconstruye problemáticas sociales con tierra y sangre, vestigios y huellas, para captar el momento histórico a través de medios de registro tan diversos como pueden ser la fotografía a los lienzos, de las grabaciones sonoras a la conservación de órganos humanos.

En la obra de Margolles, la huella corporal es imperceptible, se condensa o plasma en materiales que logran recoger su esencia: la instalación *Encobijados*, corresponde a siete cobijas viejas y sucias, pero que en su visible aglutinamiento, posee una carga simbólica que refiere a la absorción de humores, fluidos, sensaciones y la materialidad de la maldad pura, a través del sometimiento que el otro –el atacante, violador, asesino o secuestrador-, le da al cuerpo atado e indefenso.

Margolles se acerca cada vez más al instante preciso, toca la delgada línea en la que el cuerpo trasciende de estar vivo a ser cadáver, el momento en que comienza el abandono de la existencia, para iniciar su involución inexorable. Ella, con su formación profesional en las Ciencias de la Comunicación, se coloca en el papel de "corresponsal de guerra" que registra el momento exacto del acontecimiento.

Los lienzos que conforman *En el lugar de los hechos*, son la prueba categórica de una realidad que se presenta a partir de evidencias materiales, registradas por medio de lienzos manchados de sangre. En una era donde reina la reproducción de la imagen, Margolles recurre a la elaboración y exhibición de "la

imagen abstracta” –formada por la sangre que sólo puede hablar por la razón por la que fue derramada-, para alcanzar el estatuto de icono de la violencia.

Margolles ha generado lazos importantes de participación con su relación con los familiares que acuden a los servicios médicos forenses para identificar a sus deudos, o con gente cercana a personas asesinadas por el narcotráfico y en fuegos cruzados, circunstancia que le permite ser ella sólo el medio, la conceptualizadora de sus indagatorias constante sobre la violencia. Ella busca que las personas más cercanas a la violencia sean los que “cuenten o porten” los vestigios materiales que recabó.

Teresa Margolles, quien no sólo expone lo gráfico, sino también la periferia del cuerpo cadavérico, se halla en un camino interesante y fructífero de investigación para los historiadores y críticos de arte contemporáneo, además de sociólogos, psicólogos y antropólogos. Será de interés mediato, seguir los planteamientos de la artista en los próximos años, a partir de que sus materiales los extrae de la violencia que generan las grandes ciudades, acción que no parece disminuir, sino al contrario, se incrementa.

Llegará el momento en que tenga que retomar la expresión gráfica para recordarnos que sus obras provienen de una cruda realidad que ella concretiza hasta lo *mínimal*, y no pueden ser vistos como objetos estéticos ni obras terminadas, pues aunque tiene control sobre la obra, no sobre los procesos y evolución de la misma. El propósito de la artista es unir concepto y proceso en sus obras, pues muchas de ellas están en transformación física, los materiales que utiliza se lo permiten por lo orgánico de su contenido.

Margolles inmersa en los procesos judiciales, sabe y recolecta los casos, expedientes, causas de muerte, procesos de investigación y documentos testimonio ya revisados por peritos especializados -ver imagen de la hoja que originó *Recados póstumos*, donde se devela la huella de una mano gracias a polvos especiales para descubrir huellas dactilares-. En *Papeles*, en un extremo del papel fabriano, y en *Ajustes de cuentas* –dentro de la cédula museográfica-, presenta el caso, la edad, el sexo, la causa de muerte. Lo que me demuestra que la artista es una creadora atenta y meticulosa con sus obras, pues como lo mencioné anteriormente, lo primordial para ella es el caso particular, la representación de la persona.

La evidencia que la artista nos señala en su obra es a través de una apropiación, elaboración y *re-significación* de los materiales, por medio de la fragmentación de un todo fisiológico. *La huella que deja el cuerpo*, memoria de su presencia, es la señal, indicación orgánica y palpitante que vislumbra más allá ante la abyección del cadáver, es frontera que al lograr traspasarse, forjará un acercamiento gnóstico al cuerpo, la finitud y la realidad.

IMÁGENES



Imagen 1. Martha Pacheco, *Sin título*, 2008.



Imagen 2. Alejandro Montoya, *Estudio de cabeza*, 2006.



Imagen 3. Rosa María Robles, *Alfombra roja*, 2007. Museo de Arte de Sinaloa (MASIN). (Inicio de la instalación).



Imagen 4. Rosa María Robles, *Alfombra roja*, 2007. (Fin de la instalación ante un espejo).



Imagen 5. María Robles, *Renacimiento II*, 2007.



Imagen 6. Enrique Ježik, *Desde el abandono*. 1995.



Imagen 7. Enrique Ježik, *En defensa propia*. 1996.



Imagen 8. Roseberg Sandoval, *Síntoma*, 1984.



Imagen 9. Roseberg Sandoval, *Morgue*, 1999.



Imagen 10. Diana Michener, *Corpus 1*, 1993.



Imagen 11. Diana Michener, *The princess killing queen*, 2004.



Imagen 12. Andrés Serrano, serie "The Morgue",
Hacked to Death II, 1992.



Imagen 13. Andrés Serrano, serie "The Morgue",
Death by stabbing, 1992.



Imagen. 14.
Joel-Peter Witkin, *Cabeza de hombre muerto*, 1990.



Imagen. 15.
Joel Peter Witkin, *El hombre de vidrio*, 1990.



Imagen 16. Colectivo SEMEFO, *Larvarium*, 1992.



Imagen 17. Colectivo SEMEFO, *Lavatio Corporis* 1994.



Imagen 18. Colectivo SEMEFO, *Dermis*, 1996.



Imagen 19. Colectivo SEMEFO, *Dermis*, 1997.
En *El Ojo Atómico*, Madrid.



Imagen 20. Colectivo SEMEFO,
Mineralización estéril, 1997.



Imagen 21. Colectivo SEMEFO,
Mineralización estéril (detalle).

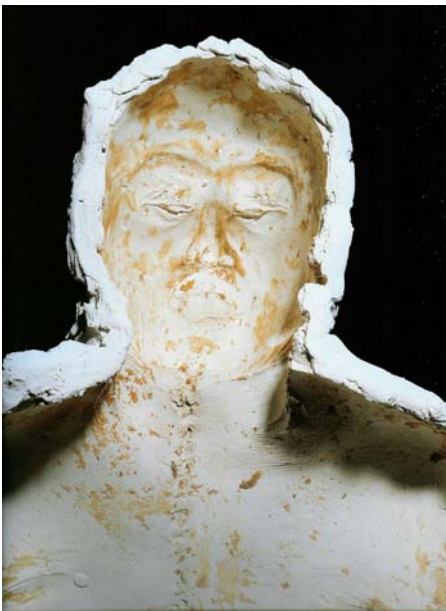


Imagen 22. Colectivo SEMEFO,
Catafalco, 1997 (detalle).



Imagen 23. Colectivo SEMEFO,
Sin título, 1997.



Imagen 24. Colectivo SEMEFO,
Estudio de ropa de cadáveres,
1997 (detalle).



Imagen 25. Colectivo SEMEFO
Doméstica, 1998 (detalle).



Imagen 26. Colectivo SEMEFO,
Sin título, 1998.



Imagen 27. Colectivo SEMEFO,
Memoria Fossilizada, 1999.



Imagen 28. Colectivo SEMEFO,
Acción Andén, 1999.



Imagen 29. Colectivo SEMEFO,
Andén, 2008.



Imagen 30. Antiguo edificio del Servicio Médico Forense (Semefo) de la Ciudad de México (1960-2008).



Imagen 31. Actual edificio del Semefo.



Imagen 32. Teresa Margolles, *Autorretratos en la morgue*, 1998.



Imagen 33. Teresa Margolles, *Olvidados*, 2000.



Imagen 34. Teresa Margolles, *Entierro*, 1999.

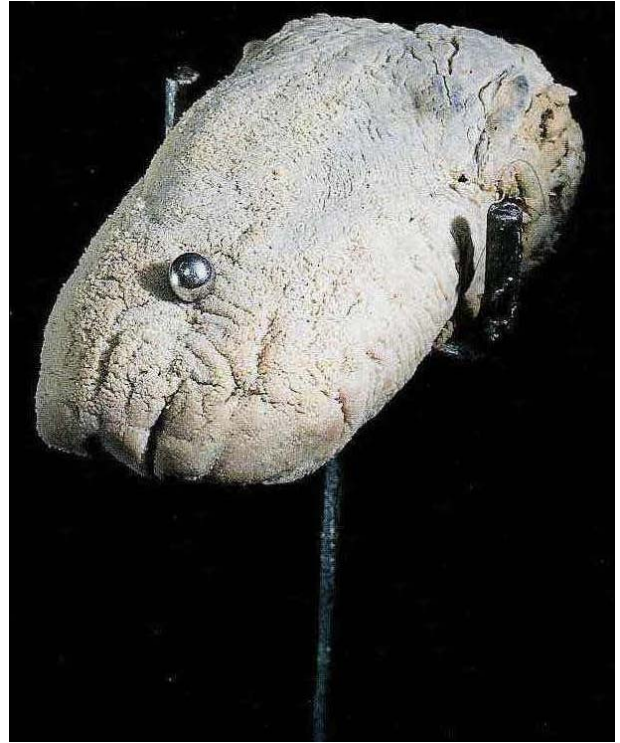


Imagen 35. Teresa Margolles, *Lengua*, 2000.



Imagen 36. Teresa Margolles, *Vaporización*, 2002.



Imagen 37. Teresa Margolles, *En el Aire*, 2003.



Imagen 38. Teresa Margolles, *Banca* y video *El agua de la Ciudad*, 2002.



Imagen 39. Teresa Margolles, piso de una galería hecho con agua obtenida del lavado de cadáveres.



Imagen 40. Reacción del público al ver el video *El agua de la ciudad*, en el espacio anexo a la Galería de Arte Contemporáneo, Puebla, 2002.



Imagen 41. Visitante en la ambientación *En el Aire*, Museo MMK, Frankfurt, 2004.



Imagen 42. Teresa Margolles, *Trepanaciones: los sonidos de la muerte*, 2003.



Imagen 43. Teresa Margolles, *127 cuerpos*, 2006.



Imagen 44. Margolles, *127 cuerpos* (detalle).



Imagen 45. Teresa Margolles, *Lote Bravo*, 2005.



Imagen 46. Teresa Margolles, *Papeles*, 2003.

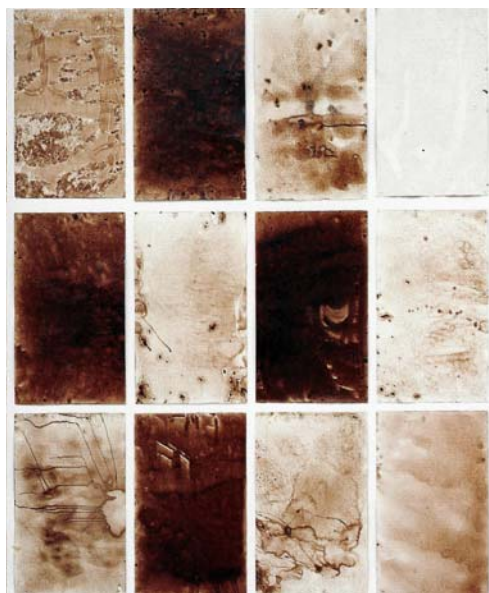


Imagen 47. Teresa Margolles, *Papeles* (detalle).



Imagen 48. Teresa Margolles, *Sin título*, 2006.



Imagen 49. Teresa Margolles *Lienzo*, 2002.



Imagen 50. Teresa Margolles, *Daga*, 1997.



Imagen 51. Teresa Margolles, *Encobijados*, 2006.



Imagen 52. Teresa Margolles, *Encobijado*, (detalle).



Imagen 53. Teresa Margolles, *Herida*, 2007.

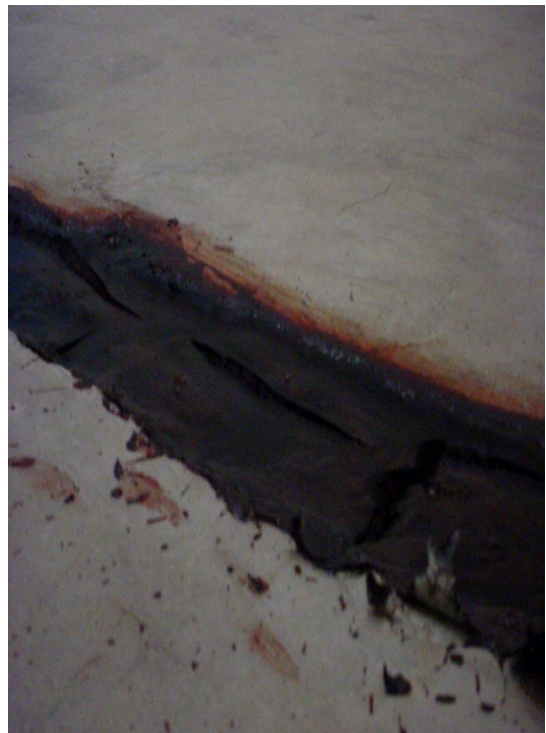


Imagen 54. Teresa Margolles, *Herida*, (detalle).



Imagen 55. *Herida*, 2007 (detalle).
-La propuesta conceptual de Margolles planteaba una evolución física de la materia orgánica hasta que finalmente se convirtiera en polvo-.



Imagen 56. Teresa Margolles, *Ciudad de espera*, 2000.



Imagen 57. Teresa Margolles, *Grumos en la piel*, 2001.



Imagen 58. Teresa Margolles, *Secreciones en la pared*, 2002.



Imagen 59. Teresa Margolles, *Caída libre*, 2005.



Imagen 60. Teresa Margolles, *Sobre el dolor*, 2006.



Imagen 61. Teresa Margolles, *Decálogo*, 2007.



Imagen 62. Teresa Margolles, *Ajustes de cuentas*, 2007.



Imagen 63. Teresa Margolles, *Ajustes de cuentas*, 2007.

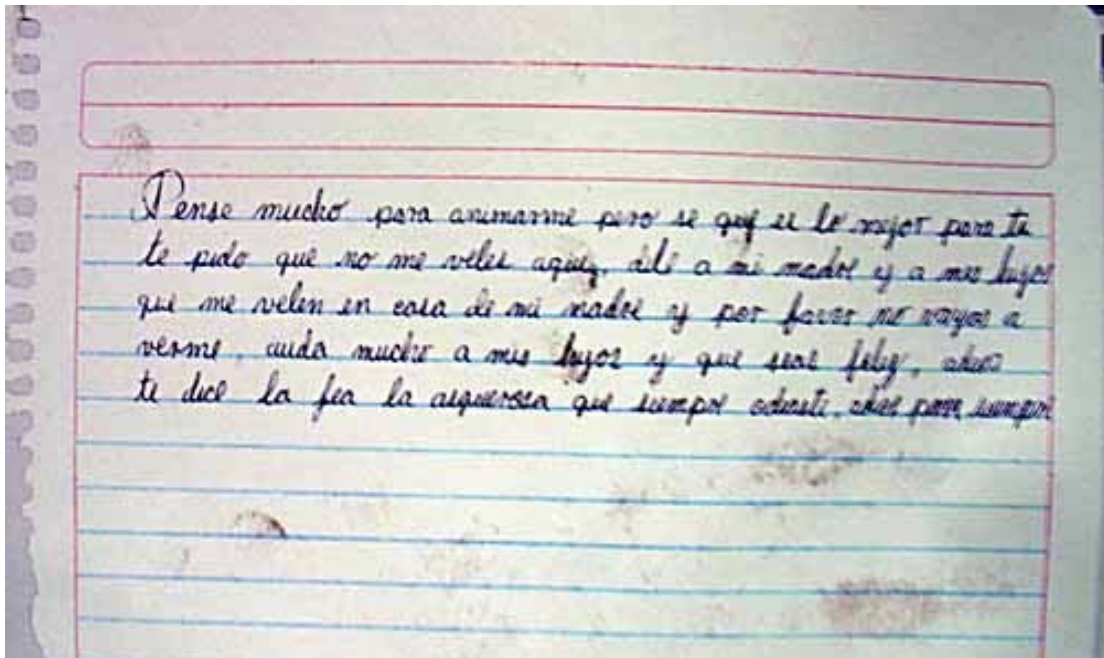


Imagen 64. Nota de despedida que generó la intervención pública llamada *Recados Póstumos*.



Imagen 65. Teresa Margolles, *Recados Póstumos*, 2006. Cine Latino, Ciudad de México.



Imagen 66. Teresa Margolles, *En el lugar de los hechos*, 2008.



Imagen 67. Teresa Margolles, *En el lugar de los hechos*, 2008. Galería Peter Kilchmann.

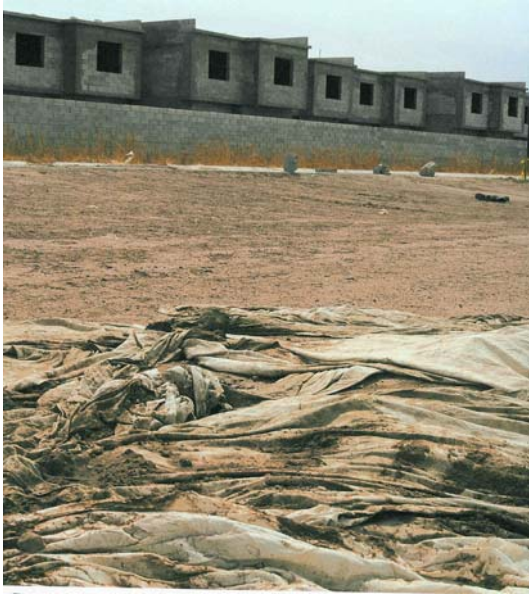


Imagen 68. Teresa Margolles, recolección de tierra en sitios donde se han ejecutado personas en el norte del país.



Imagen 69. Teresa Margolles, *Limpieza*, 2009.



Imagen 70. Teresa Margolles, *Bordado*, 2009.



Imagen 71. Teresa Margolles, *Bandera arrastrada*, Lido, Venecia, 2009.

LISTA DESCRIPTIVA DE IMÁGENES

1. Martha Pacheco. *Sin título*, 2008. Carbón sobre papel, 80x115 cm.
2. Alejandro Montoya, *Estudio de cabeza*, 2006. Grafito y tinta sobre papel, sin medidas.
3. Rosa María Robles, *Alfombra roja*, 2007. Inicio de la instalación en la calle. Medidas variables. Museo de Arte de Sinaloa (MASIN).
4. Rosa María Robles, *Alfombra roja*, 2007. Cobija y espejo. Texto: "Las últimas cobijas de esta instalación son auténticas de personas asesinadas y encobijadas recientemente en Sinaloa". Medidas variables. MASIN.
5. María Robles, *Renacimiento II*, 2007. MASIN, instalación formaba por un autorretrato de la artista y cobija que se utilizaron para envolver gente asesinada. Fotografía a color y cobija, medidas variables. MASIN.
6. Enrique Ježik, *Desde el abandono*. 1995. Hierro, cal viva, huesos humanos, arena, herramientas, vitrinas, armas, texto en Braille, 3 x 12 x 12 m. Museo de Arte Carrillo Gil.
7. Enrique Ježik, *En defensa propia*. 1996. Hierro, aluminio, hule, vidrio, alambre de púas, huesos humanos, 193 x 146 x 84 cm.
8. Rosemberg Sandoval, *Síntoma*, 1984. Acción realizada en el Museo Antropológico y Pinacoteca de Guayaquil, Ecuador.
9. Rosemberg Sandoval, *Morgue*, 1999. Performance de Rosemberg Sandoval y registro fotográfico de Teresa Margolles.
10. Diana Michener, *Corpus 1*, 1993. Gelatina de plata sobre papel, medidas desconocidas.
11. Diana Michener, *The princess killing queen*, 2004. Gelatina de plata sobre papel, medidas desconocidas.
12. Andrés Serrano, serie "The Morgue", *Hacked to Death II*, 1992.
13. Andrés Serrano. serie "The Morgue", *Death by stabbing*, 1992.
14. Joel-Peter Witkin, *Cabeza de hombre muerto*, 1990. Gelatina de plata sobre papel.
15. Joel Peter Witkin, *El hombre de vidrio*, 1990. Gelatina de planta sobre papel.

16. Colectivo SEMEFO, *Larvarium*, 1992. Ataúd exhumado, cadenas y ganchos de metal. 176 x 70 x 70. Colección UNAM.
17. Colectivo SEMEFO, exposición *Lavatio Corporis*, 1994. Carrusel de metal y caballitos disecados, medidas variables. Museo de Arte Carrillo Gil.
18. Colectivo SEMEFO, *Dermis*, 1996. Sábana de hospital público con fluidos humanos. Medidas variables.
19. Colectivo SEMEFO, *Dermis*, 1996. Exposición en 1997 en el espacio *El ojo atómico*, Madrid, España.
20. Colectivo SEMEFO, *Mineralización estéril*, 1997. Urna con huesos y cenizas humanas, medidas variables. Colección de arte contemporáneo de la UNAM.
21. Colectivo SEMEFO, *Mineralización estéril*, (detalle). Colección de Arte Contemporáneo de la UNAM.
22. Colectivo SEMEFO, *Catafalco*, 1997 (detalle). Bloque de yeso con la impresión convexa de un cuerpo después de la autopsia, medidas variables.
23. Colectivo SEMEFO, *Sin título*, 1997. Ocho barriles usados para la cocción de esqueletos, medidas variables.
24. Colectivo SEMEFO, *Estudio de ropa de cadáveres* (detalle), 1997. Ropa y sangre sobre tela, 120 x 300 x 80 cm.
25. Colectivo SEMEFO, *Doméstica*, 1998 (detalle). Sillón tapizado con viseras de caballos, medidas variables.
26. Colectivo SEMEFO, *Sin título*, 1998. Instalación en galería con cabellos recolectados por siete años provenientes de las morgues, medidas variables.
27. Colectivo SEMEFO, *Memoria fosilizada*, 1999. Objeto-sepultura hecho con cemento y 2,843 objetos pertenecientes a 247 personas asesinadas, 20x241x241 cm. Colección FEMSA.
28. Colectivo SEMEFO, acción *Andén*, 1999. Surco en la tierra de 36 metros donde se depositaron objetos pertenecientes a víctimas de la violencia colombiana, medidas variables. Parque Panamericano de Cali, Colombia.
29. Imagen de la obra *Andén* en 2008.
30. Antiguo edificio del Servicio Médico Forense (Semefo) de la Ciudad de México utilizado de 1960 a 2008.
31. Actual edificio del Semefo, que entró en funcionamiento en el 2008.

32. Teresa Margolles, *Autorretratos en la morgue*, 1998. Serie de doce autorretratos de la artista en diversos espacios del anfiteatro de la Facultad de Medicina de la UNAM. Medidas variables.
33. Teresa Margolles, *Olvidados*, 2000. Manta "cabeza de indio" de 9.50 m. x 1.70 m. donde estuvieron envueltos cadáveres por nueve meses. *Premio Adquisición*, en la VII Bienal Internacional de Cuenca en Ecuador, año 2000.
34. Teresa Margolles, *Entierro*, 1999. Feto inmerso en un bloque de cemento de 15.5 x 66 x 43 cm.
35. Teresa Margolles, *Lengua*, 2000. Lengua humana disecada y colocada sobre atril de metal, medidas variables. Colección del Museum für Moderne Kunst (MMK) de Frankfurt, Alemania.
36. Teresa Margolles, *Vaporización*, 2002. Ambientación con agua humificada procedente de la morgue donde se lavaron cuerpos antes de realizar la autopsia.
37. Teresa Margolles, *En el aire*, 2003. Ambientación con burbujas hechas con el agua de la morgue donde se lavaron cadáveres antes de la autopsia.
38. Teresa Margolles, *Banca* y video *El agua de la Ciudad*, 2002. Banca hecha con la mezcla del cemento y agua procedente del lavado de cuerpos después de la autopsia, video *loop* de 80 segundos.
39. Piso de galería hecho con cemento y agua del lavado de cadáveres.
40. Fotografía que registra la reacción del público al ver el video *El agua de la ciudad*, en el espacio anexo a la Galería de Arte Contemporáneo en Puebla, México, 2002.
41. Visitantes en la ambientación *En el aire*, dentro de la exposición *Muerte sin fin* en 2004. Museo MMK, Frankfurt, Alemania.
42. Teresa Margolles, *Trepanaciones, los sonidos de la muerte*, 2003. Instalación con audífonos donde se reproducía el ruido de la sierra eléctrica al abrir el cráneo de personas asesinadas durante la autopsia, 24 minutos.
43. Teresa Margolles, *127 cuerpos*, 2006. Instalación hecha con 127 pedazos de hilo, sobrantes de cada cuerpo al que se realizó la autopsia, recolectados en tres morgues de la República Mexicana. 30 metros de largo.
44. Teresa Margolles, *127 cuerpos* (detalle).
45. Teresa Margolles, *Lote Bravo*, 2005. Cincuenta ladrillos hechos con tierra recogida de en los lugares donde se han encontrado mujeres asesinadas en Ciudad Juárez.

46. Teresa Margolles, *Papeles*, 2003. Políptico conformado por 100 hojas de papel fabriano de 70x50 cm, sumergido en agua procedente del lavado corporal posterior a la autopsia.
47. Teresa Margolles, *Papeles* (detalle).
48. Teresa Margolles, *Sin título*, 2006. Plancha de metal caliente donde caía cada minuto una gota de agua procedente del lavado de un cuerpo en la morgue.
49. Teresa Margolles, *Lienzo*, 2002. Tela sumergida en agua de lavado de cadáveres. Colección Coppel.
50. Teresa Margolles, *Daga* (de la serie *Puntas I*), 1997. Artefacto hecho por carcelarios. Colección Coppel.
51. Teresa Margolles, *Encobijados*, 2006. Siete cobijas utilizadas para envolver cadáveres víctimas de la delincuencia organizada, 94x116 cm. Colección de Arte Contemporáneo de la UNAM.
52. Teresa Margolles, *Encobijados* (detalle). Colección de Arte Contemporáneo de la UNAM.
53. Teresa Margolles, *Herida: proyecto para Ecatepec*, 2007. Vaciado de fluidos humanos (31/05/2007) en canal devastado (8 m. x 15 cm. X 3 cm) en una sala de exhibición de la Fundación/Colección Jumex.
54. Teresa Margolles, *Herida: proyecto para Ecatepec*, 7 de octubre de 2007 (detalle).
55. Teresa Margolles, *Herida: proyecto para Ecatepec*, 7 de octubre de 2007, "evolución escultórica" de la instalación (detalle).
56. Teresa Margolles, *Ciudad de espera*, 2000. Intervención arquitectónica con grasa humana. Séptima Bienal de Arte de la Habana.
57. Teresa Margolles, *Grumos en la piel*, 2001. Serie de cuatro fotografías donde se registra la aplicación por Teresa Margolles de grasa de cadáver sobre la piel de un presunto proveedor de drogas.
58. Teresa Margolles, *Secreciones en la pared*, 2002. Aplicación de grasa humana sobre pared. Casa de Cultura *Kunst-Werke*, dentro de los eventos del Festival MEXartes-Berlín, Berlín Alemania, 2002.
59. Teresa Margolles, *Caída libre*, 2005. Instalación donde caía en el piso una gota de grasa de cadáver cada minuto durante tres meses, para un total de 90,000

gotas o 15 litros de grasa. *Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC)* de Lorraine, Francia.

60. Teresa Margolles, *Sobre el dolor*, 2006. Piso hecho con dos toneladas de esquirlas de vidrio provenientes de los llamados "ajustes de cuentas". Medidas variables. *Liverpool Biennial 2006: International Festival of Contemporary Art*.

61. Teresa Margolles, *Decálogo*, 2007. Esgrafiado sobre la pared de diez sentencias hechas por narcotraficantes. Medidas variables. Museo *El Eco*, Ciudad de México.

62. Teresa Margolles, *Ajustes de cuentas*, 2007. 21 joyas hechas con vidrios extraídos de cadáveres originados por los "ajustes de cuentas" en México. Galería Salvador Díaz, Madrid, España.

63. Teresa Margolles, *Ajustes de cuentas* (detalle).

64. Nota de despedida que generó una de las intervenciones públicas tituladas *Recados Póstumos*.

65. Teresa Margolles, *Recados Póstumos*, 2006. Cinco intervenciones arquitectónicas en teatros y cines abandonados de la Ciudad de México y Puebla. Imagen del Cine Latino, Ciudad de México.

66. Teresa Margolles, *En el lugar de los hechos*, 2008. Galería Peter Kilchmann, Zúrich, Suiza.

67. Teresa Margolles, *En el lugar de los hechos*, 2008. Galería Peter Kilchmann.

68. Teresa Margolles, *¿Dé que otra cosa podríamos hablar?*, preparación de *Sangre recuperada*. Conjunto de acción con voluntarios recogiendo tierra y sangre en sitios donde se han ejecutado personas en el norte de México. Primavera-verano de 2009.

69. Teresa Margolles, *¿Dé que otra cosa podríamos hablar?*, *Limpieza*, 2009. Limpieza del piso de las salas de exhibición con una mezcla de agua y sangre de personas asesinadas en México. Palazzo Rota Ivancich: Pabellón de México en la 53 Bienal de Arte de Venecia, 2009.

70. Teresa Margolles, *¿Dé que otra cosa podríamos hablar?*, *Bordado*. Acciones en las calles de la ciudad de Venecia con gente bordando con hilo de oro sobre tela con sangre recogida en escenas de ejecuciones en el norte de México, 2009.

71. Teresa Margolles, *¿Dé que otra cosa podríamos hablar?*, *Bandera arrastrada*. Acción pública en la playa de Lido, Venecia, realizada con telas impregnadas con sangre recogida en escenas de ejecuciones en México.

FUENTES DE INFORMACIÓN

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO, Arturo. *Experiencias del Grupo SEMEFO en torno a su instalación escultórica Lavatio Corporis*. Tesis de licenciatura en Artes Visuales. México: UNAM - Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1999. 56 p.

AUDI, Robert (editor). *Diccionario Akal de Filosofía*. Madrid: Akal, 2004. 1049 p.

BARRIOS, José Luis. *El cuerpo disuelto: el asco y el morbo o la retórica del espectáculo en el arte contemporáneo*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. México: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2006. 274 p.

------. *Símbolos, Fantasmas y Afectos: seis variaciones de la mirada sobre el arte en México*. México: Editorial Casa Vecina, 2007. 146 p.

BLAIR, Elsa. *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2004. 245 p.

DE ALVARADO, Chaparro Dulce María. *Performance en México. Historia y desarrollo*. Tesis de licenciatura en Artes Visuales. México: UNAM-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2000. 370 p.

DEVALLE, B.C. Susana (comp.). *Poder y cultura de la violencia*. México: COLMEX, 2000. 234 p.

DORFMAN, Alex. OKON, Yoshua (editores). *La Panadería, 1994-2002*. México, Editorial Turner, 2005. 228 p.

ECHEVERRI, Ana María. *Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*. México: Editorial Porrúa, 2003. 133 p.

ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992. 404 p.

ESTRADA, Josefina. *SEÑAS PARTICULARES. La muerte violenta en la Ciudad de México*. México: Editorial Lectorum, 2002. 139 p.

FERRATER, José. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel, 1999. 4 v.

HERNÁNDEZ, Héctor. *Las muertes violentas en México*. México: UNAM-Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 1989. 168 p.

HERZOG, Hans-Michael (editor). *Cantos Cuentos Colombianos: arte colombiano contemporáneo*. Suiza: Daros-Latinoamérica, 2004. 411 p.

J. A. Binaburo y X. Etxeberria. *Pensando en la violencia: desde Walter Benjamin, Hannah Arendt, Rene Girard y Paul Ricoeur*. Bilbao: Bakeaz, Centro de Documentación y Estudios para la Paz, 1994. 145 p.

KANT, Emmanuel. *Lo bello y lo sublime*. España: Editorial Espasa-Calpe, 1972. 84 p.

KRISTEVA, Julia. *Los poderes de la perversión*. México: Siglo XXI Editores, 2006. 281 p.

La abolición del arte: XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998. 695 p.

LÉVINAS, Emmanuel. *Dios, la muerte y el tiempo*. España: Editorial Cátedra, 1998. 283 p.

------. *Entre nosotros: ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pre-Textos, 1993. 289 p.

------. *Humanismo del otro hombre*. México: Siglo XXI, 1993. 136 p.

Ley General de Salud. México: Editorial Porrúa, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. *La Era del Vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. 219 p.

LOBETO, Claudio (comp.). *Prácticas socioestéticas y representaciones en la Argentina de la crisis*. Buenos Aires: GESAC (Grupo de estudios sociales del arte y la cultura), 2004.

MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto: las artes plásticas desde 1960*. España: 1974, 353 p.

MARTÍNEZ, Carlos (comp.). *CulturaContraCultura*. México: Plaza Janés, 2000.

MICHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso*. México: FCE, 2007. 169 p.

MORALES, Lourdes. *De la oscuridad a la metonimia: un ensayo sobre SEMEFO y Teresa Margolles*. Tesis de maestría en Historia del Arte. México: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2006. 176 p.

MORGAN, Robert. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Ediciones Akal, 2003. 156 p.

RAMOS, Oscar Enrique. *OYE SALOMÉ PERDONALA: actualización del personaje bíblico Salomé, en el performance VIENTO NEGRO, del Colectivo artístico SEMEFO (1990)*. Tesis para obtener el grado de licenciado en Sociología. México: UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. 2007.

RIVARA, Greta. *El ser para la muerte: una antología de la finitud*. México: Itala-Facultad de Filosofía y Letras (UNAM). 2003. 129 p.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. México: Editorial Alfaguara, 2006. 119 p.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial Ariel, 1992. 189 p.

THOMAS, Louis-Vincent. *La muerte. Una lectura cultural*. España: Paidós, 1991. 159 p.

VILLALOBOS, Álvaro (comp.). *Arte Contemporáneo Latinoamericano*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2006. 265 p.

Zavala, Magdalena, ESCUDERO, Alejandrina (coord. edit.). *Escultura mexicana: de la academia a la instalación*. Italia: Landuci-INBA, 2000. 453 p.

CATÁLOGOS

Así es la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina. México: Fundación Cultural Televisa-Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1997. 95 p.

Caída Libre. Francia: Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC), 2005. 65 p.

Colección FEMSA, una mirada continental. México: Monterrey, Nuevo León. Museo de Arte Contemporáneo, 2005. 97 p.

¿De qué otra cosa podríamos hablar? La Bienal de Venecia: 53 Exposición Internacional de Arte, Pabellón de México. España: Artes Gráfica Palermo S.L., 2009. 158 p.

Diálogos Insólitos: arte objeto. México: Museo de Arte Moderno, 1997. 112 p.

ECO: arte contemporáneo mexicano. España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-CONACULTA, 2005. 253 p.

Entre líneas. Madrid: La Casa Encendida, 2002. 191 p.

INFORME: la colección de Arte Contemporáneo de la UNAM. México: UNAM-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2008. 248 p.

La Era de la Discrepancia: arte y cultura visual en México (1968-1997). México: UNAM-Editorial Turner, 2006. 469 p.

Las transgresiones del cuerpo: Arte Contemporáneo de México. México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1997. 211 p.

Lavatio Corporis. México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1994. 30 p.

Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values (A thematic exhibition of international artists based in Mexico City). Nueva York: P.S.1 Contemporary Art Center, 2002. 311 p.

Navajas: Rosa María Robles. México: CONALCULTA-Centro Cultural Tijuana, 2007. 117 p.

OTREDAD Y MISMISIDAD. Arte Público. Puebla: Galería de Arte Contemporáneo y Diseño, 2002. 37 p.

Rosemberg Sandoval. Cali: Museo de Arte Moderno la Tertulia-Reflexioarte, X Festival Internacional de Arte de Cali. 22 p.

Teresa Margolles: Muerte sin fin. Alemania: Museum für Moderne Kunst Frankfurt Am Main , Frankfurt, 2004. 271p.

127 cuerpos. Zürich, 2005. 215p.

HEMEROGRAFÍA

Aborda la muerte apegada a la vida: Teresa Margolles muestra en un video el proceso de cremación. *El Universal*, viernes 5 de septiembre de 2003, sección de Cultura, p. 2.

CEBALLOS, Miguel Ángel. *Los imprescindibles en toda colección*, en *El Universal*, sección de Cultura, lunes 21 de enero de 2008.

DELGADO, Mónica. *Caída Libre*, periódico *Reforma*, viernes 4 de marzo de 2005, sección C.

DIÉGUEZ, Ileana. *Poéticas secrecionales. Los cuerpos abyectos en las performances de Rosemberg Sandoval.* *Revista Curare*, # 27, julio-diciembre de 2006.

Doble exposición de Margolles en París. El Universal, lunes 24 de enero de 2005.

HERNÁNDEZ, Édgar Alejandro. *México exporta su crudeza. Periódico Excelsior*, 25 de febrero de 2009.

<http://www.exonline.com.mx/XStatic/excelsior/template/content.aspx?se=nota&id=519491>

Irá a la Bienal de Venecia ¿de qué otra cosa podríamos hablar?, Milenio.
<http://www.milenio.com/node/167028>

CARRASCO, Jorge. *La alfombra roja. Revista Proceso* #1599, domingo 24 de junio de 2007.

LICONA, Sandra. *Su arte denuncia un mundo de violencia. El Universal*, jueves 5 de marzo de 2008.

www.eluniversal.com.mx/cultura/58681.html

LIRA, Hartmann Alia. *Teresa Margolles exhibe la “niebla del horror” en Mex-artes Berlín: se da a conocer como la artista más radical de la nueva vanguardia mexicana. La Jornada*, miércoles 30 de octubre de 2002.

NAVARRETE, Federico. *SEMEFO. Revista Poliéster*, vol. 8, número 2, primavera, año 2000.

Participará México en la Exposición Internacional de Arte. El Financiero, sección Cultura, martes 26 de mayo de 2009.

SOLÍS, Alberto. Periódico *El Universal*, sección *Cultura*, 26 de octubre de 2007.

VÉLEZ, Gonzalo. *SEMEFO: engendro alternativo. Periódico UNOMASUNO*, suplemento cultural, sábado 30 de noviembre de 1996.

SITIOS DE INTERNET

Andrés Serrano

http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_1595000/1595128.stm

[http://www.art-](http://www.art-website.com/modules/art/data/entremundos/entremundosII/andresserrano/andresserrano.htm)

[website.com/modules/art/data/entremundos/entremundosII/andresserrano/andresserrano.htm](http://www.art-website.com/modules/art/data/entremundos/entremundosII/andresserrano/andresserrano.htm)

http://www.cambio.com.co/culturacambio/738/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_CAMBIO-3684832.html

Banda de rock pesado *Los Garrobos*.

http://www.youtube.com/results?search_type=&search_query=garrobos

Contará DF con Servicio Médico Forense más avanzado de América. El Universal, sábado 9 de febrero, 2008.

<http://www.eluniversal.com.mx/notas/480869.html>

Diana Michener.

<http://www.steidlville.com/artists/121-Diana-Michener.html>

<http://galleryofphotography.ie/exhibitions/michener.html>

El arte revulsivo de Teresa Margolles. Agua de cadáver.

http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_068.htm

Entrevista realizada a Teresa Margolles por la Tate Modern Gallery, by Biennial Liverpool International, 2006, "Artist Interviews".

<http://www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/liverpoolbiennial06/interviews.shtm>

<http://www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/liverpoolbiennial06/>

Entrevista realizada a Teresa Margolles por la exposición Global Feminisms, por el A. Sackler Center for Feminist Art, Museo de Brooklyn, marzo 23 de 2007.

http://www.flickr.com/photos/brooklyn_museum/486625750

Enrique Ježik

<http://enriquejezik.com/index.htm>

http://enriquejezik.com/sitejezik/textos/PR-preguntas_txt.htm

Exposición *Dermis* de SEMEFO en el espacio *El Ojo Atómico*, 1997.

<http://www.geocities.com/la-ced/arco.html> *Mortem*,

Galería Peter Kilchmann.

http://www.kilchmanngalerie.com/zh/exhibition.php?exi_id=19

Galería Salvador Díaz. Madrid, España.

<http://www.salvordiaz.net>

Liverpool Biennial, 2006.

<http://www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/liverpoolbienn>

Martha Pacheco.

<http://www.museocjv.com/marthapachecoexpomortem.htm> Rocío Silva Santisteban.

Pabellón de México en la 53 Bienal de Venecia.

<http://www.bienaldevenecia.bellasartes.gob.mx/>

Rosemberg Sandoval.

<http://www.rosembergsandoval.com>

VII Bienal Internacional de Cuenca, Ecuador (2001).
<http://www.bienaldecuenca.org/noticias.aspx?nid=25>

VIDEOGRAFÍA

Programa televisivo *Caja Negra*, capítulo *Entrañas* (la nota roja y la fotografía forense como instrumentos del arte, así como su influencia en diversos artistas). Transmitido: 08/08/2005, México, DF, Canal Once.

OTRAS FUENTES:

Conversación telefónica con Teresa Margolles: 12 de octubre de 2007, 20 de abril de 2008.

Conversación con el Dr. Edmundo Takajashi Medina, Servicio Médico Forense de Ciudad de México, 11 de marzo de 2009.

Correo electrónico con el artista Enrique Ježik, 20 y 25 de marzo de 2009.

Correo electrónico con Yani Herreman, ex vicepresidenta de la Asociación Internacional de Museo (ICOM), 28 de marzo de 2009.

Conversación con Julia Molinar, subdirección de colecciones del MuAC, 31 de marzo de 2009.

Conversaciones telefónicas con el artista Alejandro Montoya, 7 y 19 de abril de 2009.