



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

**LA SANGRE COMO SÓMBOLO DE LA NUDA
VIDA**

**Estética de la violencia en la gráfica y los mass media
contemporáneos**

Tesis que para obtener el grado de
Maestra en Artes Visuales

Presenta

MARÍA TERESA OLMEDO ZAVALA

Director de tesis

MAESTRO ALEJANDRO PÉREZ CRUZ

Sinodales

Doctora Tania de León Yong
Maestro Omar Lezama Galindo
Maestra Ivonne López Martínez
Doctor Rubén Maya Moreno

México, D.F., Septiembre de 2012

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales 



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos

“La única posibilidad de descubrir los límites de lo posible es aventurarse un poco más allá de ellos, hacia lo imposible.”

Arthur C. Clarke

A mis padres: Alberto Olmedo y Paz Zavala, por ser mi inspiración.

A mis hermanos: Arturo y Valeria, por estar siempre a mi lado.

A mis colegas y leales amigos: Irina Vázquez Chessal, Alberto Madrigal, Emanuel Cárdenas, Alejandro Pérez Cruz e Isadora Cuéllar por su empeño, trabajo y constancia que inspiran mis proyectos y hacen de la Utopía un continuo suceder.

A mis amigos que alimentan mis esperanzas: David Rodríguez, Adriana González, Sonia Romero y Primo Corona.

A mis queridos alumnos que la vida los ha convertido en entrañables amigos: Quetzal León, Una Sampere, Horacio Pérez, Heidy Ortíz, Elena G. Escolano, Daniel Cruz, Julio Carrasco, Sergio Gómez y Marco Villalvazo.

A Antonio por compartir su vida, trabajo, sueños y esperanza conmigo para hacer de estos proyectos un fin común.

A todas las personas que comparten su vida conmigo y dan sentido al continuo aprendizaje, estudio y creación.

A Blanca Gutiérrez Galindo por sus críticas y comentarios tan certeros que hicieron posible la obra de esta tesis.

Y por supuesto a los que alegran mis días: Cranach y Basilio.

“Ya estás desnudo. No hay razón para no seguir tu corazón.”

Steve Jobs

Índice

Agradecimientos	III
Índice	V
Introducción	2

Capítulo 1

Entre el arte y los mass media

1.1 Del simulacro a la realidad	12
1.2 Violencia & cuarto poder	22
1.3 Ante la antipatía de los demás	32

Capítulo 2

Entre lo político y el arte

2.1 La visibilidad de la imagen de violencia	40
2.2 Postautonomía del arte: arte & política	48

Capítulo 3

La sangre como símbolo de la nuda vida

3.1 La vida desnuda	60
3.2 Teresa Margolles	67
3.3 Doris Salcedo	81
3.4 Teresa Olmedo	89

Conclusiones	116
Anexo 1. Semefo	126
Índice de imágenes	142
Fuentes de consulta	148

Introducción

¿De qué otra cosa podemos hablar?

¿De qué otra cosa podemos hablar?

Mostrarás cadáveres cubiertos a medias por el polvo [...] y pintarás la sangre con su color propio, brotando del cuerpo y perdiéndose en tortuosos giros, mezclada con el polvo; y los hombres que, apretando los dientes, revolviendo los ojos y retorciendo las piernas se golpearán la cara con los puños en la agonía de la muerte.

Leonardo Da Vinci

El diario durante los últimos años en el país, el común en los medios de comunicación ha sido la presencia de la violencia y la muerte como eje central de sus notas y reportajes; por ello este proyecto de investigación, realizó un análisis visual sobre las imágenes de asesinatos y violencia que aparecen en los medios masivos de comunicación (en específico se retomó el periódico *La Prensa*, pues este es uno de los diarios de mayor circulación y venta en el país), bajo esta idea se obtuvo por un lado un estudio sobre la visualidad contemporánea, y la forma en que impacta en el arte contemporáneo; y por otra parte se lograron un conjunto de series gráficas que reflexionaron sobre la condición de la violencia contemporánea, con la finalidad de ofrecer una interpretación artística de dicha circunstancia.

La propuesta central de esta investigación es, que al estudiar la visibilidad de las imágenes sobre violencia en los medios de comunicación se logro una reflexión que lleve a una forma diferente de aprehender de dichas fotografías, además de evidenciar el poder que la imagen tiene en el contexto contemporáneo; esto al llevarlo al arte puedo generar un discurso alternativo al dominante y provocar en el espectador la reflexión sobre su circunstancia actual, por medio del aprovechamiento de las estrategias que brinda el arte contemporáneo.

La forma de abordar esta problemática, fue por medio de la recopilación diaria (durante los dos años de maestría) de la portada y contraportada de La Prensa, ya que estas imágenes servirían para analizar la circunstancia visual y para la obtención de material para la realización de las series que acompañan a esta tesis. Estas portadas sirvieron, a modo de pretexto, para estudiar desde diferentes áreas un mismo problema de tal modo se que se pudo encontrar elementos que permitieran su estudio y análisis, de tal modo que se pudo obtener una serie de argumentos que esclarecen la forma en que estas imágenes impactan en los observadores y en el arte contemporáneo.

Para la realización de esta investigación, se dividió en tres capítulos en los cuales se discute sobre las discrepancias entre dos elementos que parecieran distantes, pero que al final terminan unificándose; en el capítulo 1 *Entre el arte y los mass media*, el punto medular es la forma en que la imagen aparece en las primeras planas da una falaz impresión de la realidad. Esto es el inicio de la problemática central de esta investigación, pues estas imágenes generan cambios y formas de pensar en los observadores que las aprehenden, es decir, lo interesante es como esta imagen juega un papel en la política cotidiana y por ende, se convierten en partes fundamentales a estudiar.

En el capítulo 2 *Entre lo político y el arte*, la imagen de la violencia es el hilo conductor entre estas dos, pues en esta disyuntiva se encuentra que la única manera de trascender el estado actual de saturación de sangre en los medios, es por su captación y reflexión en el arte, por medio de piezas que logren quitar o evitar la inmediatez de los medios masivos, con la intención de reauratizar aquello que se ha vuelto masivo, banal, hueco, superfluo; en este caso, la imagen reproducible de la muerte.

Por último, en el capítulo 3 *La sangre como símbolo de la nuda vida*, encontraremos un análisis del concepto de la nuda vida, manejado por Walter

Benjamín, en su texto *Para una crítica de la violencia* (1921), y su importancia en la sociedad contemporánea, además se observa cómo en ejemplos concretos –Teresa Margolles y Doris Salcedo– presentan la misma temática de la misma temática, lo cual es un indicio de la necesidad de reflexión sobre el tema, ya que en ambos casos la violencia y su visibilidad es lo que guía las construcciones contemporáneas en el arte; para finalizar este capítulo se encontrará un análisis de la obra gráfica que se realizó en el proceso de estudio de este tema de investigación.

En este proyecto por un lado, se experimentó con la capacidad de producción y reproducción de la obra gráfica; con la intención de evidenciar la llamada estética de la violencia que permea el arte contemporáneo, basándose en los estudios de la violencia mediática como un símbolo de una sociedad carente de valores. Por otro lado, esta investigación gráfica consiste en la reinterpretación y análisis estético de la violencia contemporánea, la cual se encuentra presente en las imágenes que los medios masivos de comunicación utilizan en su diario transcurrir; para lograr estos fines se utilizaron las primeras planas del periódico *La Prensa*, el cual es uno de los periódicos más vendidos en el país, por lo que es una gran presencia e influencia en el grosso de la sociedad mexicana.

La obra realizada en esta tesis fue parte de la investigación técnica y formal, donde se buscó la generación de cuatro series, en donde la importancia radica en el estudio del espacio en la gráfica y su utilización para generar piezas en tres dimensiones. Cada una de las series, busca una forma diferente de entender el espacio gráfico, ya sea por la generación visual, la modificación de la superficie del grabado, y la creación de espacio por medio de elementos gráficos. Además un punto importante de estas piezas es la reinterpretación de los retratos de las primeras planas, es decir, al tomar una imagen masiva y

colocarla como piezas únicas, se re-contextualiza la imagen y se le dota de una identidad, es decir, se utiliza la reproductibilidad de la gráfica para la generación de piezas únicas. De este modo cada una de las series, se puede entender como un paso de la representación a la utilización del índice visual y conceptual, es decir, la desmaterialización de la imagen de violencia, con la finalidad de ser una reflexión artística que vaya más allá de la simple estetización de la violencia.

De esta forma, aunque el tema es recurrente en la historia del arte, la intención es su interpretación como suceso visual, pues en cada una de las páginas que a continuación siguen no se pretende generar juicios de valor, que den la razón o culpen por la presencia de la violencia, pues lo que realmente es relevante para este estudio es la capacidad de masificar las imágenes mediáticas y la forma en que estas impactan en el diario transcurrir de la vida cotidiana y sobretodo como estas fotografías causan una reacción llevadas al arte contemporáneo, generando su interpretación por otros artistas. Por último quisiera destacar que la producción de la mayor parte de las piezas se realizó en las instalaciones del taller independiente de producción Utopía Gráfica A.C., lo cual logro que la obra fuera expuesta al público en varias ocasiones como: en Octubre de 2011 en el Centro Cultural Futurama, en Diciembre de 2011 en el Taller *Utopía Gráfica a.c.* y en Mayo de 2012, en la biblioteca del ITEMS Campus Atizapán. La importancia de esto radica en que permitió una observación e interacción directa con los espectadores, dando un impresión más fiel de la forma en que se aprehendían las piezas, además de que abrió la posibilidad de discutir sobre el tema, para de este modo generar un espacio donde se puede hablar los problemas que atañen a una sociedad.

Capítulo 1

Entre el arte y los mass media

Entre el arte y los mass media

Así pues, el crimen no es real; no hay ningún crimen verdadero, ninguna manera de ultrajar a una naturaleza siempre en acción [...] siempre demasiado por encima de nosotros para que temamos cualquier cosa que se haga. No hay ninguna acción, por espantosa, por atroz, por infame que te la puedas imaginar, que no podamos cometer con total indiferencia, todas las veces que deseamos; ¿Qué digo?, que tendremos razón en cometer, ya que es la naturaleza la que nos la inspira; porque nuestros hábitos, nuestras religiones, nuestras costumbres, pueden fácilmente, e incluso deben necesariamente, engañarnos, mientras que la voz de la naturaleza no nos engañará nunca [...]

Juliette. Marqués de Sade.

Entre el arte y los mass media, busca evidenciar cómo los medios de comunicación masiva son generadores de opinión y por tanto impregnan la vida con sus discursos e imágenes, de esta forma los simulacros de realidad (en este caso la imagen de violencia) que presentan juegan un papel muy importante en el estudio de la visualidad contemporánea. El detonar de esta investigación es la saturación de imágenes sobre muertes violentas, la intención es hacer notar como estas fotografías de *La Prensa* traen un fuerte discurso que determina la forma en que se aprehenden y que impactan en el espectador, por ello la importancia de entender como funcionan los medios masivos y como esta impresión llega a dar cabida a una forma diferente de entender estas imágenes a partir de arte. Cabe mencionar que *La Prensa* será el único periódico del cual se habrá, ya que es el diario de mayor circulación y venta en el país, además las imágenes de las cuales se habla en este capítulo fueron recopiladas de agosto de 2010 a julio de 2012, todas se encuentran en el CD anexo a esta investigación.

1.1 Del simulacro a la realidad

La violencia se ha tornado como un hecho cotidiano, donde cada uno logra no inmutarse de las imágenes que se presentan, no se pestañea; aquéllos que observan no logran conmoverse y mucho menos se conmueven de la “persona” que aparece en las fotos, estas personas-imágenes se han convertido en objetos de circulación masiva, se ha olvidado la capacidad de empatía, la sociedad se ha convertido en un monstruo insensible al dolor ajeno:

[...] no condolerse con estas fotos, no retraerse ante ellas, no afanarse en abolir lo que causa semejante estrago, carnicería semejante: para Woolf ésas serían las reacciones de un monstruo moral [...] Y afirma: no somos monstruos, somos integrantes de una clase instruida.¹

Se ha olvidado que, lo verdaderamente importante es darle una identidad, un nombre, un quién; a la imagen que vemos en los *mass media*. Se debe descosificar estas imágenes, pues en los últimos años los medios masivos se han encargado de convertir en objeto a cada una de las muertes que retratan, se tornan en simples imágenes; o como lo mencionara Susan Sontag: «la violencia convierte en cosa a quien está sujeto a ella».² Los medios de comunicación se apropian de ello, colocando a esta violencia en la memoria colectiva de una sociedad devoradora e indigesta de imágenes, que pareciera no cansarse de la sangre, el odio y la degradación.

Lo lamentable de este consumo masivo, es la falta de análisis consciente; si bien, se pretenden establecer leyes que regulen la aparición de estas imágenes (como se ha hecho de forma reciente), esto no podría tomarse como una solución, pues es una propuesta basada en un gobierno paternalista que pretende decidir por cada ciudadano lo que puede y no puede ver, realmente

1. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, 2004, p.16

2. *Ibid.*, p. 21.

hace falta es la sensibilización del objeto-imagen, ya que la fotografía sólo es un «registro objetivo y testimonio personal, transcripción o copia fiel de un momento efectivo de la realidad e interpretación de esa realidad»,³ valdría la pena modificar la manera en que las personas interpretan esas fotografías, se debería tener una verdadera educación visual donde se den los elementos pertinentes para una lectura mucho más amplia de las fotografías que a diario permean el cotidiano, pues toda imagen es susceptible a más de una explicación, motivo por el cual dichas imágenes sangrientas tienden a politizarse y a ser objeto de disputa en todos los ámbitos (político, judicial, policiaco, social, etc.), son un trofeo de distribución masiva. Las fotografías objetivizan, como afirma Sontag: «convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído. Y las fotografías son un género de alquimia, por cuanto se las valora como relato transparente de la realidad».⁴

A diario en México aparecen imágenes en los medios que van de la realidad al simulacro, de lo cotidiano a lo que pareciera una *snuff movie*⁵; son imágenes que hace algunos años no se verían en las primeras planas de ciertos periódicos, que circulan libre y masivamente; sin embargo, estos hechos han logrado trascender la realidad misma, han permeado a todo aquello que tocan, degradan el ritual mismo de la muerte, convirtiéndolo en un simple y burdo espectáculo mediático, sin sentido ni razón; van desde lo falaz hasta el cuestionamiento de la idea de “realidad”, son un *show business* donde el Estado queda supeditado a un mero actor teatral:

3. *Ibid.*, p.36.

4. *Ibidem.*

5. «Snuff: Vídeos grabados con torturas, violaciones y asesinatos reales, comercializados a través de circuitos clandestinos. El submundo de las *snuff movies* ha salido a la luz a través de esporádicos recortes de prensa. El director Alejandro Amenábar ideó el argumento de *Tesis* al leer varias de esas noticias y una referencia a las *snuff movies* contenida en el libro de Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. David Cronenberg (*Videodrome*) ya había tocado el tema con anterioridad, mientras que posteriormente lo abordó Johnny Depp (*The Brave*).» En S. Badariotti, *Et. Alí, Cómo hacer cine I*; 2002; p. 197.

Los performances de guerrilleros disfrazados de policías o de militares existían antes en unos pocos países alterados por «la subversión». Ahora, en cualquiera de las ciudades donde actúan narcotraficantes y secuestradores, los diarios y la televisión documentan enfrentamientos a balazos entre los grupos que visten uniformes idénticos, sea porque uno de los dos se disfrazó o porque pertenecen a la misma corporación, que está «infiltrada» ¿En qué sección colocar estas noticias: en política, policiales, economía o espectáculos? [...]»⁶

Estos simulacros se han transformado en atracción mórbida por objetos y documentos de la decadencia social en la cual vivimos sin inmutarnos, ya que además son un control social por medio del cual buscan que el espectador-comprador se identifique en esas imágenes, generando de este modo un estado de miedo constante, evitando que se detengan a pensar si son imágenes reales o son simples montajes de una realidad que no termina de alcanzarlos.

Pregunta que cobra sentido cuando en el mundo contemporáneo es difícil encontrar parámetros u objetos susceptibles de ser catalogados en una sola área. Estas imágenes bombardean el cotidiano, saturando la capacidad de aprehensión de las personas, sobrepasan la realidad y se queda como un mero recuento de los hechos, como una recopilación de elementos sin sentido ni afecto, circunstancia que en gran medida evita la acción o reacción ante estos acontecimientos, la sociedad se torna indiferente al dolor de los demás; pues la vida cotidiana es tan abrumadora que mantiene sedada a la sociedad, dejándola incapaz de tomar postura, es incapaz de reflexionar en: ¿Porqué muere? ¿Quién muere? ¿Quién paga por la muerte de quién muere?

Estas imágenes sobre muertos, torturados, decapitados y demás formas de homicidio, han originado algunas reacciones en México, en los últimos dos años, sobretodo de protesta como los proyectos: *No más sangre* (Eduardo del

6. Néstor García Canclini; *La sociedad sin relato*, 2011, p. 14.

Río “Rius”, José Hernández, Patricio Moreno, 10 de enero de 2011), *Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia del Crimen Organizado* (Iniciativa México, Televisa y TV Azteca, 24 de marzo de 2011), y la marcha y desplegados de Javier Sicilia a raíz de la muerte de su hijo (3 de abril de 2011 y 8 de mayo de 2011); eventos con grandes pros y varios contras que se han encontrado en sus caminos; pero con un fin común: que termine el estado de violencia existente en un país, donde se supone que no hay una guerra civil y sin embargo hay como resultado una gran cantidad de bajas civiles en la supuesta lucha contra el narcotráfico iniciada en el 2006.

De tal modo, la visión que actualmente se tiene de hechos como la muerte violenta, da la impresión de que es regulada por estos mecanismos de poder sin embargo, una forma de entender lo que sucede en la visualidad contemporánea de la violencia, sería el definir –a partir de aparatos de poder– lo que se entiende por violencia, de acuerdo al *Informe mundial sobre la violencia y la salud* dado por la OMS en 2009, expresa lo siguiente:

El uso intencional de la fuerza o el poder contra uno mismo, otra persona o comunidad que cause o tenga muchas posibilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones.⁷

En esta definición se encuentran condensados todos los aspectos que sirven para determinar la acción dentro del contexto social actual en México, este informe es el más fiel reflejo de lo que en forma cotidiana se vive en esta urbe, aunque hay que agregar a esta definición los actos de amenaza, intimidación, agresiones psicológicas y afectivas de una persona hacia otra, facilitados o potenciados por el abuso de la autoridad y la prepotencia.

Las condiciones actuales llevan a reflexionar sobre la naturaleza humana y su capacidad de destrucción, un ejemplo de ello sería el pensamiento de Thomas

7. Etienne G. Krug; *Informe mundial sobre la violencia...* p.22

Hobbes en su libro sobre el *Contrato social*, donde afirma: el «hombre es un homo homini lupus»⁸, se puede entender como que el hombre es maligno y destructor por naturaleza, dicho con otras palabras: el hombre liberado a sí mismo es el lobo del hombre; es decir, «la persona humana tiene la inclinación al egoísmo que le puede llevar a preferir conductas violentas.»⁹ Hecho que pone a la sociedad en un verdadero dilema, pues en los miles de años de historia humana se puede obtener una cantidad obscena de ejemplos violentos:

La historia de la humanidad está llena de imágenes de cuerpos gloriosos y de cuerpos ensangrentados. Es la religión católica la que con toda seguridad más profusamente ha llenado nuestra memoria de imágenes que si estuvieran realizadas por artistas actuales serían «crucificadas» sin consideración. Desde el Cristo torturado y crucificado después de todo tipo de vejaciones sangrientas y burlas hasta el corazón atravesado por puñales que es uno de los símbolos del cristianismo, sin olvidar los cientos de mártires que conocemos asados en parrillas, desollados vivos, con los ojos o pechos en bandejas, desmembrados en ruedas, atravesados por flechas y lanzas [...] todo un martirologio de dolor en el que el cuerpo es masacrado, en los que el dolor y la sangre nos redimen [...]¹⁰

Estas imágenes narradas por Rosa Olivares, dejan entrever que la importancia del retrato sobre la muerte o la violencia siempre ha cobrado una singular trascendencia, pues en ellas se el grado de tortura que el hombre es capaz de causar a sus congéneres, ya sea de modo real (como en las portadas de *La Prensa*) o de forma ficticia (pinturas religiosas); la imagen tiene mucha importancia en la violencia, ya que cuando esta permanece oculta es como si no existiera, pero en el momento en que es fotografiada o pintada, se vuelve real; es decir dan evidencia del deseo del hombre de causar dolor y muerte.

Hobbes en su texto *Leviatán*, postula que: «En su estado natural todos los hombres tienen el deseo y la voluntad de causar daño, de modo que hay -

8. «El Hombre es un lobo para el hombre». En Erich Fromm; *El corazón del hombre ...*, 1998 p.12

9. Ma. Antonieta Rebeil Corella, *Et. Al; Violencia Mediática e interactiva*. México, 2009, p.36

10. Rosa Olivares; *En cuerpo y alma*, España, 1996, p.79

cuando menos en principio- una constante *bellum omnium contra omnes* (guerra de todos contra todos)».¹¹ De tal modo que la capacidad y necesidad de violencia es un hecho latente en la humanidad, sin embargo lo que justifica dicha brutalidad hace la diferencia en las sociedades, mientras que por un lado en la historia de la humanidad se encuentran conflictos sociales que la apoya y afirman; en el contexto contemporáneo, en la mayor parte de casos que aparecen en las portadas de *La Prensa*, dicha bestialidad no tiene ninguna motivación positiva, es más se puede afirmar que no tiene en sí misma un motivo como tal, es decir un fin social, moral y éticamente correcto. Dicha violencia contemporánea abarca áreas como lo individual, la grupal, la cultural, la empresarial, la familiar, la laboral, la docente, la política y lo ambiental; afecta a todos los estratos y se encuentra desde la violencia más simple como un empujón o un insulto hasta la agresión en su forma más radical: el asesinato.

La violencia se ha tornado en un hecho cotidiano, donde no importa donde se esté, siempre existe la presencia tácita o latente de ser víctima o victimario. El cotidiano, al menos el que reflejan los mass media, es desolador y cargado de sangre, degradación y brutalidad. Como ejemplo baste mencionar que de cada 824 portadas del periódico *La Prensa* (del 12 de agosto de 2010 al 19 de marzo de 2012) el 77.66% corresponden a nota roja y tan sólo el 22.34% son dedicadas a otros temas (política, economía, espectáculos). Este abrumante porcentaje da una idea de lo que a diario se ve en los puestos de periódicos, lugar que es un pequeño reflejo del total global de medios masivos que actualmente inundan la vida cotidiana; convirtiéndose de este modo en una característica de las sociedades actuales, lamentablemente, esta violencia no sólo crece y se reproduce; se presenta como una amenaza, que provoca una

11. Silvia Ons, *Violencia/s*, Buenos Aires, 2009, p. 114.

constante incertidumbre sobre el porvenir; ya que *los otros* se han convertido en enemigos latentes. De tal suerte, la violencia entra a la vida por todos lados: en la política, en la televisión, la radio, internet, la calle, el transporte, la familia, todos son posibles enemigos, no existe ningún límite que la contenga; no conforme con ello amenaza nuestra cotidianidad, esta violencia no es aquella que ha existido dentro de la historia de la humanidad bajo el concepto de guerras, revoluciones, revueltas, protestas, defensas. No, esta violencia es violencia por la violencia misma, está alejada de cualquier motivación ideológica positiva, no posee un porqué o un para qué, simplemente existe por el gusto de existir, no hay ninguna razón real, para que se realice. Dentro del contexto contemporáneo Silvia Ons, plantea que:

La exacerbación de los derechos individuales llevaría más bien al no respeto por los del otro [...] la importancia de que los sujetos se sientan medianamente reconocidos por el gobierno que los representa; caso contrario existiría un aumento de la violencia.¹²

En dicho planteamiento Ons, explica la forma en que se genera la violencia contemporánea, la cual nombra como: violencia posmoderna, considerada como aquella violencia extendida anticipa al mundo mismo, es también aquella -a diferencia de Fromm, en *El Corazón del Hombre* que no tiene un fin en si misma, es un acto sinsentido, carente de propósito y sin ningún tipo de código al cual ceñirse; es en pocas palabras aquella violencia que no sólo abarca la ejercida sobre un hombre a otro, sino también aquella originada del sujeto hacia si mismo, ejemplo de ello: el consumo de drogas, el trabajo excesivo, los deportes extremos, los accidentes, el suicidio, en resumen su necesidad de vivir en riesgo: «La “violencia posmoderna” se monta en la paranoia social, que surge como producto de la devaluación de los valores y

12. *Ibid.*, p. 20

de la incredulidad que resulta de tal declinación.»¹³ Este hecho se encuentra totalmente vinculado a la idea de una “falsa realidad” (simulacro), donde la apariencia es lo importante, los discursos y la realidad misma se desvanece en la nada; pues lo prioritario es lo que se supone debe pasar o ser, no lo que en verdad sucede. La idea carece de palabras y la imagen carga con todo; esto concluye con una falta de congruencia entre la imagen que se ve y el hecho revelado, pues todo queda oculto por una nula ética o moral, pues la sociedad se encuentra fuera del límite del respeto a sus congéneres lo que se puede traducir como un traslado de los valores éticos a los bienes materiales que unificaban a la sociedad; en otras palabras, se vive en una época sin ética y con valores caducos, legado que dejó la posmodernidad a nuestra actualidad.

El valor devaluado no tiene por qué desaparecer de súbito, como el billete devaluado, puede permanecer largo tiempo allí, entre nosotros, solo que ya no vale, pierde su función. Así invocamos constantemente la justicia, el bien, la belleza, la verdad, la unidad, el ser, pero nuestras actitudes y conductas no se orientan ya por ellos.¹⁴

Este hecho se agudiza en una sociedad más preocupada por el consumo y lo desechable, una sociedad de *homo consumens*, que siempre priorizando el costo-beneficio, donde las personas pasan a segundo término y el dolor ajeno queda así, ajeno a cualquier tipo de afinidad, se convierten en una sociedad hedonista.¹⁵ Sociedad en donde lo único contundente es el resquebrajamiento

13. *Ibid.*, p. 21

14. Silvio Maresca; *El ocaso de la ética en Occidente*, 2008.

15. «Hedonismo ético: (gr. Hedoné, placer) Doctrina según la que los entes poseen un valor intrínseco. Según esta teoría, sólo el placer o la conciencia placentera tiene valor positivo último, es decir, son intrínsecamente buenos y no tienen ninguna parte o constituyente que no sea intrínsecamente buenos. El tono afectivo hedonista opuesto, conciencia de displacer o desagrado, tiene valor negativo último, es decir, es intrínsecamente malo y no tiene ninguna parte o componente que no sea intrínsecamente malo [...] Según el hedonismo puro, no hay diferencia de cualidad entre los placeres y los displaceres, y su existieran estas diferencias, no afectarían valores intrínsecos de los distintos estados hedonistas. Estos valores sólo varían según la intensidad y duración del placer o displacer. El hedonismo ético está habitualmente relacionado con una doctrina teleológica sobre la naturaleza de la acción justa [...] Hedonismo psicológico: (gr. Hedoné, placer) Teoría de que las motivaciones psicológicas sólo pueden explicarse por la búsqueda del

de la tradición y la desaparición de los valores en los cuales la modernidad situaba su confianza, siendo los sentimientos en común: la incertidumbre, la inseguridad y la vulnerabilidad.

En pocas palabras el placer individual es el único válido, pero estos placeres son creados por los entes de poder; que en estas circunstancias no son los gobernantes, son las grandes transnacionales e industrias quienes generan consumidores (marcas, objetos), no ciudadanos ni personas; pues la premisa central es consumir, consumir, consumir hasta ser feliz. Simulacro de felicidad que por obviedad es inalcanzable; por tanto vana y obtusa, donde los valores sociales se utilizan como mero disfraz instrumental, sin límites ni fronteras. Sociedad paranoica donde se llega a fundamentalismos extremos (*Vg.* Se esta a favor o en contra de las drogas, si estas a favor eres narcotraficante, si estas en contra eres retrógrado), es lo que mejor describiría esta circunstancia que ven al semejante como posible adversario; todo se convierte en mezuino y rapaz reinando las suposiciones, anidando en estas circunstancias sentimientos como la violencia más radical y atormentadora; seres huecos preocupados por la superficie, carentes de sentido:

Somos los hombres huecos
Los hombres rellenos de aserrín
que se apoyan unos contra otros
Con cabezas embutidas de paja. ¡Sea!
Ásperas nuestras voces, cuando susurramos juntos
Quedas, sin sentido
Como viento sobre hierba seca
O el trotar de ratas sobre vidrios rotos
En los sótanos secos
Contornos sin forma, sombras sin color
Paralizada fuerza, ademán inmóvil
Aquellos que han cruzado
Con los ojos fijos, al otro Reino de la muerte
Nos recuerdan -si acaso-
No como almas pérdidas y violentas
Sino, tan sólo, como hombres huecos
Hombres rellenos de aserrín.¹⁶

pacier y la aversión al dolor». En Dagobert D. Runes; *Diccionario de Filosofía*, México, 1981, p. 163

16. *Los hombres huecos*, Thomas Stearn Eliot, 1925. En <http://amediavoz.com/eliot.htm> LOS%20HOMBRES%20HUECOS

Esta problemática política-social decanta en la circunstancia visual en la que se esta inmerso; esto se debe a que en una sociedad de consumidores, el simulacro es el común denominador, pues esta condición se caracteriza por una concepción narcisista de la subjetividad que niega de modo radical cualquier límite. Lo cual se ve muy claramente en las tecnologías de poder de la sociedad: la vigilancia y el control; aspectos que se sustentan en el sinóptico, como dispositivo de control –en oposición con el panóptico, mecanismo de vigilancia–, es decir, el lugar donde muchos tienen la posibilidad de observar a unos cuantos, llevando el simple espectáculo a la existencia del simulacro; estructura que funciona a partir de la seducción que deviene en formas de comportamiento –modelos de la privacidad– que se rigen por la sociedad de mercado. Este es un mecanismo regulador de la subjetividad, es decir normaliza lo público, la masa; son creadores del modelo de realidad, de comportamiento y de normas sociales; son elementos que permiten construir determinada realidad social, siempre en función de las relaciones de poder y dominación.

Lo único que aquí cabría mencionar es que todo lo que estos aparatos de poder buscan hacer es legitimar el retorno del poder de la muerte como comportamiento legítimo y preventivo, basándose en la creación de la imagen del otro como amenaza a la seguridad, lo cual otorga la justificación para la vuelta al poder de una soberanía unilateral del derecho a decidir quien vive, quien muere, quien tiene derecho y quien esta en nuda vida.

1.2 Violencia & cuarto poder

Existe otro factor que determina en gran medida la forma en que las sociedades se entienden, este factor es el llamado *cuarto poder*¹⁷: los medios masivos de comunicación (MMC). Son generadores, promotores y auspiciadores de la opinión pública, lo cual en temas tan complejos como la violencia, provoca que ésta se disperse, se esparza sin límites llegando a cada rincón de la vida cotidiana, lo que afecta de forma decisiva pues esta constante violencia vivida y vista en los media, provoca una generalización del miedo y la paranoia. «Y el ícono dominante en la actualidad informativa parece festejar su propia autoinmolación, la realidad comulga con el poder mediático en la generación del terror[...].»¹⁸ Este hecho degenera por un lado en el ensimismamiento del sujeto, que se encierra para preservarse; pero por otra parte logra hacer creer que no hay límites para los sujetos ni para la violencia, se crea una falaz noción de caos social; donde los agentes de poder se apoyan en los *mass media* para hacer crecer la idea de que todo se puede ver, oír y decir, no hay censura ni vergüenza.

El problema central de la visibilidad de la violencia es que llega a los MMC con la premisa de que ésta es el medio más rápido y efectivo en la solución de los problemas, además de justificar como aceptable que la utilicen los agentes positivos de poder (policía, ejército, políticos); esto se refleja con la idea de que

17. Los tres poderes de una república democrática son: el poder legislativo, el ejecutivo y el judicial. El cuarto es nombrado así aunque no está reconocido de forma legal como los tres anteriores.

18. Silvia Ons; *Op. Cit.*, p. 71

el fin justifica los medios, le dan su motivo y apología; tiene su base en la existencia del derecho positivo. Esta utilización de los MMC como agentes de regulación es el verdadero problema, se debe reflexionar y cuestionar sobre el tema; pero para entender como se conjugan la violencia y los medios se debe comprender el término de violencia mediática, que se puede definir como:

Aquello que tiene que ver con la proyección (a través de los medios y de las nuevas tecnologías de información) de la imposición intencional del daño, la brutalidad (física, psicológica y emocional) o la muerte causada por unos personajes hacia otros. El uso y el abuso de los contenidos de violencia en los medios tradicionales (cine, radio, televisión, periódico, revistas), y en los nuevos medios (Internet y videojuegos, entre otros) puede exacerbar la agresión interpersonal y social en quienes se exponen e interactúan con ellos.¹⁹

En este punto, existen dos posturas sumamente marcadas, por un lado se observa una tendencia a culpar de forma total a los medios por propagar la nota roja y de este modo crear un sentimiento de banalidad y trivialidad de la violencia; argumentan que degenera en la propagación de más violencia. La otra posición es la anulación de dicha culpa bajo la premisa de informar y mostrar la realidad; pero independientemente de la opinión que se tenga, un punto trascendental es crear una conciencia de análisis y estudio de las imágenes que estos medios presenta.

Un hecho innegable es que los MMC son un instrumento categórico para que la sociedad logre enterarse de los sucesos sociales, políticos y económicos; ya sea a nivel local, nacional o internacional. Esto lleva a crear un conocimiento del mundo que rodea a la sociedad y se combine en un escenario donde se crea la opinión pública; todo se resuelve dentro de los medios masivos: desde secuestros, economía, política, narcotráfico, espectáculos, por ello es preciso ser conscientes de la influencia que tienen en los individuos.

19. Ma. Antonieta Rebeil Corella, *Et. Al., Op. Cit.* p.106

Sin embargo, no se podría entender estos MMC sin un elemento fundamental: la imagen, que es la parte determinante de cualquier mensaje que se quiera transmitir en la actualidad; los medios masivos entienden esta importancia, por ello es que siempre se verá en las primeras planas o programas televisivos acompañados de grandes titulares y fotografías que reflejen lo que el mensaje principal pretende generar en el espectador:

Algo se vuelve real -para los que están en otros lugares siguiéndolo como «noticia»- al ser fotografiado [...] En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo.²⁰

La prensa periódica es por antonomasia el medio de comunicación masiva, aspecto que para confirmarse sólo baste recordar que se le denominó como el *cuarto poder* por su gran capacidad de incidir en la opinión pública, ya que en contraposición con los noticieros transmitidos en TV, en la prensa se puede ampliar la información sobre todos los acontecimientos, ya que como es bien sabido el tiempo en televisión es muy caro, en contraste con el espacio en el papel impreso representa una buena posibilidad de reflexión, o al menos en la teoría esa es la premisa; esto sin olvidar que el punto de vista del editor o corporativo marcan la tendencia del medio.

Los medios dictan y deciden modas, consumos, modelos de vida; son *jueces de la verdad*, además establecen los temas prioritarios de la agenda nacional, como ejemplo se puede notar que en ciertos períodos se hace mucho hincapié en el cambio climático, la violencia en México o la economía mundial. Lo lamentable es que temas importantes como la pérdida de valores, el consumo desbordado, y la cosificación de los sujetos; son puntos intocables; he aquí la importancia de analizar el peor de los escenarios y buscar una salida estética,

20. Susan Sontag; *Op. Cit.*, p.31

pues a través de ella se puede lograr una análisis de la sociedad en la que se vive, además de establecer los parámetros a través de los cuales las imágenes que aparecen en los MMC impactan en el arte y la sociedad.

Por ello se debe ser consciente del tipo de prensa que puede existir, pues hoy en día el mayor dilema son portadas con noticias aterradoras, donde las imágenes e ideas violentas son las predominantes. Lo importante es destacar que a la par de estos periódicos, se encuentran otros (ya sean de derecha o izquierda) con una forma diferente de tratar la misma información, sin embargo al ser *La Prensa*, el diario de mayor distribución se debe analizar que esta presentando y como afecta o impacta a la sociedad. Como ejemplo lo siguiente:

1 y 2: Primera plana del día Martes 4 de enero de 2011

En estas tres primeras planas del día 4 de enero de 2011, se puede observar

cierta tendencia política, pero en ninguno de los tres aparecen imágenes que hagan referencia a muerte, violencia o sangre; sin embargo al leer la primer plana se puede observar algunos temas relacionados con la violencia como el narcotráfico. Lo interesante es observar como los diarios que más se venden en el país muestran lo siguiente:



3 y 4: Primera plana del día Martes 4 de enero de 2011

En ambos casos se observan imágenes similares, donde las personas muertas de la primer plana aparecen con objetos que ilustran los grandes encabezados, obviamente refieren a muerte y violencia donde las imágenes son más explícitas que las palabras junto a ellas. Lo interesante de estas primeras planas son las noticias con las cuales recorren el mundo, éstas dan la "imagen" del país, el documento gráfico que aparece en estas portadas se ha convertido en un aspecto primordial de lo que sucede o se supone que sucede en el diario transcurrir en uno de los países con más muertos sin estar en estado de guerra. «Los medios de comunicación reflejan de forma general el modelo cultural en el que se desenvuelve nuestra sociedad y los valores que

imperan en la misma.»²¹ Por tanto, se debe de considerar que si los medios son un reflejo de la sociedad, la sociedad contemporánea es sumamente violenta; siendo un hecho fehaciente en las zonas marginales y de bajo nivel socioeconómico, volviéndose un caldo de cultivo; debido al bajo nivel escolar y cultural, aunado al desempleo, es en estos sitios donde se entiende que si hay tanta violencia en los periódicos, no hay porqué preocuparse por un poco más o peor aún se vuelve el pan de cada día, siendo una constante y por tanto un *modus vivendi*.

Esto pareciera ser sumamente pesimista, pero la realidad es que si los medios son capaces de crear la opinión pública, también son capaces de banalizar en la vida cotidiana la violencia, la muerte y la sangre:

La legitimación de la violencia por las fuerzas del orden; la reproducción de estereotipos en contra de las minorías sociales, ocupacionales o étnicas a quienes se atribuye el ejercicio de la violencia no legitimada; el mensaje reiterativo de que hay violencia buena y mala; la diseminación de una cultura del miedo y la desconfianza; la ausencia de propuestas en las que opciones pacifistas resulten exitosas para enfrentar el crimen y el delito; la asociación de la agresividad con la superioridad masculina sobre la mujer; todos esos significados tienden a aparecer en los mensajes de los medios, en mayor número que las alternativas que cuestionan al sistema y al *status quo*.²²

Por este motivo es importante entender cómo estas imágenes impactan en la población que las consume, para generar espacios en donde se genere una reflexión para reivindicarlas en la realidad actual, en la cual México se ha convertido en uno de los países más violentos, o al menos esos se interpreta a partir de las imágenes que se generan en los medios.

La imagen se puede entender desde dos puntos importantes: la representatividad y la objetividad; en el primer caso la imagen no es sólo su referente real, sino también va cargada de la intencionalidad por la cual es

21. Julio Cabero, Rosalía Romero; *Violencia, juventud y medios de comunicación*. En 1 de 8 en <http://tecnologiaedu.us.es/revistalibros/violencia.html>, 2010

22. Ma. Antonieta Rebeil Corella, *Et. Al.; Op. Cit.*, p.97

colocada en los medios, pues éstos siempre van a buscar generar un mensaje que comunicar a su lector ya sea de consciencia, consumo y control.

Y esto con pretensión periodística aparece en publicaciones como *Alarma* en las que se juega a fondo la toma fotográfica que hace que algo sea enfatizado, especialmente mediante el uso de la sinécdoque (fotografía y expongo la parte más descarnada, más cruenta del episodio en cuestión). No puede ser puramente representativa una imagen cuya función primordial es conativa, es influir en el espectador, es impactar.²³

La teoría la objetividad de la fotografía, se refiere a la veracidad de las imágenes, es decir, deben de tener un referente y presentarlo sin mostrar partido, ser neutral en la información; esta característica siempre estará interrelacionada con tres elementos importantes: el objeto, el soporte y la variante; los cuales determinan el sentido y aseguran la efectividad del mensaje, que es el discurso retórico que el fotógrafo y editor del diario buscan para su periódico.

En estas portadas se observa una naturalización de escándalo donde a modo de repetir imágenes brutales se cotidianiza o trivializa el suceso violento, la violencia misma se minimiza; se subvierte la imagen real al punto de parecer una ilusión y deja todo su peso al impacto y la generación de miedo en la población, que cree que la violencia es natural y peor aún necesaria para terminar con el terror que el narcotráfico y el gobierno han generado.

Se debe pensar en la capacidad misma que tiene la fotografía de ser más que un ícono de la realidad, es una versión de la realidad misma; se presenta descarnada y visceral; pues cuenta con la premisa de ser instantánea y veraz, lo cual deja al texto de los encabezados, los pies de foto y los cintillo como posiblemente malicioso o tendencioso, mientras la imagen puede llegar a ser objetiva y cosificadora; o al menos en estricta teoría eso debiera suceder.

23. Daniel Prieto Castillo; *Retórica y manipulación masiva*, México, 2009, p, 37

Si la información escrita puede omitir o deformar la verdad de un hecho, la foto aparece como el testimonio fidedigno y transparente del acontecimiento y la fotografía produce una impresión de la realidad, siendo siempre una alusión obligatoria a ella.²⁴

Sin embargo, en todas las portadas observadas se llega a la misma conclusión: el texto está morbosamente seleccionado para provocar un efecto particular en el espectador, donde la idea primordial es vender toda la tirada del periódico, posteriormente pueden surgir el resto de los discursos y teorías, pues en estas portadas el texto es el que atrae y la imagen sólo corrobora y da un punto a la credibilidad, por tanto si hay fotografía es que de verdad sucedió. Esto lleva a reflexionar si las imágenes presentadas son consecuencia de la violencia existente en la sociedad o si la violencia es generada por esta sobreexplotación de la muerte en las primeras planas; sea cual sea su origen lo cierto es que son reflejo de lo que a diario sucede en el país:

Las imágenes de dolor, de la muerte, de la violación de la integridad humana, a pesar de que se han incorporado a lo cotidiano, proporcionan material propio al establecimiento de una comunicación inmediata e intensa con el público, necesaria tanto para la venta de periódicos como para la denuncia, esencial para la adhesión del público a la lucha en contra de las injusticias que los gobiernos solos no fueron competentes para resolver.²⁵

Lo contundente en este sentido es reflexionar sobre la idea de la violencia como un suceso que puede volverse, en algunos casos, tan cotidiana de observar, pareciendo algo ajeno *grosso* y por tanto alcanza a convertirse en un suceso abstracto retratado en una primera plana, tan falaz como una película de Quentin Tarantino, donde la sangre baña la pantalla, de la misma forma la sangre cubre la vida cotidiana sin lograr inmutar sobre su condición perene en la humanidad.

En este tenor, es necesario admitir que los medios de comunicación reproducen los discursos donde la violencia forma parte del *habitus* como

24. Luiz Teixeira; *Manipulación en el fotoperiodismo: ética o estética*, La Laguna (Tenerife), 1999, p, 2

25. Luiz Teixeira; *Op. Cit.*, 1999, p, 3

método efectivo para mantener el orden establecido; más no significa que los medios sean los que originen o detonen la violencia social, sin embargo, tienen una responsabilidad central porque al reflejar actitudes y valores refuerzan comportamientos de la vida social.²⁶ Por tanto, la imagen a este nivel se convierte en mercancía de consumo, generadora de ingresos o productora de pérdidas si no se consume, por ello vemos que estas imágenes sobre violencia están enmarcadas por frases generadoras de emotividad en el espectador, su consumidor; en síntesis buscan agrandar, acrecentar, volverlas vistosas, son lúdicas y dramáticas; son generadoras de sentimentalismos baratos.

Los cuerpos que aparecen a diario en *La Prensa*, se han quedado sin un discurso veraz sobre el: ¿Por qué? ¿Cómo? ¿Quién? ¿Cuándo se solucionará? Estas fotografías mortuorias permanecen como una simple evidencia sin letra que las explique a profundidad, son la huella pero no la solución. Son muertes carentes de sentido o identidad; son impersonales, por tanto son ajenas a la realidad inmediata se convierte en un simulacro de realidad y de miedo de la ciudad:

Los miedos viven de los miedos [...] los miedos son la clave de los nuevos modos de habitar y comunicar, son expresiones de una angustia más honda, de una angustia cultural. Angustia que proviene, en primer lugar de la pérdidas del arraigo colectivo en unas ciudades [...] En segundo lugar, es una angustia producida por la manera como la ciudad normaliza las diferencias [...] es una angustia que proviene del orden que nos impone la ciudad [...] un orden construido con incertidumbre que nos produce el otro.²⁷

Este texto refleja fielmente lo ocurrido en México, lo lamentable es que pertenece a un análisis sobre la violencia vivida en la Colombia de los últimos años del siglo pasado y principios del presente; lo interesante está en que los estudios sobre la visibilidad de la violencia en esos días en Colombia sirven de parámetro para entender lo que hoy acontece en México; de tal suerte se es

26. Ma. Antonieta Rebeil Corella, *Et. Al.; Op. Cit.*, p.7

27. Jesús Martín-Barbero; *Op. Cit.*; p, 6-7

más consciente de la necesidad de estudiar como estas imágenes, aparentemente ajenas al arte, han logrado trastocar los lindes de la estética y la práctica del arte no sólo en México sino en otros sitios de Latinoamérica donde los medios representan una oportunidad para observar diversos tipos de degradación, dolor y violencia de otras personas. Por ello la conmoción generada por estas imágenes es el motor de la industria mediática, pues saben que el morbo mueve las ganancias; esta perturbación provocada por las imágenes es y ha sido el germen que ha dado pie a un sin número de manifestaciones estéticas en la historia del arte, más es innegable que la pretensión de estas primeras planas, no es evocar; por el contrario son pruebas, son mostradoras de la realidad.

Al final de cuentas, las primeras planas giran entorno a la violencia, son ejemplos contundentes de aquello que se puede entender como campañas de desinformación donde la finalidad es provocar un clima de alarma y miedo, donde la intervención con políticas radicales –como la utilización del ejército a modo de cuerpo policiaco–, la intervención y represión, se justifican como necesarias; un estado idílico de alta seguridad, implica tácitamente la vigilancia permanente e invasiva de toda la población; la creencia que mucha policía genera más seguridad es un discurso necesario para la permanencia del Estado en el poder, aún a costa del bienestar de la sociedad.

El lenguaje –visual o escrito-, intenta maquillar la realidad y hacer que el lector-observador se concentre en aquellas cosas que para el Estado son primordiales, sin prestar atención a temas tan complicados como el aumento del precio en la canasta básica o el excesivo sueldo de los líderes políticos. La idea central en estos medios, pareciera ser la legitimación de la violencia, hasta convertirla en realidad; en ocasiones disfrazando y en otras exagerando según convenga.

1.3 Ante la antipatía de los demás

Otro aspecto real y contundente de esta circunstancia es la visualidad saturada en la que están envueltas estas imágenes; el constante bombardeo de estas noticias, imágenes, narraciones, primeras planas sobre violencia han hecho de la sociedad un ente insensible a condolerse de lo reflejado en la fotografía; se autoconsuela suponiendo que si le sucedió al personaje de la foto es por que lo merecía o era parte del problema; se olvida de sentir empatía con esos congéneres ultrajados, esto debido a la sobrepoblación de imágenes diarias, se vuelve un anestésico para la mente del espectador-observador, lo embota y olvida que no son objetos retratados, sino cuerpos como el propio.

Es imposible echar una ojeada a cualquier periódico, no importa de qué día, mes o año, y no encontrar en cada línea las huellas más terribles de la perversidad humana [...] Todos los periódicos, de la primera a la última línea, no son más que una sarta de horrores. Guerras, crímenes, hurtos, lascivias, torturas; los hechos malévolos de los príncipes, de las naciones, de los Individuos: una orgía de la atrocidad universal. Y con ese aperitivo repugnante el hombre civilizado riega su comida matutina.²⁸

Tanta brutalidad se vuelve increíble (falta de credibilidad) la imagen se torna en un espectáculo y simulacro de la muerte, donde cada día supera la anterior primera plana, con imágenes cada vez más atroces; lo cual decanta en una falta de realidad “real” o en su opuesto una realidad demasiado real

28. Susan Sontag; *Op. Cit.*, p.122

“hiperreal” imposible de verla en su totalidad, es una sociedad basada en la simulación, donde lo sucedido parece ajeno. Este hecho es aprovechado (o generado) por los MMC, que buscan la espectacularidad en sus imágenes, para llamar la atención del ciudadano promedio y comprar muerte y degradación en cada portada, espectáculo de necrofagia comercial.

Se debe solicitar que estas imágenes recuerden a quien las vea, lo que el hombre es capaz de hacerle al hombre; lo mantengan consciente de la muerte violenta. Se debe suscitar con estas imágenes pensadas, una provocación generadora de reflexión, no sólo un golpe de vista que al gira la mirada se olvide lo visto; está puede ser la gran ventaja de una imagen masificada y al servicio del consumo, son fotografías con potencial para ser reinterpretadas, interpretadas, deconstruidas, reconstruidas, destruidas, construidas, transformadas, retransformadas; son iconografías abiertas, que sirven al arte para crear discursos donde se reflexione sobre problemas contemporáneos, pues: «[...] las fotografías objetivan: convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído. Y las fotografías son un género de alquimia, por cuanto se las valora como relato transparente de la realidad».²⁹

Por ello, llegado este punto; las imágenes de las cuales se habla, son objetos que pueden ser descontextualizados y estudiados a partir de varias disciplinas del conocimiento humano, como la estética, la sociología, la antropología; que las dote de un nuevo discurso que sea capaz de juzgar su relación con el esteticismo contemporáneo. Esto gracias a la necesidad mórbida de ver el dolor ajeno, y pasar como espectador que admira un accidente o muerte, cual espectador en museo al ver una obra de arte, tornando estas imágenes de las primeras planas como objetos dignos de contemplación. La única nota que aquí cabría mencionar, al igual que en la elección de un periódico, en el arte

29. *Ibidem.*

se puede gustar o no al verlo, pero eso no evita que la obra forme parte de la historia del arte, del mismo modo la primera plana sangrienta forma parte de la historia de la humanidad.

Debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan. Aunque sólo se trate de muestras y no consigan apenas abarcar la mayor parte de la realidad a que se refieren, cumplen no obstante una función esencial. Las imágenes dicen: Esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizá se ofrezcan a hacer, con entusiasmo, convencidos de que están en lo justo. No lo olvides.³⁰

Por eso el arte a lo largo de su historia a reflexionado entorno a la apetencia de la humanidad por ver cuerpos mutilados, sangre y muerte. Motivo donde se da origen para estudiar la violencia como punto medular del discurso de muchos artistas que retoman de los medios masivos de comunicación su “inspiración”, concepto o temática y la llevan a la estética, donde se fusiona el horror y la belleza en piezas sumamente reflexivas (originadas por estas primeras planas). Las fotografías que son utilizadas en la primera plana, no sólo terminan al colocarlas sobre el periódico, es ahí donde su vida comienza, pues la difusión y alcance que tienen es azaroso y difícil de precisar, la relevancia, impacto y significado de cada una de estas imágenes va en relación directa con quien la observa, donde la percibe y como lo hace, se vincula de forma directa con la subjetividad del espectador-consumidor, de forma real y contundente se encuentra supeditada a su sociedad y sus gobernantes. «Las intenciones del fotógrafo no determinan la significación de la fotografía, que seguirá su propia carrera, impulsada por los caprichos y las lealtades de las diversas comunidades que le encuentren alguna utilidad».³¹

Por ello la presencia de estos objetos-cosas de placer-morbo, deben de pensarse no sólo en su inmediatez, sino como objetos generadores de un

30. *Ibid.*, p.131-132

31. *Ibid.*, p.50

significado susceptible a reinterpretarse, el punto más importante en este sentido, sería la concepción de discursos que conciban la crítica y discusión de la imagen y por tanto de la realidad donde se crean; de nada sirve la estetización de la muerte, esto únicamente aumenta la banalización de la violencia y su proliferación como estado permanente en el país; donde todo puede ser nombrado como violento, es decir, se puede observar la falta de análisis de un problema y su presentación sin más encomienda que la reproducción del discurso, sólo lleva al vaciamiento de su significante, de tal modo una verdadera reflexión de estas imágenes radicaría en su utilización como medio e instrumento para una búsqueda que vaya más allá de la sociología y antropología de las imágenes, una reflexión estética y sensible, es decir que trascienda de la presencia, al índice; que invite a reflexionar al espectador y evite que este permanezca como simple observador de un periódico, convirtiéndolo en una imagen capaz de ir más allá de la inmediatez en la que la sociedad actual vive y provoque en quien la vea un dejo de aflicción y consternación, o por lo menos empatía, con quien está retratado en las imágenes.

Capítulo 2

Entre lo político y el arte

Entre lo político y el arte

¿Qué voz que la de la naturaleza nos sugiere los odios personales, las venganzas y las guerras, en pocas palabras, todos estos motivos de perpetuas matanzas? Ahora bien si ella nos lo aconseja, por lo tanto tiene necesidad de ellos, ¿Cómo podemos, pues, sentirnos culpables frente a ella, puesto que nos limitamos a seguir sus opiniones?

Juliette. Marqués de Sade.

La visibilidad de la violencia en los medios de comunicación ha marcado una manera diferente de entenderla, la realidad se convierte en un simulacro, las representaciones y presentaciones de la violencia trasciende el plano netamente estético se coloca como posibilidad política; donde su significado puede reinterpretarse y transformarse en un índice capaz de significar más allá de la inmediatez de la violencia expuesta en las primeras planas de *La Prensa*. El arte al vincularse con otras áreas del conocimiento logra entablar un dialogo diferente con estas imágenes de barbarie, ya que es en el orden de lo simbólico donde se estructura lo que es socialmente aceptable; los nuevos modos de hacer arte permiten generar flujos continuos de discusión y análisis de estas problemáticas sociales. Por tanto el estudio de lo que ocurre hoy en el arte es fundamental para entender las estrategias con las cuales se puede provocar una reflexión más crítica de la visibilidad de la violencia.

2.1 La visibilidad de la imagen de violencia

Poco a poco, pero con gran velocidad las imágenes de violencia en los medios de comunicación se han transformado en íconos de una violencia que invade y borra todos los límites de la sociedad contemporánea, sin embargo esta necesidad de ver cuerpos mutilados, degollados, destrozados, masacrados, decapitados, muertos; no es un mal de reciente surgimiento, baste mencionar a: *Saturno devorando a sus hijos* ya sea de Francisco de Goya o de Pedro Pablo Rubens, *Cadmo* de Hendrick Goltzius, *Judith decapitando a Holofernes* de Artemisia Gentileschi o la pieza del mismo nombre de Caravaggio, o *La Crucifixión* de Hebert van Eyck. Estas imágenes reflejan de algún modo la necesidad de los hombres de retratar la violencia presente en los relatos de la humanidad, sin embargo estas piezas son producto de la reflexión y el estudio consciente de los artistas por sublimar los sentimientos más devastadores de la humanidad:

Quizá las únicas personas con derecho a ver imágenes de semejante sufrimiento extremado son las que pueden hacer algo para aliviarlo [...] o las que pueden aprender de ellas. Los demás somos *voyeurs*, tengamos o no la intención.³²

Los artistas por tanto son portavoces de estas atrocidades; un ejemplo más es la gráfica en la serie de grabados de Jacques Callot, titulada *Las miserias y desgracias de la guerra*, la muy conocida serie *Los desastres de la guerra* de

32. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, 2004, p.56.

Goya, las imágenes de Otto Dix en su serie intitulada *La guerra*, y de forma específica en México, sólo bastaría mencionar a grupo SEMEFO³³ o a Teresa Margolles, quien en una breve entrevista para *La Jornada* describe con precisión la intención de cualquier artista que tome entre sus manos este tema:

En mi obra hablo del dolor de las personas que han perdido a sus seres queridos, del vacío que deja un asesinado en una familia. No son números, sino gente con nombre y apellido; vivimos en un país que llora.³⁴

Este hecho, que por ejemplo, Teresa Margolles pone en la mesa de discusión debe ser retomado una y otra vez, pues los seres humanos olvidan con facilidad esas imágenes de violencia causada por el estado de hedonismo cínico en el cual el mundo neoliberal³⁵ ha colocado a cada uno de los habitantes de este planeta.

Hace trece años, Osvaldo Sánchez, en la Revista de Occidente, iniciaba su artículo dedicado a SEMEFO, declarando: «No es un secreto que vivir en México es participar a diario, como víctima o como victimario, de su larga

33. *Vid infra*. Anexo p. 99

34. Alejandra Ortiz Castañares, *Por la violencia, México es un país que llora...*, 2009, p. 3.

35. *Cfr.* Naomi Klein; *La doctrina del shock...*, 2010, p. 79-106. En este texto se puede encontrar una muy clara definición de lo que se entiende por un mundo neoliberal; la premisa fundamental de esta teoría económica es el abandono de los patrones conocidos por un estado de capitalismo puro, donde los gobiernos no tuviesen injerencia en las barreras arancelarias y en las decisiones de grupos privilegiados. Esta idea se basa en la noción de que las fuerzas económicas de la oferta, la demanda, la inflación y el desempleo son fijas e inmutables; su rasgo definitorio es una economía radical de libre mercado. El autor más destacado de esta teoría económica es Milton Friedman, sobretodo en su libro *Capitalismo y libertad*, que se convertiría en el libro de cabecera de los gobiernos neoliberales. Las reglas a seguir en un gobierno neoliberal son: la eliminación de las legislaciones que impidan la acumulación de beneficios, la venta de todo activo estatal y su consecuente venta a la iniciativa privada; y por último el recorte o eliminación de los programas de ayuda social. Esta teoría económica se contrapone totalmente a la keynesiana y a la desarrollista, que se caracterizan por el estado de bienestar y por la presencia del gran gobierno que cuida y protege a sus ciudadanos. Los portavoces de estas ideas de libre mercado, sería conocidos como los «Chicago Boys», pues todos ellos fueron educados en la Universidad de Chicago por Milton Friedman; su misión era expandir estas ideas, en Latinoamérica se les llaman o conocen como «neoliberales».

historia sacrificial y de su esmerado tráfico con la muerte»³⁶; es increíble como las cosas no hayan cambiado, por el contrario se radicalizan y potencian. En ese momento de la historia del arte en México (entre 1980 y 1990), hablando concretamente de SEMEFO, la muerte era un tema, aunque tradicional, no lo trataron desde esa perspectiva, sino que buscaron ser transgresivos; la muerte era el inicio de sus motivos estéticos; sin embargo, hoy en día ese impacto visual lo encontramos en los *mass media*, pero únicamente como una exhibición descontextualizada de la bestialidad de la violencia, es el mero gusto de mostrar un cuerpo mutilado, tasajeado, violentado y asesinado. La obcecación provocada por estas exposiciones en los noventas, han quedado como meras sutilezas junto a lo que hoy en día se ve a diario, estas primeras planas de *La Prensa* se han convertido en signos definitorios de la cultura de esta ciudad.

La gran diferencia entre estos dos eventos (las exhibiciones de SEMEFO y las primeras planas de *La Prensa*), es la forma de abordar la muerte de los individuos; por un lado tenemos a los primeros, que inician su discurso en el momento posterior a la muerte misma, lo importante no es el cómo, quién o dónde murió, lo trascendente es el cuerpo mismo, que inicia un proceso de vida subsecuente. En el caso de las primeras planas, tienden a la espectacularización y banalización de la muerte violenta, pues la violencia como fenómeno social siempre ha existido a lo largo de la historia de la humanidad ya sea en una dimensión pública (guerras, masacres, invasiones, etc.) como en la dimensión privada (intrafamiliar, de pareja, etc.), esta violencia se le considera como real pues es tangible y atañe a aquellos que estén involucrados (víctima, victimario y sociedad); sin embargo, los medios logran hacer de estos eventos un simulacro:

36. Oswaldo Sánchez; *SEMEFO: la vida de cadáver*, Madrid, 1998, p.131

Nunca se subrayará bastante este hecho en el ámbito irreflexivo de las sociedades postindustriales del capitalismo avanzado, donde la imagen massmediática [sic] se reviste con el falaz código de lo natural o, incluso, tiende a sustituir el mundo real en la perpetuación de una larga cadena de simulacros.³⁷

Dejando a esta violencia *real* como un simple entretenimiento cotidiano; son imágenes sin referente real para convertirse en un *show* audiovisual omnipresente, aspecto que impide de cierto modo su crítica y su estudio, al quedar desprovistas de límites conceptuales se limitan los los parámetros de cualquier otro hecho social al cual puedan hacer referencia; estas fotografías de las primeras planas se le puede catalogar como violencia *simbólica*, en específico se refiere a aquellas imágenes referentes a la violencia que aparecen dentro de los *mass media*, degeneran en la deformación y menoscabo de las relaciones sociales, este hecho se ve acrecentado por la gran influencia y poder de los medios, pues determinan qué se ve y cómo se debe de interpretar. Las imágenes contemporáneas, a las cuales se hace referencia, no son objeto de estudio son un producto para ser consumido, y por tanto se naturalizan.

Bajo este parámetro de división del hecho y la imagen de violencia, se debe de pensar en que no pueden ser estudiadas y analizadas de la misma manera ni con los mismos parámetros, pues dentro del orden simbólico estas imágenes se estructuran en las normas de aquello socialmente correcto o incorrecto, pues al ser colocadas en los medios se les dota de la visualidad, aspecto que el resto de los sucesos ordinarios no tienen de forma habitual, por ello los encargados del manejo de la información son poseedores del poder de evidenciar, juzgar y castigar, por medio de la utilización de los encabezados y pies de fotos que acompañan las imágenes periodísticas.

37. Aurelio Sáinz Martín, Aurelio; *Et. Al, Signos y cultura de la violencia...*, España, 1993, p.142

Los medios de comunicación, en este caso, juegan un papel primordial en la formación de la consciencia social al construir el imaginario colectivo con las imágenes que difunde. La función ideológica de los medios consistirá, entonces, en reforzar la idea de que existe una violencia «buena» y necesaria y otra violencia «mala» y condenable [...]³⁸

Ésta influencia sólo se concibe como posible, cuando los encargados de los medios, entienden el gran poder que tienen en sus manos, y en las del gobierno de cada país. De una forma cínica o velada controlan la información que llega hasta los lectores-espectadores-consumidores; tiene como cimiento el miedo y el espectáculo, donde ambos se encargan de manipular por medio de la imagen, los discursos con los cuales dirigen a las masas observadoras y devoradoras. De tal suerte, en esta circunstancia se exacerban los estereotipos sociales existentes para lograr el *status quo* del poder; este medio es exaltado al punto de convertirse en un espectáculo de sangre, miedo y dominio.

Ésta situación hace creer que todo es visible, bajo la etiqueta de informar; sin embargo cuando no hay estatutos que regulen de una forma razonada estas imágenes, lo único por hacer es la fascinación:

La fascinación por la violencia en los medios de comunicación entronca por fin con la naturaleza misma de la violencia: el acto violento es la expresión de una inmediatez, de un acto irreflexivo, sin salida, sin porvenir, podríamos decir al límite de lo tolerable; y el hacer violento un hacer sin visión del futuro. La dramatización, procedimiento patente en la constitución del relato sensacionalista no es más que la visualización de lo inmediato, mediante su temporalización (su puesta en escena), donde se da prioridad al tiempo corto (al tempo) [sic] sobre el tiempo histórico.³⁹

En los últimos años, el arte ha generado una reflexión entorno a este acontecimiento de saturación visual de la violencia y la muerte, espacio donde se fusionan la experimentación visual con la realidad a través de diferentes modos de hacer, generadores de un análisis visual de la realidad pudiendo ser

38. *Ibid.* p.147

39. *Ibid.* p.153

desde una visión cruda y espeluznante, hasta edificadora y acalladora; esto vinculándolo con el suceso “real” reflejo de las problemáticas cotidianas, que nutren al arte. Lográndolo a través del señalamiento y registro de estos hechos, su trasladado a un nuevo contexto para su estudio a partir de parámetros totalmente diferentes de donde se originan. Una herramienta recurrente en este tipo de arte es la utilización de la política y sus estrategias visuales, donde se desplazan estos medios y se incrustan junto a la realidad. En el arte contemporáneo se emplean métodos no siempre “puros”, por ejemplo la hibridación es una constante en este tipo de modos de hacer; por tanto el utilizar la idea, imagen, concepto o hecho de violencia va a ser un reflejo contundente del estado actual del arte, pues en este rubro se puede encontrar mil formas diferentes de violencia que atañen al cotidiano: hablar de violencia es hablar del *grossa*. El arte contemporáneo experimenta dentro de su capacidad adoctrinadora, que busca generar reflexión o por lo menos preocupación en el espectador que literalmente es enfrentado al arte, por ello es que se entremezclan con otras áreas del conocimiento como las ciencias sociales, la filosofía, el psicoanálisis, la medicina y la tecnología en todas sus ramas y facetas.

Un hecho fehaciente a considerar al estudiar este tipo de fenómenos sociales es que el estado suele exorcizar esta dislocación mediante su catalogación como buenos o malos, como víctimas o victimarios; sin tomar en cuenta por obviedad, que cualquier vida es valiosa y sagrada, por tanto debe ser cuidada. Este fenómeno en el arte contemporáneo puede ser estudiado en múltiples representaciones o presentaciones visuales, donde lo que se pretende es la exposición de ésta contradicción de la realidad.

Bajo estas circunstancias surge la pregunta ¿Qué hacer para cambiar esta realidad cotidiana? Una de las posibles respuestas se puede lograr en el Arte,

pues ahí se consigue observar su eco más trascendente; en el arte contemporáneo ya no se puede hablar de que sólo cumpla la función netamente expresiva, las prácticas artísticas durante siglos se mantuvieron autónomas de las demás áreas como la ciencia y la moral⁴⁰; la concepción contemporánea de esta esfera (el arte) pretende su postautonomía, donde se trastoca con otros campos. Circunstancia peligrosa, ya que por un lado se puede observar como este arte se convierte en una simple mercancía, perdiendo su capacidad crítica y transgresiva que le legaron las vanguardias. En contra partida encontramos las manifestaciones artísticas involucradas con lo político y lo social, el cual puede denominarse como una zona de resistencia donde evidenciar los contextos sociales y políticos contemporáneos de la sociedad a la que pertenece.

El arte se volvió postautónomo en un mundo que no sabe qué hacer con la insignificancia o con la discordancia de relatos [...] El arte trabaja ahora en las huellas de lo ingobernable [...] El arte sale de su autonomía por distinta vías. La más conocida es la inserción en un mercado artístico de gran escala [...] con reglas heterónomas, a veces semejantes a las de circuitos de bienes comunes. [...] Otro de los lugares donde registrar la situación postautónoma del arte lo hallamos en las múltiples inserciones sociales de los artistas[...]⁴¹

Sin embargo hay que apuntalar, el arte no es el causante de los cambios políticos que un país necesita, no es el encargado de generar estrategias de distinción ni de sojuzgar o amedrentar a los legítimos sobre los oprimidos o

40. «Iniciaré un análisis diferente recordando una idea de Max Weber, el cual caracterizaba la modernidad cultural como la separación de la razón sustantiva expresada por la religión y la metafísica en tres esferas autónomas que son la ciencia, la moralidad y el arte, que llegan a diferenciarse porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se separan [...] Entonces podían tratarse como cuestiones de conocimiento, de justicia y moralidad o de gusto [...] A parecen las estructuras de la racionalidad cognoscitiva-instrumental, moral-práctica y estética-expresiva, cada una de éstas bajo el control de especialistas [...] El resultado es que aumenta la distancia entre la cultura de los expertos y la del público en general [...] El proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII [...] consistió en sus esfuerzos para desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna [...] pretendía liberar los potenciales cognitivos de cada uno de estos dominios de sus formas esotéricas [...] querían utilizar esta acumulación de cultura especializada para el enriquecimiento de la vida cotidiana, es decir, para la organización racional de la vida social cotidiana». En Hal Foster, *Et. Al; La posmodernidad*, 1988, p. 27-28.

41. Néstor García Canclini; *Op. Cit.*, p. 22-23.

viceversa; en esta estructura el arte debe de explorar y experimentar dentro de los ámbitos de creación, mercado, insatisfacciones políticas o estéticas; pues en el contexto actual se puede afirmar que el arte no puede ser generador de cambios, pero si puede estudiar los aspectos de la vida social y estética a partir de modos y herramientas diferentes que logren conjuntarse en lenguajes híbridos.

El arte contemporáneo ha evitado, en muchos casos, la catalogación de sus piezas a partir de premisas caducas como la técnica, el formato o la forma; pues se basa en la idea de que permanecer encasillados en esta esfera hermética no permite mostrar como se pueden ampliar los discursos tanto del hacer como la trascendencia de las obras. Hoy en día los discursos artísticos van enfocados al conocimiento de sus conceptos, o como García Canclini menciona: «No se puede subvertir aquello que uno no domina»⁴². El arte por tanto se encuentra en asociación con los acontecimientos sociales fijados hoy en día por la agenda cultural y política mundial; se ha convertido en el gran cuestionador de las demás áreas del conocimiento humano, pues a través de él se ponen en duda las afirmaciones y se desafían los consensos sobre el individuo, la sociedad, los *mass media* y todo aquello susceptible de ser juzgado por sus ciudadanías.

El arte como un objeto que muestra, retrata y sirve para contemplar visualmente, se ha mostrado superado por una creciente búsqueda por generar reacciones y sobretodo provocar un diálogo con su espectador, se ha convertido en una pieza fundamental que termina de armar el discurso propuesto por las piezas, son flujos de continuo discurso enriquecedores del arte que los obligan a enfrentarlas de un modo muy distinto al de hace menos de medio siglo. La gran característica de estos modos de hacer es la continua

42. *Ibid.* p. 38.

búsqueda de negociar, se permuta con el espectador las “interpretaciones” generadas por el arte, al mismo instante en que cuestionan; pero también intercambia consigo mismo:

El arte contemporáneo está trabajando en el nivel del contexto, de marco, el fondo la nueva interpretación teórica. Es por eso que el arte contemporáneo es menos una producción de obras de arte individuales que una manifestación de una decisión individual de incluir o excluir cosas e imágenes que circulan anónimamente en nuestro mundo, para darles un nuevo contexto o para negárselos: una selección privada que es al mismo tiempo públicamente accesible y de ahí hecha manifiesta, explícita, presente [...] ⁴³

En pocas palabras las piezas colocadas hoy como artísticas, son aquellas que promueven el análisis y reflexión de sus procesos conceptuales y formales, reformulan la manera de entender el mundo, manteniendo un constante diálogo con aquel que se coloca frente a ellas y esta dispuesto a negociar su aprehensión.

43. Boris Groys; *La topología del arte contemporáneo*, 2008, p. 75.

2.2 Postautonomía del arte: arte & política

Dentro de estos modos de hacer arte hay dos términos que salen a flote: estética y política; la primera, ya no se puede entender como la simple teorización de las piezas consagradas del arte, ni como el estudio de lo sensible, por el contrario es una forma rizomática que tiene como médula las prácticas de los artistas actuales, aunada a su necesidad de experimentar y comprender las prácticas artísticas; se puede entender como:

[...] un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de estas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones [...].⁴⁴

Por su parte la política puede ser considerada como el lugar donde se articulan los acuerdos para resolver los conflictos sociales, donde lo interesante es el que esta política logre hacer escuchar y evidenciar el discursos de las minorías o subalternos. Siendo este punto donde ambas disciplinas logran construir la reconfiguración de lo sensible mediante la exhibición de los conflictos que atañen a sus contextos. Cabe mencionar que estas manifestaciones artísticas no significan ni la alteración del sistema artístico ni del social o político, por el contrario buscan a partir de sus parámetros generar puntos de negociación donde se confronte el arte con la cotidianidad.

El punto de encuentro entre lo social y el arte no está por tanto en las temáticas o conceptos de las piezas, esta coincidencia se observa en el modo en que el espectador ha adquirido un peso fundamental en el arte, pues este

44. Néstor García Canclini; *Op. Cit.*, p. 136.

termina la pieza, sin su presencia o participación la mayor parte de piezas de arte contemporáneo se quedarían inconclusas, necesitan el reconocimiento de quien las experimenta. Esta circunstancia está totalmente ligada a la democratización de la cultura, por un incremento al acceso a la información, debido a la propagación de la industria de las comunicaciones, en específico: internet. *Grosso modo*, el arte ha difuminado su esfera y se ha vinculado con lo económico, político y social; pues aún la misma sociedad ha generado este tipo de relaciones donde lo fundamental son las intersecciones que la globalidad genera. Por tanto hoy en día podemos definir –si esto fuera posible– al arte como:

[...] el resultado de conflictos y negociaciones con la mirada de los otros: «no hay definición sino estructura, relacional, contextual». Pero lo relacional, ahora situado por esta descripción socio-antropológica del arte, no tiene el carácter difuso de la estética de Bourriaud.⁴⁵

Bajo este contexto, el arte tiene como premisa el generar su condición de postautonomía donde se trastoca con otras vertientes del conocimiento humano, dando como resultado el que se pueda y logre hablar de aquellas cosas que parecían silenciadas por la política o sin un aparente eco en la sociedad o por el contrario retoma conflictos de profunda importancia local. El arte que hoy se exhibe y se presenta como arte, brinda la posibilidad de hablar sobre temas tan escabrosos como las muertes violentas causadas por el narcotráfico o por la lucha contra él, dos claros ejemplos de ello: Teresa Margolles (Sinaloa, México, 1963) y Doris Salcedo (Colombia, 1958). Estos dos ejemplos sólo son comprensibles bajo la premisa de unión entre estética y política, ya que la primera -Margolles- puede permitir y generar un lugar de enunciación colectiva donde se puede reconfigurar las concepciones que se

45. *Ibid.* p. 225.

tiene sobre la muerte violenta. Mientras Salcedo se impregna del dolor de las familias de los muertos en Colombia, con sus piezas genera un espacio en donde vivir el luto y la pérdida.

En el arte contemporáneo, por tanto, se puede encontrar el trastrocamiento de las esferas del conocimiento humano, más como es bien sabido, el quebranto de una sola esfera no genera cambio alguno; ante este hecho el arte se ha refugiado en su capacidad de hablar de aquéllas cosas que parecieran indecibles por otros sectores, el arte debe tener la capacidad de mirar a sí mismo, sin dejar de lado su circunstancia local siempre vinculada con la globalidad y legada por los proyectos inconclusos o por las discusiones sin fin, sobre la posibilidad de un nuevo eje rector en su área; el arte debe de ser capaz de mostrar las contradicciones del sistema.

Estos modos de hacer arte se centran en la noción de “realidad”, es decir de presentar y confrontarlo con lo ocurrido en la calle; al tomar fragmentos de lo real y al señalarlos le dan un estatuto artístico, permitiendo su discusión desde una perspectiva diferente; esta operación se logra al desplazar la imagen de un ámbito, la calle, lo real, lo político; a otro, es decir lo artístico y estético; esto por medio, en la mayoría de los casos de la experimentación y del ensayo con otras formas de entender, hacer y aprehender el arte.

A partir de este momento al arte ya no se le considera bajo los parámetros (formalistas e historicistas) con los que venían operando, pues la economía y la sociedad cambian drásticamente, y a la historia se le coloca como un espectáculo, un *memorial*, a raíz de esto se puede decir que empiezan a generarse una serie de formas y modos diferentes de crear arte individual o colectiva, son la conclusión de aquello llamado posmodernidad.

La Modernidad a través de los ojos de lo Posmoderno, sólo dejó ver que el gran relato de la modernidad era un discurso del *“macho blanco occidental*

*dominante*⁴⁶, pero esta visión se tornó miope pues fue una gran desilusión, mostró como el mundo seguía (y sigue) dividido, dejó en claro que el multiculturalismo, los estudios postcoloniales y las luchas anticoloniales buscaban criticar sus circunstancias, sin embargo estas batallas terminaron por validar aquellas cosas que querían negar, pues intentaban generar una misma identidad cultural para todos. Fue un programa que buscó deconstruir el ideal moderno y pulverizó la idea multiculturalista, se estancó, se tornó inmóvil. Este hecho se hace latente cuando dichas posturas anulan la capacidad de diálogo entre los países del centro y la periferia, pues el posmodernismo que pretendía un cambio en relación a los postulados modernos sólo generó: simetrías de un profundo binarismo, del cual se debe salir con las herramientas que se han legado en la historia del arte. Esta circunstancia de extremos marcados puede ser modificada al crear un espacio de discusión en el cual lo importante no sea el juzgar las obras a partir de postulados etnocéntricos, donde se acepte lo periférico no por ser exótico ni en el que se promueva una crítica de arte basada en una neo-antropología; sino a través de

46. Cfr. Nicolas Bourriaud; *Radicante*; Argentina, 2009, p. 13, más información en: «Si resumimos los conceptos teóricos de Althusser y los aplicamos al campo “exposiciones”, significa que los sujetos de las instituciones educativas se sitúan principalmente como sujetos de instrucción y entretenimiento. En el proceso, se comunican los valores del sistema social occidental dominante; el sujeto se posiciona como blanco y macho, y se encuentra en una relación de deseo en relación con los objetos que se presentan. Como regla general, un importante subtexto de las exposiciones es que el sujeto es y sigue siendo un espectador pasivo. Él o ella es un consumidor pasivo de las “producciones estéticas” que cultivan su gusto como conocedor [connoisseur] y consumidor refinado. Los sujetos se abordan de manera individual, no como un grupo en el que podrían intercambiar y articular intereses comunes. Como regla, los sujetos de la exposición son ilustrados en la forma de controlar y posponer sus necesidades, o simplemente desplazados en la dirección de su placer visual. Ellos “aprenden”, tanto como lo hicieron en la escuela, a mover sus cuerpos de manera controlada. Aprenden a separar los niveles “intelecto” y “acción”. También aprenden a separar los distintos campos sociales (arte, política, público, privado, el kitsch, el arte elevado, etc.). Si relacionamos todo esto con el concepto postfordista de “trabajo inmaterial”, todas las áreas están sujetas a la primacía de la rentabilidad económica. Todo esto no debe ser considerado como una situación única, sino más bien como una práctica continua que se comunica por medio de rituales y programaciones en los que los sujetos toman parte y también reconocen. Es lo que Pierre Bourdieu llama “Habitus”: la forma en la que se apropian las exposiciones, cómo los códigos sociales se utilizan para hablar sobre las exposiciones y otros eventos culturales, cómo se forman las exposiciones y se disfrutan. » En Dorothee Richter; *Las exposiciones como práctica culturales del mostrar-pedagogía*, Privado-Textos, Textos sobre el campo del arte, en <http://privadotextos.wordpress.com>

un ejercicio que implique tomar los planteamientos modernos o legados por la historia en el arte y llevarlos a las realidades en las cuales se genere, pero sin olvidar la necesidad de dominar ambos planteamientos, apropiarse de la macro historia y llevarla a las micro historias latinoamericanas.

Esas críticas a lo moderno y posmoderno, pueden generar una nueva forma de replantear sus premisas, donde se pueda re-experimentar lo moderno, pues igual que en aquellos momentos en este segundo de la historia existe una pasión por lo presente, por la experimentación, por lo relativo y lo fluido; pero sin dejar de considerar la idea de globalización tanto económica, política y cultural.

El mayor reto es comprender los nuevos flujos migratorios, financieros, la sociedad de consumo y la presencia real de individuos en apariencia sin derechos, aunado a la nueva concepción del mundo dado por Internet, todo ello cambia radicalmente la forma de entender el carácter identitario de las naciones, donde el eje del discurso dominante es la construcción de políticas transnacionales, donde se de igual importancia a los vencedores y a los vencidos.

Una parte de la cultura hoy en día podría entenderse como la acumulación de mercancías, imágenes, sonidos; distribuidas por instituciones; se organizan por actividades productoras y consumidoras; de tal modo la cultura es un tornado del cual se comprende y aprehende aquellas cosas que por los antecedentes socioculturales el espectador es capaz de interpretar.

Este hecho en gran medida se debe a la incapacidad de aprehensión de la gran cantidad de estímulos que a diario saturan la vida del ser humano, es imposible de asimilar; siendo el internet un claro ejemplo de ello pues en ese “espacio” se encuentra (en teoría) contenido la totalidad del conocimiento humano; esta propagación del conocimiento no se hubiera logrado de otra

manera si no es por la globalización⁴⁷, ésta no es más que una forma económica que existe en diferentes etapas en el centro como en la periferia sin embargo; el reto es acceder a los discursos del centro aún perteneciendo a la periferia, al lograrlo se puede llegar a transformar el mundo en una sociedad que modifique su capacidad tecnológica utilizando como modo de empuje su fuerza productiva, ser singulares a partir de una mejor aptitud para manejar sus símbolos y referentes universales.

Estas características sociopolítico-económico-culturales ofrecer a las sociedades y por tanto al arte la posibilidad de elegir entre el cúmulo de objetos, imágenes, ideas y sonidos que inundan el cotidiano capitalista-consumista. El arte retoma los objetos del contexto abarrotado y hace de ellos una postproducción, es decir estas premisa para hacer lo artístico se basan en la elección, recolección y presentación; el artista es un interprete capaz de traducir las formas encontradas, haciendo evidente el caos en el cual se esta inmerso. En concreto, el arte es la sombra del sistema económico, sirve para dar cuenta de su desarrollo, de sus contradicciones y de sus tensiones; por tanto, si la economía se globaliza en un sólo sistema, el arte también es su reflejo.

El multiculturalismo no puede negar que aunque existan artistas periféricos en el contexto central o dominante es todavía imposible olvidar su origen, pues se insertan en este sistema a partir de destacar aquellas cosas que los hacen

47. «La transformación de la moderna geografía imperialista del globo y la instauración del mercado mundial señalan una transición dentro del modo capitalista de producción [...] El capital parece tener que vérselas con un mundo uniforme o, en realidad, con un mundo definido por nuevos y complejos regímenes de diferenciación y homogenización, desterritorialización y reterritorialización. La construcción de las rutas y los límites de estos nuevos flujos globales estuvo acompañado por una transformación de los procesos productivos dominantes, lo que dio como resultado una reducción del protagonismo del trabajo industrial en fábricas, desplazado por la prioridad que se le da hoy al trabajo comunicativo, cooperativo y afectivo. En la posmodernización de la economía global, la creación de la riqueza tiende aún más hacia lo que llamaremos la producción biopolítica, la producción de la vida social misma, un proceso en el cual cada vez más lo económico, lo político y lo cultural se superponen e intervienen recíprocamente [...] Muchos localizan en los Estados Unidos la autoridad última que gobierna todos los procesos de la globalización y el nuevo orden mundial.» En Michel Hardt y Antonio Negri; *Imperio*, España, 2005, p. 15

diferentes, es decir una naturalización del otro. Por ello, como contrapartida a esta idea, existe la posibilidad de un diálogo entre la tradiciones locales y los valores estéticos heredados del arte occidental y americano, para generar debate artístico internacional, donde se pueda hablar de particularidad por medio de recursos internacionales o globales. Esta particularidad tiene una total relación a partir de los lazos con el resto del mundo, además de la capacidad de uso y apropiación de las formas, pues al igual que la vida cotidiana lo predominante es la recuperación, reciclaje y el uso. Esta forma de hacer arte, es una herencia duchampiana, otorga la capacidad de ya no pensar en moldear manualmente la obra, sino en consumir lo que el medio produce. La razón del arte, por tanto, es encontrar formas de codificar y generar protocolos de uso del pasado o del presente, es decir llegar a la desfeticización del arte y a la generación de nuevas alegorías.

Capítulo 3

La sangre como símbolo de la nuda vida

La sangre como símbolo de la nuda vida

«[...] Porque la sangre es el símbolo de la vida desnuda [...] Pues con la vida desnuda cesa el dominio del derecho sobre el viviente. La violencia mítica es violencia sangrienta sobre la desnuda vida en nombre de la violencia, la violencia divina es violencia sobre toda vida en nombre del viviente. La primera exige sacrificios, la segunda los acepta.»

Para una crítica de la violencia. Walter Benjamín.

Al entender que los medios de comunicación masiva son generadores de opinión pública, la presencia de la imagen violenta en ellos deja en claro la estrategia de poder que se obtiene de ellos, esto logran al convertir la realidad en un simulacro de representación de la violencia; por tanto la eficacia política al criticarlos y estudiarlos se torna fundamental en el plano del arte contemporáneo, donde los diferentes discursos sobre el tema ofrecen un orden simbólico a partir del cual se pueden obtener propuestas cercanas a la realidad social y sobre todo a las estrategias contemporáneas de ver e involucrarse con el arte.

La sangre como símbolo de la nuda vida, es una reflexión que se ubica dentro de la gráfica contemporánea, con la intención de transformar el modo en que es apprehendida la primer plana de *La Prensa*, pues al ser el periódico de mayor circulación del país genera un gran impacto en el observador, de tal modo que al ser desmenuzada su portada se intenta generar una reflexión sobre la utilización de la imagen de violencia como espacio de estudio de la visualidad contemporánea.

En este apartado se encontrará como pensadores como Walter Benjamin otorgan parámetros teóricos a partir de los cuales se puede desmenuzar esta problemática. Es decir, la *vida desnuda* será el eje rector de este apartado, pues a través de la comprensión de este concepto como un estado de no visibilidad política y carencia del estado de derecho evidente en estas primeras planas, se entiende la forma en que los discursos del arte contemporáneo se apropian de estas ideas y las trasladan al plano del arte, en el cual mediante su experimentación, observación y apprehensión se logra hacer visibles aquellas estrategias del poder que parecen invisibles a primera vista.

3.1 La Vida Desnuda

El hecho contundente es que sin importar el origen de estas imágenes (las primeras planas de *La Prensa*), todas hacen evidente como la violencia no sólo surge del narco o la pobreza, la violencia es un condicionamiento social reflejado en sus *mass media*, por tanto para eliminarla o confrontarla, se necesita no sólo una regulación de medios sino también un cambio en la mentalidad y cultura de cada país. La forma excesiva de visualizar la violencia, sólo se puede entender en el contexto contemporáneo, donde todo lo banaliza el sistema financiero y en el cual la información a cobrado una forma más radical de poder. Este sistema busca saturar al ciudadano-consumidor-espectador para evitar la reflexión sobre otros problemas prioritarios, son imágenes carentes de discurso sin relato ni historia, simplemente están y reflejan, no generan ni reflexión ni sensación, el *status quo* se preserva.

En esta investigación el fundamento radica en entender que la violencia no es tomada como un estado único de la visualidad de hoy en día, en donde la violencia se entiende como una característica de la naturaleza humana, sin embargo lo que la hace radicalmente diferente a otras épocas es su visibilidad, por tanto el cuerpo inerte se ha convertido en una mercancía más, objeto no sólo de consumo, sino también herramienta de control de las fuerzas de poder, pues mediante la obcecación de estas imágenes buscan apaciguar o

exaltar el ánimo de su sociedad; establece como necesario su ejercicio en la fuerza de poder y la presencia de policía y militares donde antes no existían.

Una de las líneas más importantes del arte contemporáneo, traza un recorrido caracterizado por la frialdad mediática (primero mecánica, luego digital) de sus sistemas de representación estética. Paralela a las vertientes y tendencias atravesadas por los signos y las marcas dejadas por las turbulencias del cuerpo, esta clase de expresión contemporánea ha supuesto una concepción deshumanizada del mismo. En este caso, la imagen de la violencia refiere a una subordinación de las funciones del cuerpo en beneficio de su mediación tecnificada.⁴⁸

Por ello se busca generar una interpelación sobre la necesidad de tecnificar, mediatizar y cosificar un aspecto de la muerte contemporánea, en pocas palabras el centro de este estudio no es únicamente lo que lleva a la sociedad a la violencia, sino por el contrario, es el escrutinio en la necesidad de reflexionar sobre la espectacularización de la muerte en las imágenes de los *mass media*.

En esta investigación un hecho innegable es la presencia de la violencia como modo de control social lo cual lleva a reflexionar sobre la posibilidad de ésta como medio legitimador de poder, es decir, en cada una de las imágenes surge un vencedor y un vencido, un bueno y un malo sin embargo esta dicotomía no es tan sencilla, ya que al final, las muertes que retratan son personas convertidas en objetos por los medios. Estos factores han sido ampliamente estudiados por diversos teóricos uno de ellos es Walter Benjamín, quien en su obra *Para una crítica de la violencia* (1921), para escribirla se inspiró en *El espíritu de la utopía* (1918) una filosofía expresionista de Ernst Bloch, y en el pensamiento anarquista de George Sorel en su texto *Reflexiones acerca de la violencia* (1908), en esta crítica pronostica la fusión entre Estado y crimen organizado encarnado en la eficiente policía —en el caso de Benjamín la

48. Guillermo Machuca; *Alas de plomo*, Santiago de Chile, 2008, p.29

stalinista- esta crítica establecida como la búsqueda de las posibilidades o condiciones que hacen posible la violencia.

Este análisis de Benjamín es su principal texto de filosofía política, el cual ha trascendido a lo largo de los años, además de ser ampliamente desmenuzado y estudiado. En esta crítica se ve una clara postura anarquista con respecto al estado liberal moderno ya que se basa en la legitimación legal de la violencia, encarnada en la custodia por el poder spectral de la policía.

A la violencia instrumental del Estado policial liberal Benjamín opuso la «violencia soberana» de la «huelga general del proletariado» como «violencia divina»; ideal que sirvió a otros pensadores de forma posterior. La contrapuesta de Benjamín se basó en enfrentar la fuerza con la fuerza, pero con la diferencia de no ser sanguinaria, siendo esto último lo más importante para esta investigación.

De este modo se pueden rescatar dos conceptos fundamentales de este texto, por un lado la violencia mítica/divina y por el otro el estado de excepción-vida desnuda. El primer concepto se refiere a la diferencia entre la violencia utilizada por el Estado para conservar o fundar el derecho y la violencia pura cuyo fin es abrir una nueva época histórica. En el segundo caso, el estado de excepción trae consigo una vida desnuda, es decir carente de derecho, voz e identidad; este estado es la suspensión de la ley, para mantener la institución como figura jurídica. La importancia de entender este estudio, implica en gran medida dar una vista diferente a los acontecimientos que hoy por hoy se ven a diario en los periódicos.

De igual modo a la violencia mítica se le opone la divina. La violencia divina constituye en todos los puntos la antítesis de la violencia mítica. Si la violencia mítica funda el derecho, la divina lo destruye; si aquella establece límites y confines, esta destruye sin límites, si la violencia mítica culpa y castiga, la divina exculpa; si aquella es tonante, ésta es fulminea; si aquella es sangrienta, ésta es letal sin derramar sangre [...]⁴⁹

49. Walter Benjamin; *Para una crítica de la violencia*, 1999, p. 43.

Nadie en los medios habla del estado de excepción o sobre la vida desnuda sin embargo; basta mirar cualquier primer plana para observar a los seres retratados y observar su carencia total de derechos, pues sean o no culpables ningún individuo debería de ser asesinado ni por el Estado; cabe apuntar como el derecho contiene a la violencia en su esencia, y es hasta llegada a un extremo, que el estado de excepción se transforma en la regla preservadora del falaz *status quo*, es decir, la violencia se vuelve un problema cuando incide en las relaciones morales –justicia y derecho-. Esto sólo se entiende si vemos como el derecho monopoliza la violencia no para defenderse los fines jurídicos, sino para resguardarse a sí mismo, pues la violencia fuera de él constituye una amenaza y a la vez es su más elevada confirmación; de tal modo los grandes delincuentes ponen al desnudo dicha violencia, y la suspenden al desafiarla.

Esto se puede observar en la actual situación social en México cuando el Estado decide sacar a las calles al ejército, dando como resultado su debilitamiento, además de poner al límite el concepto de ciudadanía, es una suspensión de derechos sin ser declarada; lo cual deja al país en un estado de simulación de la democracia donde los medios son el reflejo y conducto a través del cual se genera la masificación del discurso; lo cual convierte a la circunstancia en un vacío de Estado, donde el terrorismo de ambas partes muestra que la ley no cubre la necesidad social; en esta circunstancia es mejor para el Estado, declarar como delincuente a su adversario se transforma en un cuerpo beligerante de las mismas dimensiones y poder que las del propio Estado. El problema de sacar al ejército a las calles, es la finalidad de su cuerpo legal, pues por un lado la policía tiene como misión preservar el orden público apoyada en la validez social que se le ha dado; por otro, el ejército se fundamenta en la reacción ante el peligro sobre la soberanía de un país, lo

cual implica que si la policía no puede someter un problema el ejército es el encargado de ello, por definición se puede considerar a esta circunstancia como extraordinaria y aquello que amenaza la estabilidad de un país se considera como un estado de guerra –en este caso civil–, con todo y la suspensión de derechos que así implica, es decir los ciudadanos quedan en condición de nuda vida.

La policía es un poder con fines jurídicos (con poder para disponer), pero también con la posibilidad de establecer para sí misma, dentro de vastos límites, tales fines (poder para ordenar). El aspecto ignominioso de esta autoridad –que es advertido por pocos sólo porque sus atribuciones en raros casos justifican las intervenciones más brutales, pero pueden operar con tanta mayor ceguera en los sectores más indefensos y contra las personas sagaces a las que no protegen las leyes del estado– consiste en que en ella se ha suprimido la división entre violencia que funda y violencia que conserva la ley. Si se exige a la primera que muestre sus títulos de victoria, la segunda está sometida a la limitación de no deber proponerse nuevos fines. La policía se halla emancipada de ambas condiciones. La policía es poder que funda –pues la función específica de este último no es la de promulgar leyes, sino decretos emitidos con fuerza de ley– y es un poder que conserva el derecho, dado que se pone a disposición de aquellos fines [...] Por ello la policía interviene “por razones de seguridad” en casos innumerables en los que no subsiste una clara situación jurídica cuando no acompaña al ciudadano [...]⁵⁰

Este desnudamiento de la vida puede quedar claro en las imágenes contenidas en esta investigación, pues en cada una de las fotografías lo único que se puede entender es que no importan quién muere, o quién mata, si hay castigo o culpa; pues estos seres son vidas sin representación, son existencias de las cuales puede prescindir la sociedad, es una administración de muerte por la cancelación de su derecho a ser representadas, son estratos de la sociedad que no tiene voz, ni imagen que hable por y con ellas se convierten en los subalternos de las periferias. Estos vacuos simulacros aparecidos en los medios de comunicación son imágenes cosificadoras y por saturación hacen invisible lo evidente. Es decir, se convierten en aquellas vidas susceptibles de ser asesinadas sin que ello tenga una implicación en términos jurídicos, son vidas

50. *Ibid*, p. 21.

excusables, de las cuales la sociedad no siente culpa o pesar hasta el momento cuando la muerte toca a un inocente, son tan excusables como los migrantes, los campos de concentración, los feminicidios o la extrema pobreza.

Por que la sangre es el símbolo de la vida desnuda. La disolución de la violencia jurídica se remonta por lo tanto a la culpabilidad de la desnuda vida natural, que confía al viviente, inocente, e infeliz al castigo que “expía” su culpa, y expurga también al culpable, pero no de una culpa, sino del derecho. Pues con la vida desnuda cesa el dominio del derecho sobre el viviente[...]⁵¹

Además en esta crítica, se establece como ejemplo de este tipo de violencia -mítica- al delincuente, la pena de muerte y la huelga general esto responde a la concentración del estado de violencia, de tal modo cualquiera de estos ejemplos pone en un intersticio la existencia de este monopolio; en su texto Benjamín instituye esta violencia como mítica, aquella conservadora y fundadora de derecho, que fundamenta y coacciona, es decir la supone en su propia consistencia; es en esta circunstancia donde no se distingue entre el estado de excepción y el orden legal, convierte a la excepción en la regla. Pero Benjamín deja otra posibilidad de violencia que irrumpe en la anterior, a está la llama pura o divina; la cual tiene un carácter medial no tiene como fin la fundación del derecho sino su quebranto; pues para él la vida desnuda no puede caracterizar a la existencia justa donde no es otra cosa que la suspensión del continuo, pues como se observa en el cotidiano el Estado ha perpetrado contra sus propios ciudadanos, al suspender la legalidad, los coloca como vida desnuda y con ello evita que las instituciones políticas garanticen el cumplimiento de sus derechos; esta violencia pura puede dar pie a la aparición de la política par excellence librada de la invasión del derecho y logrando generar una nueva época histórica.

51. *Ibid*, p. 43-44.

Esta última posibilidad sale a la luz por la reflexión de la posibilidad de resolver los problemas sin violencia esto sólo se logra entre las personas privadas. Con ello Benjamín deja en claro que la solución al uso de la violencia sólo puede solucionarse si los miembros individuales de las sociedades toman conciencia de su capacidad política de generar cambios sin llegar a derramar sangre. Esta reflexión se apuesta a la búsqueda de una violencia que vaya más allá de la concepción del derecho y que no se transforme en la repetición de los vencedores y los vencidos.

Esa posibilidad puede y debe ser tomada por el arte político, como medio libre puede generar reflexiones políticas engendradoras de ideas y modos diferentes de percibir la violencia; el arte puede cumplir la función de representar lo irrepresentable, de dotar de representación y discursos a aquellos no son vistos o percibidos como objetos de mercadeo, pues cualquier muerte sucedida es una tragedia que debe de poseer un estatuto de representación, donde se le valide como un ser viviente digno de existencia. El arte puede ser la posibilidad de encontrar un sitio de reflexión, donde diferentes puntos de vista de un mismo problema, en el cual la colaboración social y la reflexión estética, poética y artística de pie a la resistencia y no a la violencia.

3.2 Teresa Margolles

Lo íntimo y lo oculto, son dos materias primas a partir de las cuales Teresa Margolles logra mostrar la muerte como un fenómeno que va más allá del hecho, del ritual, de las estadísticas; es decir con su obra confronta al espectador con su finitud.



5: Teresa Margolles, *Catfalco*

El desarrollo creativo de Margolles la ha llevado a quedarse con lo sustancial de estos hechos violentos, no coloca los cuerpos ni las balaceras busca la retórica *post mortem* deja de lado las representaciones literales y poetiza aquello que pareciera intratable: «[...] el hecho estético acontece trabajando

sobre “lo que queda” para mostrar “lo que no aparece”»⁵². De tal modo, genera una relectura de la muerte y de la violencia acontecida en México.

Por medio de sus insinuaciones logra trascender el espacio de la morgue para replantearlo en el contexto del arte contemporáneo, donde logra literalmente inundar al espectador como participante, haciendo de sus piezas una evocación de la violencia, de la muerte misma, obteniendo con ello una nula sensación de sentimentalismo, generando reacciones totalmente radicales: el repudio o la adhesión a sus postulados:

Nos ilumina con una doble epifanía: la denuncia de la podredumbre del poder y el ofrecimiento de una revaloración y dignificación de la relación vida-muerte-vida, por medio de dispositivos fanáticos trabajados en un marco de tensión moral y política en el arte de la acción-instalación.⁵³



6: Teresa Margolles, *Crematorio*

En esta afirmación Margolles no sólo implica el hecho estético, se refiere también a las redes político-sociales involucradas en las organizaciones del

52. Néstor García Canclini; *Op. Cit.*, p. 227.

53. Elia Espinosa; *Teresa Margolles*; en <http://www.arte-mexico.com/eguerrero/TeresaMargolles/texto.htm>

narcotráfico mexicano, en ellas se observa un tejido vinculador no sólo de aquellos carteles donde se matan unos a otros, sino también una red de altos funcionarios totalmente inmersos en las redes del narco.

Las piezas de los últimos años de Margolles, muestran un profundo análisis de los sucesos violentos en México pues no sólo son capaces de causar aversión, también llevan la consigna de ir más allá, de no quedarse con el simple blasón de sangre, su intención en gran medida es evidenciar lo sucedido de modo cotidiano desde hace muchos años: la muerte de anónimos, la muerte sin castigo y en muchos casos sin motivo real.



7: Teresa Margolles, *Herida*

Margolles evidencia en sus piezas la espectacularización de la muerte, la exhibición de lo privado en la esfera pública, le quita su dignidad moral para mostrarla desde su lado más terrible y temible. Hace también evidente, por medio de la saturación visual, como las imágenes sobre muertos provocan por una parte la presentación de ésta al hacerla veraz y por otro la hacen desaparecer, suscitando en el espectador la reflexión sin darla por sentado se

torna mítica e ineludible. Para sobrellevar esta situación de iconofilia e iconoclasta, Teresa desvanece la imagen para poder generar en el espectador el deseo de ver y buscar su referente.

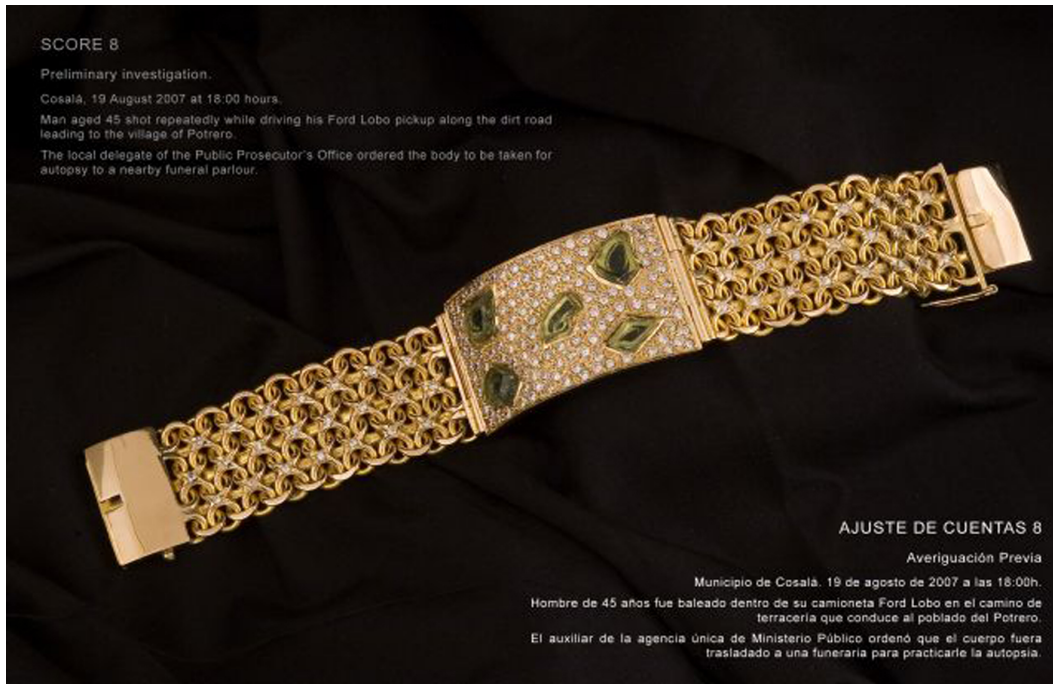
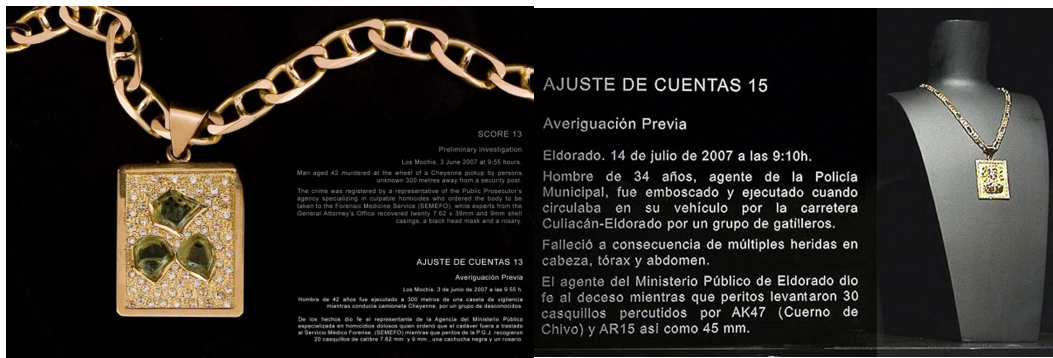


8: Teresa Margolles, *Muro Baleado*



9: Teresa Margolles, *Muro Baleado*

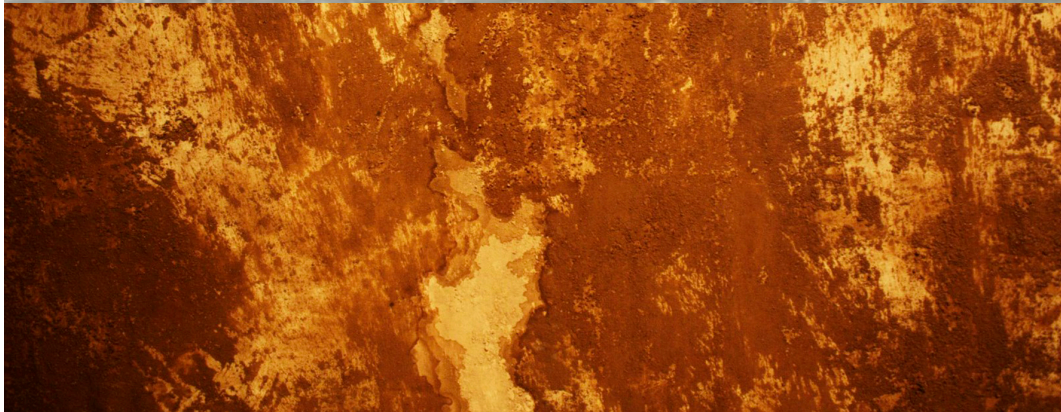
Teresa, plantea la posibilidad de experimentar el cuerpo-cadáver como un artefacto semiótico capaz de contener el miedo o temor o repulsión, pero también de instigar al enemigo de motivarlo a buscar más sangre. Ella entiende esta dualidad y en sus piezas busca generar esas reacciones, demanda atraer por medio de burbujas, vapores, texturas; pero genera rechazo y aversión al darle al espectador la cédula donde describe y pormenoriza el porqué, cómo y dónde surgió la pieza que lo inunda, como en el caso *Ajuste de cuentas*, en cuyas piezas se observan las joyas obtenidas de los narcotraficantes acompañadas de una ficha descriptiva de cómo y donde se obtuvieron.



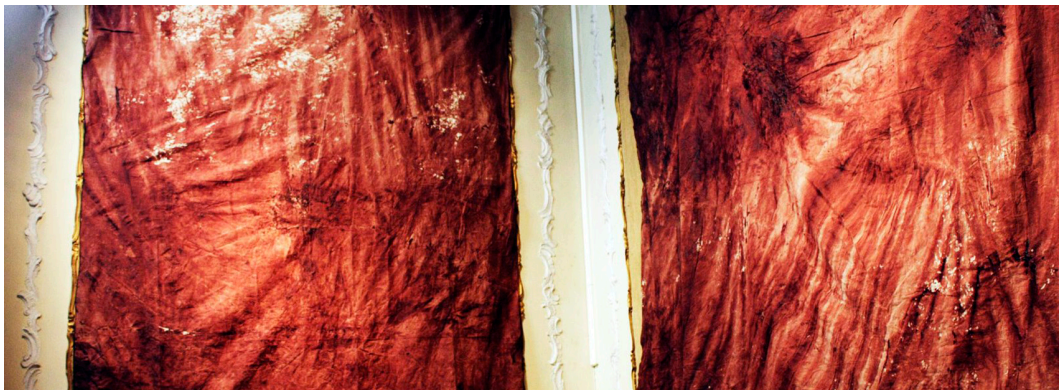
10: Teresa Margolles, *Ajuste de cuentas 13, 15 y 8*

El recorrido estético que Margolles realiza con la idea de muerte y de modo más reciente de violencia y narcotráfico, es un entrecruce entre las relaciones sociales, la economía, la política y la estética. Dentro de este trayecto, Margolles, ha logrado depurar la concepción de la muerte, pasó de colocar el cuerpo inerte, a minimizar los elementos para hacer de su discurso una introspección de la situación social en México, hecho siempre acompañado por su radicalismo al colocar los objetos recuperados de las escenas de crímenes para personificar el hecho en sí, son los sumarios los que lleva al museo, logrando sugerir e insinuar la violencia diaria vista en los medios de comunicación sobre México.

En las últimas piezas realizadas (como las expuestas en Venecia-2009, Kassel-2010 y MACO-2011) extrae lo que sobrevive a las batallas entre narco y ejército, dando con ellas una visión global de aquello que no esta: la violencia del estado y del narco; o como ella menciona: «La idea partió de la pregunta ¿Quién limpia las calles de la sangre que deja la 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?»⁵⁴



11: Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*



12: Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*

54. Néstor García Canclini; *Op. Cit.*, p. 226.

Las piezas de Margolles atraen y provocan animadversión, pero por su misma naturaleza depurada son generadoras de reflexión, no sólo sobre la muerte violenta, sino también sobre la capacidad de tolerancia a experimentar estas piezas, invitan a preguntar: «[...] ¿De qué otra cosa podríamos hablar?, un tema que consideré tan obvio, por que es lo que diariamente vivimos en México. [...] vivimos en un país que llora».⁵⁵

Bajo este cuestionamiento, Teresa Margolles manda una exposición a la Bienal de Venecia de 2009, curada por Cuauhtémoc Medina, quien bajo el argumento de exhibir una muestra de aquello “que refleje la verdad de lo sucedido en el país”, llevó en su curaduría una exposición donde genera un lugar de evidencia y no de camuflaje del contexto actual, afirmando que México se encuentra en un estado de necropolítica⁵⁶, donde el espacio social es de una violencia sacrificial incomprensible; por ello las piezas de Margolles, serían el más claro referente⁵⁷. Dos hechos fueron los contundentes para tener a Teresa Margolles en Venecia: primero, la situación político-social que embarga al país desde el inicio de la “lucha contra el narcotráfico” que ha generado una imagen sangrienta de México ante los ojos del mundo; la segunda, los tres lustros de arduo trabajo de Margolles entorno al «manejo institucional de los cadáveres y la materialidad de la muerte»⁵⁸.

55. Alejandra Ortiz Castañares; *Por la violencia, «México es un país que llora»*; Teresa Margolles; en *La Jornada*, México, 2009. p.3

56. «La expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir. Hacer morir o dejar vivir constituye, por tanto, los límites de la soberanía, sus principales atributos. La soberanía consiste en ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder.». En Achille Mbembe, *Necropolítica*, España, 2011, p. 19-20.

57. *Cfr.* con cd adjunto, video entrevista con Teresa Margolles sobre la Bienal de Venecia.

58. Cuauhtémoc Medina; *Teresa Margolles...*, México, 2009, p.16



13: Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*



14: Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*

En la argumentación de Medina se pueden ver el trabajo de Margolles a partir de tres fases: la primera (*Modernidad gótica*), se establece en los años 90 junto al colectivo SEMEFO donde el centro de su investigación era la vida del cadáver, coincidió con la entrada económica de México al neoliberalismo y globalización; en este período lo importante era su permanente insistencia en el terror y lo no-muerto en lo inerte. La segunda etapa (*La morgue como*

atelier) donde por un lado generaba controversia institucional al colocar su taller en la morgue y por el otro perturbaba las salas de exposición, toda esta experimentación, se entremezcló con hechos sociales como: el surgimiento del EZLN, las crisis económicas de 1994 y 1995, además de una serie de asesinatos políticos, todo ello decantado en la pérdida del poder del partido que gobernó de 1929 al 2000. Y en la etapa más reciente (*Exportación fantasma*), el cuerpo físico es transformado a una esfera global donde se topa con diversos procedimientos que representan lo etéreo sin necesidad de presentarlo, es decir, una declinación del objeto artístico, recurrió a lo postminimal, a la desmaterialización del objeto y a la utilización del ready-made como suceso estético. Su quehacer se ha desplazado de la morgue al espacio público de donde colecta aquellos objetos o hechos que “quedan”, los reelabora generando índices desmaterializados, que muestren como la violencia sigue ahí, evidenciando de donde surgieron sus ideas y objetos, o dicho en palabras de Margolles: «[...] el país ha dado un cambio tan violento que desde la morgue ya no es posible describir lo que está pasando afuera. El dolor, la pérdida y el vacío ya se encuentran en las calles».⁵⁹

De este entramado logra tejer la violencia de la muerte en el México contemporáneo, donde no sólo hay que pensar en la muerte violenta como consecuencia de un suceso mayor sino entender esta muerte como generadora de otras derivaciones, es decir, genera un herida profunda en la sociedad que la vive: «La violencia ha roto la continuidad de la línea de la vida. El superviviente no sólo es distinto, es otro.»⁶⁰

59. *Ibid*, p.85

60. Wolfgang Sofsky; *Tratado sobre la violencia*, Madrid, 2006, p. 79.



15: Teresa Margolles, *Grieta «Sobre el dolor»*



16: Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*

De esta forma la obra, propuesta por Margolles, da como gancho la estética postminimal, que busca la satisfacción visual y la simplicidad; donde lo importante no está en la presentación textual del cuerpo, sino una metodología que cuestiona el material artístico, contrapuesto con la repulsión hacia las vísceras y el cadáver. Sus piezas se mueven entre la sutileza de la belleza y el terror fatídico, es la pulcritud su mejor y mayor estrategia. Por ello, la obra de Margolles, debe de entenderse a partir no sólo de su contexto social inmediato, sino a través de la utilización de elementos artísticos como la instalación, el *ready-made*, lo minimal, la presencia del índice, la ausencia del

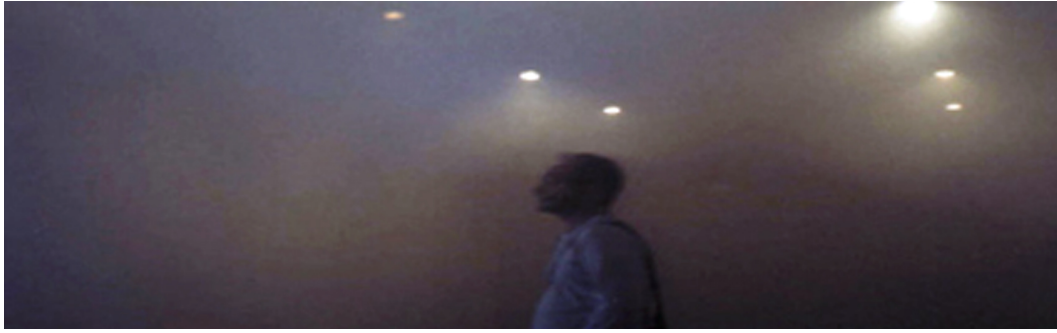
cuerpo.

Uno de estos claros ejemplos, se encuentran: *En el Aire* (2003) y *Vaporización* (2002), exposiciones donde comparte burbujas y vaporizaciones a partir del agua del lavado de cadáveres, donde coloca la huella de la violencia, el índice, un fantasma de múltiples manifestaciones. En la primera crea un sistema oculto al espectador, gracias al cual del techo caen burbujas de «jabón», cubriendo la sala, el aire y al espectador. En el segundo, mediante refrigeradores convierte agua líquida en vapor; en ambos casos se puede observar una disolución de la persona y con la disolución de ésta en una niebla o mar de burbujas envolventes. Lo interesante de ambas piezas es encontrar en la entrada de la sala una cédula donde se explicaban las burbujas y las vaporizaciones, en estas fichas se hace referencia al agua utilizada para lavar cadáveres, es decir traslada su origen de la morgue hasta colocarla en el museo o galería. De este modo, Margolles, «extrae una copia del presunto espacio abierto y sin marcas de la circulación anónima y lo ubica [...] en el contexto fijo, estable y cerrado de un “aquí y ahora” topológicamente bien definido».⁶¹



17: Teresa Margolles, *En el Aire*.

61. Boris Groys; *La topología del arte contemporáneo III*, s/p.



18: Teresa Margolles, *Vaporización*

Margolles, utiliza bajo este contexto la instalación como un medio a partir del cual experimenta y hace que el espectador examine su propia cultura y civilización, es decir hace coincidir arte –en todos sus medios– y sociedad; busca que el público decida, se coloca como negociadora entre la muerte, el arte y el espectador. Las instalaciones –*En el Aire* (2003) y *Vaporización* (2002)– crean un espacio finito donde el conflicto presentado es el generador de disertaciones entre lo oculto y lo presente.

Estas piezas de Margolles ofrecen una interacción entre el arte, los medios y el espectador de tal modo, no se limita a un objeto en particular ni olvida la importancia de la experiencia experimentada por el espectador; su apuesta no sólo se centra en la trascendencia social del tema, sino en la forma de “hablar” sobre el tema, esto hace que tenga mayor relevancia es decir toma los objetos –ya sean tangibles o efímeros– y los coloca en consideración con el espacio tridimensional, donde el tiempo es una característica importante, pues de él depende la inmersión del espectador en estas piezas –*En el Aire* (2003) y *Vaporización* (2002) –, esta conjunción da como resultado un compromiso crítico:

Recrea una interrelación entre el arte y la realidad cotidiana –a través de los elementos y cosas que extrae del prosaico entorno–, como porque, muy a menudo, comporta un compromiso crítico y ético característico de las antagonías vanguardistas [...] ⁶²

62. Claudia Giannetti, *Media culture*, Barcelona, 1995, p. 27

La importancia de estas piezas radica en entender al espectador como la parte que termina o concluye la pieza, se convierte en un factor de suma importancia, pues de este modo se logra ver al arte en unión entre lo que el hombre hace y percibe. Uno de los puntos importantes en la obra de Margolles, es su capacidad de conjugar la crudeza y visceralidad de la realidad con la poética del espacio y la generación de reflexiones estéticas y personales en quien es participe de sus piezas, ya sean las instalaciones, performance u objetos; provocando con ello el devenir de lo real en una experiencia estética conjugadora de lo interior como lo exterior.

Otro rasgo importante de estas creaciones –*En el Aire* (2003) y *Vaporización* (2002)– es el hecho de tener una cédula introductoria lo cual permite al espectador negociar la entrada a las piezas, esta rúbrica cumple por un lado la función de explicar a modo de antecedente la obra, en un sentido meramente descriptivo; pero por otro lado genera una guía discursiva con la cual el espectador tiene las herramientas para una mejor, o más amplia comprensión de la obra a la cual se enfrenta, de tal modo permite llevar una orientación en la generación de las metáforas provocadas por dichas piezas.⁶³

La particularidad de estas dos obras, es su capacidad para envolver al espectador, además de la búsqueda por generar en él una experiencia no sólo estética, sino inmersiva, donde “objetos” tan insignificantes como las burbujas o vapor tenga una fuerte carga política; esto lo logra a través de la exaltación del tacto, el olfato y la vista, como sentidos más estimulados en estas piezas que busca la generación de una nueva consciencia de la muerte violencia como estadio cotidiano en la narrativa cotidiana de México.

La posibilidad de generar piezas donde el espectador sea una agente activo y aprehensivo es de suma importancia en el arte contemporáneo. Esto se puede

63. *Cfr., ibid*, p. 29

observar, en los esfuerzos de muchos artistas en conjuntar el arte con otros modos de hacer arte, con la finalidad de sus piezas logren trascender el inmediato, asimismo que vayan más allá de la contemplación y al mismo tiempo intentan ser comprendidas desde lo más sensible, es decir una aprehensión a partir de lo sensual-corporal.

En estas piezas se destaca la participación del espectador, en ocasiones sobre la idea misma, concepto o tema del artista sin embargo, esto no es en detrimento del arte, muy al contrario es una búsqueda de muchas décadas atrás, donde la intención era democratizar y hacer accesible el arte a una mayor cantidad de personas, que con este contacto resultaran de algún modo beneficiadas, por una comprensión diferente de su propia realidad. Sin embargo, en nuestro contexto socio, político-cultural, cabría preguntar: Este modo de ver el arte, ¿No ha sido la mejor arma de la industria cultural?

3.3 Doris Salcedo

Doris Salcedo, a diferencia de Margolles, establece como tema de su producción el dolor, el duelo por la pérdida; esta pretensión se puede encontrar en su pieza *Plegaria Muda*, presentada en 2011 en el Museo de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Ciudad Universitaria, en la Ciudad de México. Esta serie consta de 96 piezas, cada pieza estaba constituida de dos mesas encontradas que tienen en medio tierra y cemento (simulando la idea de ataúdes) pero con la visión de la mesa como espacio central del hogar, símbolo de la familia; donde la intención es que a pesar de las dificultades, el pasto sembrado entre ellas crecerá.

Las mesas miden aproximadamente 50 centímetros de ancho por dos metros, y a pesar de la masa de tierra que tienen en medio permite el crecimiento extraordinario de pasto, de tal modo que estos ataúdes se convierten en generadores de vida. Esta obra fue realizada bajo el encargo de la Fundación Calouste Gulbenkian (Lisboa) y el Museo de Arte Moderno de Malmo (Suecia), es un proyecto itinerante que ha estado en varios museos como la Pinacoteca de Sao Paulo (Brasil). Es en pocas palabras una obra que necesita luz y agua, a la par de ser silenciosa cual plegaria contra la violencia, que al final deja claro que pese a todo, la vida prevalece.



19: Doris Salcedo, *Plegaría muda*

Su obra se centra en la necesidad de establecer un lugar en donde poder vivir el duelo por las muertes en su país (Colombia) donde cobra importancia el llorar las vidas de aquéllos que no son “importantes” para el país, o en otras palabras muertos socialmente: «Se centra en la fragilidad del ser humano y la manera como quienes ejercen el poder manipulan la vida de otros [...]»⁶⁴. Su

64. *Plegaría muda, escultura-instalación de Doris Salcedo, México, 2011, p. 13.*

búsqueda evidencia que las heridas y el dolor no los cura el tiempo, por el contrario hay permanecen cuando la injusticia las cubre, pues estas historias son reprimidas son calladas y se obliga a olvidarlas, Salcedo busca recordarlas, hacerlas volver a lo humano y sacarlas de la bestialidad en que fueron colocadas.



20: Doris Salcedo, *Shibboleth*

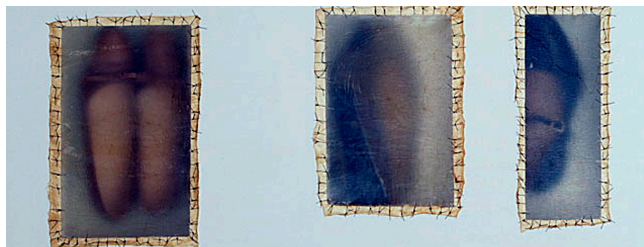
Una de sus piezas más importantes es *Shibboleth*, que consiste en una grieta hecha en la *Turbine Hall* de la *Tate Gallery* de Londres; donde Salcedo, dividió en dos la sala por un agrieta de más de 160 metros de largo y 50 cm. de profundidad. La intención fue hacer evidente, visible y literal la separación existente entre los ciudadanos y los subalternos; un mundo donde no hay puntos de confluencia, es decir, nos habla de la exclusión de las sociedades en un mundo aparentemente globalizado; es a partir de estas reflexiones estéticas que Salcedo menciona y resalta estos discursos de exclusión y anulación social:

El arte no tiene la capacidad de redención. El arte es impotente frente a

la muerte [...] Sin embargo, tiene una habilidad y es la de traer al campo de lo humano la vida que ha sido desacralizada y darle una cierta continuidad en la vida del espectador[...]⁶⁵

Esta pieza hace referencia al racismo, a la prepotencia occidental y a las políticas migratorias, al hacer evidente el enorme vacío en recuerdo de los que ya no están por esas luchas en busca de la igualdad.

La obra de Salcedo surge de la violencia y los desaparecidos en su natal Colombia, discurso estético donde hace hablar a los derrotados, a modo de denuncia política que evidencia la banalidad de la vida, como ella explica en sus múltiples conferencias, su país es un lugar donde se puede matar sin costo –¿Acaso en México se entiende esta situación? –, y es de esa circunstancia donde obtiene la motivación para sus piezas, retoma de las víctimas sus prendas, sus expresiones, su mobiliario, su vida diaria. Como el caso de *Atrabiliarios*, pieza en la cual coloca pares de zapatos viejos de diferentes personas dentro de filas de nichos incrustados en la pared cubiertas por hojas de piel de animal semitraslúcida agrestemente cosidas al muro; jugando una suerte de retratos todos estos pares pertenecieron a mujeres desaparecidas en Colombia, estos objetos fueron donados por los familiares de las víctimas, para que con el discurso de Salcedo no se olvide y hagan eco en la memoria colectiva evitando con ello el olvido y los mantenga en el presente visual, se transforman de simples objetos cotidianos a retratos de su condición subalterna, vestigios de luto y nostalgia.



2l: Doris Salcedo, *Atrabiliarios*

65. Manuel Toledo; *Doris Salcedo: canto contra el racismo*, BBC Mundo, 2007, s/p.



22: Doris Salcedo, *Atrabiliarios*

De esta forma, sus piezas a lo largo de su trayectoria artística, se han convertido en un recorrido histórico de aquellas narraciones que no tienen cabida para los historiadores; la esencia de su labor, es el dolor. A este elemento lo fusiona con sus preocupaciones estéticas como el tiempo, el espacio público y sobre todo la memoria. Este entendimiento de la violencia en Colombia, lo logra al hablar con las familias de los asesinados y de este modo integrar sus penas a las obras que ha presentado por el mundo, o como ella lo menciona, su labor como artista es: “[...] conectar pensamientos,

historias y materiales[...]”.⁶⁶

Un ejemplo contundente de ello es la pieza en que coloca 280 sillas en el fachada del Palacio de Justicia de Colombia (2002) en memoria de las víctimas de la toma de Palacio por el movimiento guerrillero M-19 en 1985, de terrible resultado en su recuperación del edificio. Ella toma este hecho cruento y le da una forma a ese dolor, de tal modo que trasfiere la brutalidad de un suceso a través del simbolismo de una silla vacía. Sillas de diversos materiales algunos de metal que buscan remitir a la inmovilidad, a la espera y a lo intolerable de la búsqueda; estos objetos se convierte en fantasmas que reavivan la memoria colectiva.



23: Doris Salcedo, *Palacio de Justicia de Colombia*

Por tanto, la obra de Doris Salcedo, es la voz de aquéllos que no pueden ser

66. *Ibidem*.

escuchados por los grandes discursos sociales, políticos y estéticos; estos silencios los transforma en contemplación, como mecanismo para contrarrestar el horror, la tragedia y violencia. Salcedo esta convencida que el papel del artista ha cambiado por completo, en su obra es totalmente notorio esta postura, radica en ver al artista como un testigo de los hechos y por medio de la elaboración, recolección, ensamblaje, recopilación y confiscación genera discursos que hablan de los problemas que aquejan a las sociedades contemporáneas; ya que estos conflictos no sólo le ocurren a los otros sino a todos en general.

En cada una de sus piezas la noción general que las acompaña es la necesidad de devolver a la campo de lo humano aquéllas vidas no nombradas y olvidadas, el reto en estas piezas es ver la vida por encima de la muerte violenta, permite vivir el duelo por las existencias pérdidas, como el caso de su serie *Sin título* (1989-2005) la cual contiene mesas, sillas y armarios de hogares de escasos recursos que buscan aludir a las víctimas de la violencia en Colombia a través de evocar los recuerdos contenidos en estos objetos, hablan de las personas que los poseyeron. En estas piezas, Salcedo evoca por una parte el cuerpo humano y en otro sentido el carácter de monumento –objeto conmemorativo- al ser colocados en las galerías y estar rellenos de cemento.



24: Doris Salcedo, *Sin Título*



25: Doris Salcedo, *Sin Titulo*

Otra de las vertientes del trabajo que realiza Doris Salcedo son las intervenciones en lugares específicos, estas piezas tienen que ver con el lugar y sobretodo con la fuerza de poder que oprime, domina y somete la vida. Sin embargo una hecho innegable en toda la obra de Salcedo, es la necesidad de provocar, en quien ve su obra, la reflexión de ponerse en el lugar del “otro” por medio de la ausencia de referentes directos y si con la presencia del índice de la ausencia, el dolor y el duelo. La memoria será el elemento determinante, pues a partir de este hace presente y recuerda que el mundo esta plagado de dolor y miseria, recordando que los humanos son capaces de asesinar, desaparecer, violentar, excluir y aun peor es capaz de infligirlo a otro ser humano, estás piezas muestra y dejan claro esa afirmación.

La gran preocupación conceptual que se puede apreciar en la obra de Salcedo son las manifestaciones de poder , de aquel que domina, oprime, somete la vida, aquel que genera la configuración de la memoria y el olvido. La importancia de sus piezas esta en su compromiso con las causa de los subalternos, su cercanía y entendimiento de las víctimas, por último la poética de su lenguaje tan cuidadosamente utilizado. Su obra realiza una translación entre aquello que permanece oculto y lo lleva a lo visible al colocarlo dentro del arte político.

3.4 Teresa Olmedo

El arte en el transcurso de la historia ha modificado, no sólo su forma, estructura, dimensión y ejecución, sino también ha mutado la manera de entenderse, percibirse y generarse; por ello en los discursos antes mencionados (Teresa Margolles, Doris Salcedo), se puede observar que la importancia de la técnica o la forma, ha quedado supeditada a la conceptualización temática del arte contemporáneo, de tal modo que los artistas que hoy en día sirven de referencia carecen de una catalogación estricta y tradicional. Su eje conductor por otro lado, ofrece discursos enraizados en sus problemáticas locales, que logran trascender su espacio geográfico, económico y social.

El arte hoy en día no se puede entender a partir de discursos totalizantes, sino que es capaz de generar sus propias referencias donde los modos de hacer generan las teorías estéticas que los argumentan. Por ello, “[...] todo artista que trabaje el tema de la violencia puede fomentar un placer estético derivado del goce proyectado por las imágenes de la violencia y el dolor”⁶⁷, que sean el reflejo de su contexto y percepción de la realidad.

En las series de Teresa Olmedo que se realizaron durante la investigación de esta tesis, se puede apreciar -de forma semejante en los medios- la utilización de la imagen de la muerte cobra un efecto multiplicador; esto implica que igual que en el caso de las muertes violentas, la víctima no es el único fin o destinatario del sicario. Esto lo consigue al comprender que cada primera plana es una bomba semiótica, a partir de la cual se pueden ser complejos y

67. Guillermo Machuca; *Op. Cit.*, Santiago de Chile, 2008, p.29

con variados puntos de reestructuración e interpretación, tanto de la imagen en si misma, como del discurso o intención que se encuentra detrás de la fotografía.

Formalmente Olmedo, parte de la gráfica como hilo conductor en sus piezas, en todas, se puede apreciar la utilización de medios tradicionales -litografía- como alternativos –siligrafía, poliéster y sellos de goma- donde la presencia del retrato es fundamental para interpretar las piezas.

En las planchas se puede apreciar una síntesis realista de los retratados en las primeras planas por medio de manchas de tinta, entramados y maneras negras, donde lo primordial es dotar de identidad a aquéllos que se han convertido en mero espectáculo de los medios; la mayor parte de las piezas son bustos de personajes fotografiados por los reporteros de la prensa amarillista, rescatados a manera de retratos de frente o perfil, a estas imágenes se les «limpia», es decir, se les quitan las huellas de violencia como: sangre, rasguños, balazos, etc.; con la intención de descentrar la atención del observador de la imagen común de violencia, al estar frente a estas piezas no piense en el inmediato del morbo alrededor de la muerte, sino en el discurso completo de las obras hasta ver la totalidad de la imagen.

Los dibujos realizados son imágenes recuperadas de las primeras planas de los periódicos de *La Prensa*, esta selección corresponde a una suerte aleatoria donde no importa el origen de la muerte de la persona, es la toma fotográfica la que tiene todo el peso, la elección de esta forma evita la clasificación de inocentes o culpables y permite un tipo de alejamiento del espectador en relación a la supuesta “lucha contra el narcotráfico”, concentrándola en el hecho mismo de la muerte banalizada por los medios de comunicación; estas imágenes son colocadas cual retratos de personajes importantes, en primer plano y son el centro del discurso visual.

Otro elemento fundamental en estas series es la presencia de texto o frases, estas son tomadas de forma literal de los encabezados, cintillos y pies de foto que acompañan las primeras planas; la intención de este recurso es remitir a la realidad de la cual son tomadas, mostrando la obcecación y brutalidad de la acción humana, «[...] cada imagen, cuyo pie es una breve frase que lamenta la iniquidad de los invasores y la monstruosidad del sufrimiento infligido [...] El efecto acumulado es devastador.»⁶⁸ Este elemento, se encarga de colocar en la realidad al espectador, mientras el realismo o mimesis del dibujo del grabado busca esta fascinación y la presencia del texto da la aversión necesaria para generar una reflexión en quien la observa a detalle. Aspecto dador de sentido a la afirmación de Sontag cuando habla de la belleza desafiante: «[...]Leonardo está sugiriendo que la mirada del artista sea, literalmente, despiadada. La imagen debería consternar y en esa *terribilità* hallamos una suerte de belleza desafiante.»⁶⁹

La serie se llama *La sangre como símbolo de la nuda vida*, lo cual pone en claro la posición a la cual remiten estas piezas; la intención no es seguir con el juego de buenos y malos, de narco y policías, se busca el entendimiento de que cada una de las vidas exangües retratadas en *La Prensa* son seres-objeto que se encuentran sin derechos, sin representación, sin justicia es decir todas estas muertes aparecidas en las primeras planas, sin excepción, son vidas desnudas. La importancia de cada una de las piezas, radica en la posibilidad de presentar a estos cuerpos, de ser vistos a detenimiento, de generar una reflexión donde el espectador es quien toma una postura ante dichas imágenes.

68. Susan Sontag; *Op. Cit.* p. 56

69. *Ibid*, p. 88



26: Teresa Olmedo. *¡De 12 tiros!*



28: Teresa Olmedo. *¡Desorejado 1!*

La sangre como símbolo de la nuda vida, esta integrada por 4 etapas, donde en cada una de ellas se buscó, la experimentación técnica, la abstracción conceptual y el mínimo de recursos –retomando la idea del índice de Medina y Margolles- en lo formal. En la primer parte de la serie, se encuentra integrada por 15 piezas, hechas en litografía tradicional e impresas en papel Guarro Súper Alfa de 250 gramos, éstas piezas fueron posteriormente intervenidas con siligrafía, de tal modo que el resultado fue la creación de

piezas únicas a partir de placas que se imprimieron de forma múltiple sobre ellas.



29: Teresa Olmedo: *¡Le dan gas!*



30: Teresa Olmedo: *¡6 feminicidios!*

Formalmente, se puede observar en general un retrato en primer plano, en

una composición central; donde el personaje es acompañado con una atmósfera sangrienta, pretendía ser reflejo de las primeras planas. Sin embargo esta primer parte, no continuó produciéndose, pues la conclusión al terminar estas piezas, es que seguían siendo reproductoras de ideología, no eran generadoras, es decir, simplemente estetizaban la imagen de la muerte, sin ofrecer una postura crítica y reflexiva tanto formal como conceptualmente.



31: Teresa Olmedo: *¡Destrozados!*



32: Teresa Olmedo: ¡Fatal!



33: Teresa Olmedo: ¡Murió en tumba 1! 34: Teresa Olmedo: ¡Tepicrimen! 35: Teresa Olmedo: ¡Matan a 5 familias 1!
36: Teresa Olmedo: ¡Matan a 5 familias 2!



Lo interesante en esta investigación formal, radicó en la búsqueda de aquéllos índices, que permitieran mostrar sin evidenciar lo obvio, de esta forma, se llegó a la segunda fase de esta serie que se encuentra integrada por 15 piezas, al igual que en el primer caso, fueron realizadas en litografía tradicional, impresas en papel Guarro Súper Alfa de 250 gramos y sobre papel japonés. En ellas se puede apreciar una limpieza radical en la imagen formal se presentan cual retratos de busto, donde el dibujo es el encargado de mostrar y presentar las imágenes obtenidas de *La Prensa*.



38: Teresa Olmedo: ¡Se colgó! 39: Teresa Olmedo: ¡Muerto en casa!

40: Teresa Olmedo: *¡Matan a taxista!* 41: Teresa Olmedo: *¡Lo madrugan!*

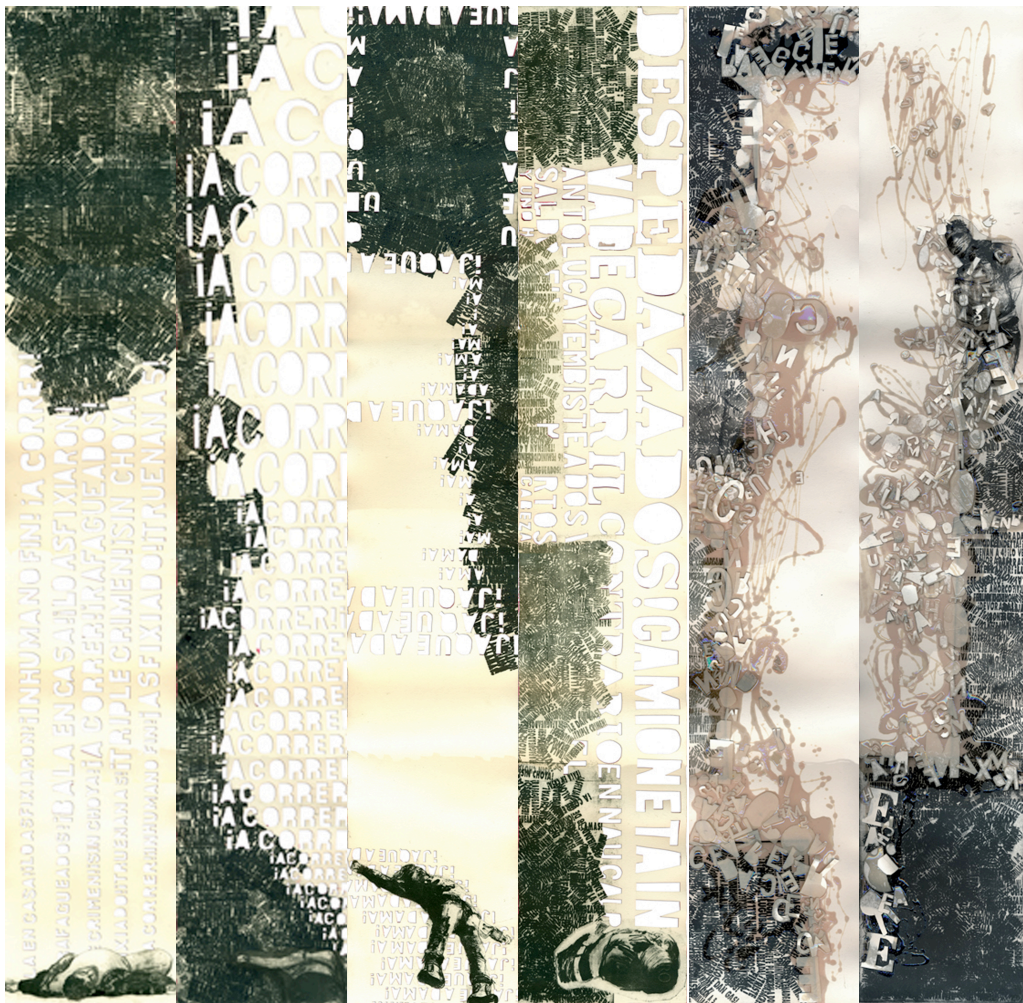
En esta etapa, la investigación gráfica se enfocó a la generación de un concepto capaz de abarcar la totalidad de la intención crítica hacia la excesiva visualidad inconsciente de las fotografías sobre muertes. De esta manera, se encontró como la presencia de la simple fotografía no es un agente detonador de cambio en la visualidad de espectador, por el contrario, el texto que acompaña a estas fotografías provoca el verdadero impacto en el observado. Esto motivo a que en la tercera parte de este desarrollo práctico se realizarán cambios importantes en la composición y generación de las piezas.



42: Teresa Olmedo: *¡Nadie a salvo!* 43: Teresa Olmedo: *¡Se ahorcó!*

44: Teresa Olmedo: *¡Comen plomo!* 45: Teresa Olmedo: *¡Pierde duelo!madrugan!*

La tercer parte la integran un total de 21 piezas únicas, donde se encuentra la presencia de diferentes técnicas como la litografía tradicional, la siligrafía y la lámina de poliéster, además de sellos de goma, collage, la aplicación de poliéster líquido y el recorte directo sobre la estampa. En estas piezas se pueden encontrar cuatro subcategorías: en la primera se observan como las piezas únicamente son impresas y posteriormente recortadas; la segunda son aquéllas donde se les adhiere, a manera de collages, recortes de letras con la ayuda de poliéster líquido transparente; la tercera son aquellas donde las zonas recortadas aparecen con un papel de fondo rojo, con la intención de resaltar la presencia de las letras recortadas; y las cuartas son aquéllas que llevan una mezcla de todas las anteriores.



46: Teresa Olmedo: *¡Abatieron a plagiar!* 47: Teresa Olmedo: *¡A correr!* 48: Teresa Olmedo: *¡Rafagueados!* 49: Teresa

Olmedo: ¡Lo asfixiaron! 50: Teresa Olmedo: ¡Triple crimen! 51: Teresa Olmedo: ¡Truenan a cinco!



52: Teresa Olmedo: ¡Macabro!

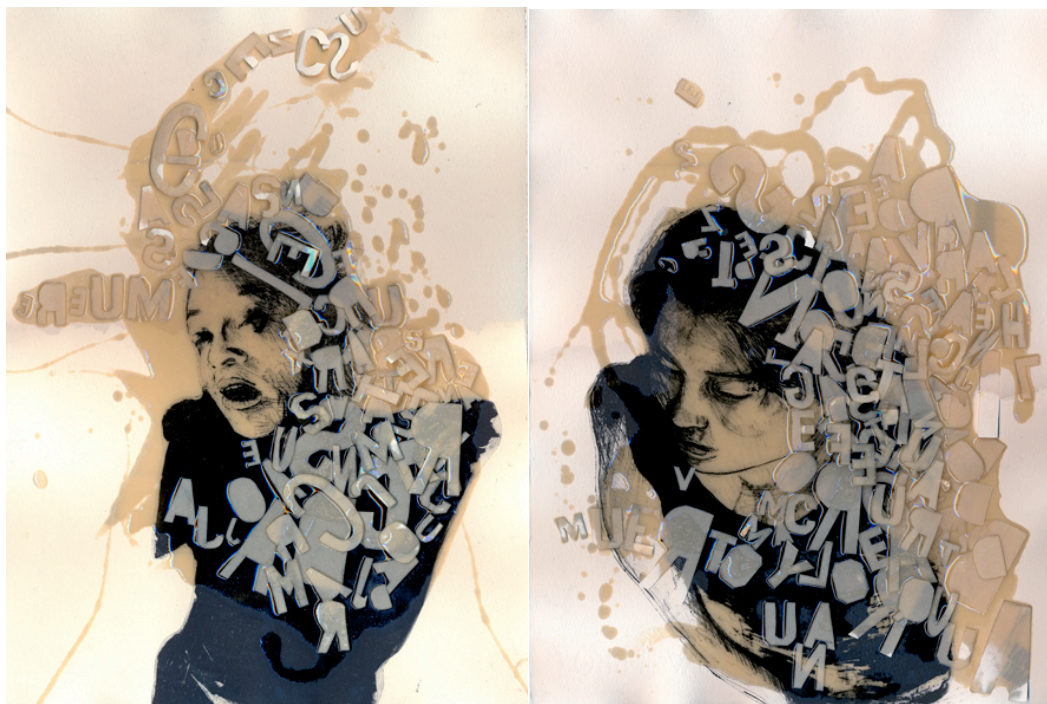


53: Teresa Olmedo: ¡Miserable!

Esta serie es la más fructífera de la serie *La sangre como símbolo de la nuda vida*, pues en ella se condensa todo la investigación visual y formal que integra el cuerpo de esta tesis, es decir esta proceso llevo al momento de mayor comprensión sobre la búsqueda estética, conceptual y formal que llevarían a emprender en la serie final.

En cada una de las piezas realizadas en este episodio llevan de algún modo la misma estructura formal y conceptual, además de compartir la forma de ejecutarse; esto implica, que las imágenes contenidas en este inciso retoman las primeras planas de *La Prensa*, cabe mencionar que para esto se ha

recopilado durante dos años la primer plana de este periódico, con la intención de tener el material a la mano para su estudio, análisis y realización. Una vez seleccionada la imagen con la cual se va a trabajar, se procedió a realizarla en alguna técnica gráfica, en este caso se efectuaron en: litografía tradicional o siligrafía o lámina de poliéster; las copias se plasmaron en papel Guarro Súper Alfa, Guarro Biblos y papel japonés, una vez obtenida las estampas se procedió a seleccionar el proceso de intervención para cada imagen, es decir aquéllas piezas en donde se recortan las letras, y aquellas donde estos fragmentos sirven para la construcción del resto de las estampas, la diferenciación en la elección de un modo u otro es aleatorio y su importancia radica en la posibilidad de tener varias copias de la misma imagen se pueden obtener diferentes variantes de la misma imágenes pueden ser recortadas, con collages o mixtas. Al final cada una de las piezas realizadas son fundamentalmente piezas únicas, pues como se verá los procesos posteriores complican su reproductibilidad.



54: Teresa Olmedo: *¡En llamas!* 55: Teresa Olmedo: *¡Por sancho!*

Los materiales utilizados son en gran medida autogenerados por las copias anteriores, es decir, las letras recortadas en unas sirve como texto para las otras, la única diferencia real, radica en la literalidad del texto. En estas piezas las letras cubren dos grandes funciones, por un lado son un factor compositivo fundamental para interactuar en el espacio y superficie real de la estampa, permitiendo con ello la posibilidad de expandir visualmente la imagen se tiene como principal –el retrato–, por otro lado, cumplen una función netamente conceptual, pues los textos son retomados de forma literal del día en que aparece esa imagen en el periódico.



56: Teresa Olmedo: ¡Se colgó! 57: Teresa Olmedo: ¡Muerto en casa!

La utilización de un texto específico implica de entrada el regreso a su referente real, en este caso la portada del periódico, pero también es un grado de abstracción mucho mayor, pues en estas imágenes es necesario leerlo al revés o visto en espejo, además de comprenderlo desde la totalidad de la imagen.





58: Teresa Olmedo: *¡Muerte 4!* 59: Teresa Olmedo: *¡Muerte 2!* 60: Teresa Olmedo: *¡Muerte 3!* 61: Teresa Olmedo: *¡Muerte 1!*

Otro elemento de suma importancia es la presencia del poliéster líquido, funciona por un lado como elemento formal que genera movimiento, profundidad y le da otra dimensión a las estampas que lo contiene; por otro lado suple a la sangre de la primer serie, pero de una forma más discreta, es una señal un tanto oculta de la sangre derramada, que remite sin ser directa ni inmediata, pero invita a ver y leer la imagen de una forma diferente a como se aprehende en los medios. La utilización del poliéster por tanto tiene una función primordial, ya que termina de encuadrar el concepto que se maneja, es decir es una alusión a la sangre de las primeras planas, pero ésta se encuentra purificada.



62: Teresa Olmedo: ¡Nadie a salvo!

Para terminar, la última parte de la serie *La sangre como símbolo de la nuda vida*, es un conjunto de cinco piezas, van de la escultura a la instalación; la pieza que desencadenó esta investigación espacial en la gráfica fue una escultura en cerámica intervenida con los recortes de las letras en papel Guarro, al colocarlos en una pieza tridimensional, surge la posibilidad de crear espacios reales donde la gráfica salga de su superficie enmarcada y se generen otras posibilidades para su lectura.





63: Teresa Olmedo: ¡Liquidados!

Otra de las piezas de este período, es un neceser el cual contiene 266 estampas de siligrafía encapsuladas en poliéster; este *object trouvé*, juega con la noción tradicional de neceser, que es una pequeña caja utilizada para llevar aquéllos objetos imprescindibles, sin los cuales era imposible salir de viaje; bajo esta idea este objeto cumple con la premisa de los medios, la muerte como un objeto imprescindible sin el cual no se puede ir a ningún lado.



64: Teresa Olmedo: *¡Si aquella es tonante está es fulmínea, si aquella es sangrienta esta es letal sin derramar sangre 1!*

De esta forma el contenido del neceser eran pequeñas estampas donde la imagen era la repetición de diez muertos que aparecieron en la primer plana, de entrada el objeto se ofrece como un espacio ya fuertemente cargado de un simbolismo, se trasmuta al abrirlo y ver lo que contiene.

Las últimas tres piezas integrantes la última parte la obra, son instalaciones gráficas; en el caso de la primera y la tercera, son realizadas a partir de los mismos elementos contenidos en el neceser, es decir, son creadas con más de 800 copias de siligrafía encapsuladas en poliéster, donde el motivo son los cuerpos asesinados de 10 personas, la intención es jugar con la reproductibilidad para generar piezas únicas, en este caso son llevadas a la tridimensionalidad.



67: Teresa Olmedo: *¿Si aquella es tonante está es fulmínea, si aquella es sangrienta esta es letal sin derramar sangre 2!*



67: Teresa Olmedo: *¡Si aquella es tonante está es fulmínea, si aquella es sangrienta esta es letal sin derramar sangre 2!*



69: Teresa Olmedo: *¡Si aquella es tonante está es fulmínea, si aquella es sangrienta esta es letal sin sin derramar sangre 3!*



70: Teresa Olmedo: *¿Si aquella es tonante está es fulmínea, si aquella es sangrienta esta es letal sin derramar sangre 3!*

Por último, la pieza final de esta investigación es la creación de una gráfica tridimensional, consiste en colocar un montículo de letras recortadas de papel Guarro Súper Alfa; letras acomodadas de forma aleatoria crean frases que corresponden a los encabezados de las primeras planas de los últimos meses del periódico *La Prensa*, los textos observados son de tipo amarillistas y muestran la violencia a la cual se esta expuesto en los *mass media* todos los días.



71: Teresa Olmedo: *¿Si aquella es tonante está es fulmínea, si aquella es sangrienta esta es letal sin derramar sangre 4!*



71: Teresa Olmedo: *¡Si aquella es tonante está es fulmínea, si aquella es sangrienta esta es letal sin derramar sangre 4!*

Las imágenes creadas para esta investigación brindan la posibilidad de reflexionar sobre el fenómeno de la visibilidad de la imagen violenta, dentro del ámbito de la práctica estética en México, pues como Sontag lo expone de forma tan asertiva, estas imágenes deben seguir a la humanidad para hacer referencia sobre aquellos puntos importantes de las sociedades; puesto que el análisis, razonamiento y aprehensión de ellas puede provocar el estudio de los medios, la sociedad y el arte como elementos constituyentes de las sociedades contemporáneas, además de generar:

Un relato que deje de colocar las violencias en la sub-historia de las catástrofes naturales, los cataclismos o los puros revanchismos de facciones movidas por intereses irreconciliables, y que empiece a tejer una memoria común, que como toda memoria social y cultural será siempre una memoria conflictiva pero anudadora[...]⁷⁰

70. Gabriela Barabino, *La violencia y los medios masivos de comunicación...*; Revista Razón y Palabra p. 5, en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n33/gbarabino.html>, 2010, p.5

Estas series intentan ser una forma de entender la realidad, pues reflexiona a partir de los relatos locales, buscando hacer presente en la memoria colectiva aquellos actos agresivos que lastiman a la sociedad; con estas piezas se pretende tener en la mente estos fenómenos y de algún modo recapacitar sobre ellos y por ende evitar su repetición; a lo cual Sontag argumenta: «[...] la memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos [...]».⁷¹ Además analizar, retomar y reconstruir las imágenes que aparecen en los medios sirve como ejemplo del desmantelamiento de los simulacros planteados como hechos reales, el estudio de la imagen de los medios por arte es una necesidad primordial en un mundo donde estos son los encargados de lo construir el inconsciente colectivo.

Por otro lado, las primeras planas aquí citadas, retomadas y parafraseadas, son el reflejo de un hecho concreto en la realidad a veces multiplicada otras mitigada, pero en ambos casos ofrecen un diagnóstico del cotidiano; ante tal circunstancia la única posible solución la expresa perfectamente Silvia Ons, en su texto *Violencia/s*:

El fin de ese estado [...] surge mediante un pacto por el cual cesan las hostilidades y los sujetos delegan sus derechos; tal renuncia permite el establecimiento de una autoridad que está por encima de ellos, pero en la cual se sienten identificados.⁷²

Al retomar estas imágenes la búsqueda radicaba en la necesidad de mostrar y presentar las circunstancias actuales, en pos de una nueva imagen de la sociedad que pudiera surgir por la expiación de éstas, al ser colocadas en la gran esfera del arte, permite de una forma deliberada, poética y consciente la utilización de dichas muertes para dotarlas del aura –en el modo de Benjamín– otorgada por el arte.

71. Susan Sontag, *Op. Cit.*; p. 132

72. Silvia Ons, *Op. Cit.*; p. 20

Estas series gráficas pretenden debatir la ética y la estética generada por estas imágenes, pues esta mezcla en los medios provoca que la violencia deje de ser vista como real, y se queda como un simple impacto visual. En este punto valdría pensar que la crudeza de la imagen ya no genera impacto, ya no es posible afirmar: «[...] en la fotografía de atrocidades la gente quiere el peso del testimonio sin mácula del arte[...]»⁷³; esto ya no es posible, pues la más cruel de las ficciones hoy es tan verosímil como la más cruel de las masacres, por tanto el presentar la misma crudeza en el arte no sirve más que como reproductora de ideología como en *La Prensa*, la obra propuesta busca ir más allá de la inmediatez, pretende ser una disertación en donde sea posible la discusión y reflexión.

La búsqueda va dirigida a hacer un arte que trascienda la vida de una forma reflexiva y consciente no como los medios masivos lo han hecho de forma vacua y efímera la verdadera pregunta en el arte contemporáneo sería pensar en una estrategia capaz de hacer reflexionar sobre los problemas sociales y cotidianos, sin caer en las falsas promesas de la industria cultural, es decir, pensar en la posibilidad de permanecer en la esfera del arte y desde ahí cambiar la vida misma.

En realidad, debemos de adquirir conocimiento para elegir el bien, pero ningún conocimiento nos ayudará si hemos perdido la capacidad de conmovernos con la desgracia de otro ser humano, con la mirada amistosa de otra persona, con el canto de un pájaro, con el verdor del césped. Si el hombre se hace indiferente a la vida, no hay ya ninguna esperanza de que pueda elegir el bien. Entonces, ciertamente, su corazón se habrá endurecido tanto, que su "vida" habrá terminado. Si ocurriera esto a toda la especie humana, la vida de la humanidad se habría extinguido en el momento mismo en que más prometía.⁷⁴

El arte tiene que ser algo más que el simple decorado de las paredes de una galería, debe contener un concepto que en verdad respalde el trabajo

73. Susan Sontag, *Op. Cit.*; p. 36

74. Erich Fromm; *El corazón del hombre...*, México, 1998. p.179

generado. El arte debe acompañar a la vida, ir con ella, ser su reflejo y tener en ella su mayor propósito; ser hoy la esperanza y utopía de un futuro donde el arte deje de pertenecer a unos cuantos y sea capaz de transformar la vida de todas las personas, donde se pueda llegar a mostrar la realidad sin que sean unos cuantos los capacitados para entenderlo.

Cuando el arte habla de temas como los muertos por la lucha contra el narcotráfico, los feminicidios, etcétera; debe tener muy en claro que la simple presentación de los hechos no sirve de nada, no genera reflexión, y queda en un mero impacto social, pues cae en los mismos estatutos de la violencia mediatizada. Esto se entiende más claramente si se piensa «[...] en la fotografía de atrocidades la gente quiere el peso del testimonio sin la mácula del arte»⁷⁵, por tanto esa mácula a la cual refiere Sontag, es la gran diferencia entre el arte y la reproducción masiva, por ello se debe de buscar en el arte su capacidad de hablar, ver y hacer ver aquellas cosas que parecen invisibles ante estas muertes. Pues estas primeras planas, son «las fotografías que todos reconocemos son en la actualidad parte constitutiva de lo que la sociedad ha elegido para reflexionar, o declara que elegido reflexionar»⁷⁶.

La intención de tomar estas imágenes como pretexto creativo, responde a que se debe adquirir conocimiento para tener la capacidad de conmovernos con la desgracia de otro ser humano; ya que si la sociedad se hace indiferente, no existe ninguna posibilidad de cambiar el entorno, y en gran medida la humanidad insensible estaría condenada a su auto-extermínio. Pues como Fromm afirma:

El amor a la vida se desarrollará más en una sociedad en que haya: *seguridad* [sic, cursivas del autor] en el sentido de que no estén amenazadas las condiciones materiales básicas para una vida digna;

75. Susan Sontag, *Op. Cit.*; p. 36

76. *Ibid*, p. 99

justicia en el sentido de que nadie puede ser un fin para los propósitos de otro; y *libertad* en el sentido de que todo individuo tiene la posibilidad de ser un miembro activo y responsable de la sociedad.⁷⁷

Y en cuanto a la presencia innegable de estas imágenes, hay que buscar que en las escuelas existan materias para desmenuzar lo que aparece en los medios, pues ni la censura ni el proteccionismo sería la solución; el problema es la falta de educación a diferentes niveles. La educación permitiría la reflexión sobre la imagen del mundo y sobre lo transmitido; esto con la intención de tejer una memoria común donde se pueda ver el problemas desde distintos puntos de estudio (arte, filosofía, sociología, etc.) y de este modo tener una mejor perspectiva para la toma de posiciones o para el cambio social.

77. Erich Fromm; *Op. Cit.*, México, 1998. p. 55

Conclusiones

De la violencia explícita a la vida precaria

De la violencia explícita a la vida precaria

«Ver sufrir produce bienestar; hacer sufrir, más bienestar todavía.»

Friedrich Nietzsche

En el transcurso de esta investigación se pudo observar que las primeras planas aparecidas en *La Prensa* (del 12 de agosto de 2010 al 31 de julio de 2012) son predominantemente sobre violencia, muertos y brutalidad humana, la visibilidad de este tipo de imágenes fue la problemática central de esta investigación, dentro de la cual se puntualizó la forma en que estas imágenes dejan de tener un referente real y se transforman en simulacros de la realidad, además se señaló como los medios de comunicación masiva son generadores de opinión pública, es decir son mecanismos de poder político-social que provocan que estas fotografías se dispersen lo cual tiene como resultado: la generalización del miedo y el surgimiento de una sociedad paranoica donde los discursos y la realidad desaparecen, se vive al límite de la ética, se esta en una vida en la cual las personas son reemplazables e innecesarias, han dejado de ser ciudadanos para transformarse en consumidores; esto se configura a partir de la noción del sinóptico que compone modelos de subjetividad, y al mezclarse con la violencia originan que se vea a la imagen del *otro* como amenaza, por otra parte esto da cabida a justificar la utilización de los agentes positivos de poder en la cotidianidad.

La imagen en este contexto juega un papel fundamental pues son aprehendidas de un golpe de vista, son las que permanecen en el inconsciente colectivo, pues estas imágenes de los medios van cargadas de una intencionalidad, que buscan trivializar el suceso violento y por supuesto asegurar la venta de toda la tirada. Estas imágenes son el motor de la industria de los medios que busca preservar el *status quo* del estado de poder, donde al ver estas imágenes se percibe como necesaria la fuerza de la ley, pues estas primeras planas legitiman la violencia.

Sin embargo, estas primeras planas pueden ser desmenuzadas para lograr su más amplia comprensión, lo cual da la posibilidad al arte de retomarlas como medio para generar un significado susceptible de reinterpretarse, es decir una reflexión que vaya más allá de la apariencia y encuentre el índice de la imagen, que provoque reflexión, análisis y un poco de empatía con quien aparece muerto.

Es dentro de lo simbólico de la imagen en donde se pueden encontrar los mecanismos para su reflexión, y es el arte el medio idóneo para la reflexión simbólica, estética y perceptual, pues en el arte contemporáneo el trastrocamiento con otras esferas del conocimiento es un suceso innegable, es en ese espacio del conocimiento humano donde surgen los cuestionamientos más crudos y mordaces de la realidad; lo que permite la formación de flujos continuos de discursos tanto visuales como teóricos; es en esta área donde se permite el desmenuzamiento de la imagen. Este arte contemporáneo y político busca generar negociación a partir de la confrontación con la cotidianidad, tomando elementos de la realidad que al ser evidenciados se le otorga su estatuto de arte, lo cual permite mostrar las condiciones del sistema político, económico y social. Dos claros ejemplos de ello se observaron en los casos de Teresa Margolles y Doris Salcedo.

Toda esta reflexión teórica y práctica desencadenó en dos puntos fundamentales de esta investigación:

1. Por una parte la conceptualización de la *nuda vida* engloba la circunstancia actual del exceso de visualidad de la imagen violenta, dentro de la cual las muertes se objetivizan y evidencian el estado de vacío del ser fotografiado muestran su desnudez adjudicado por el Estado. Este concepto, basado en Benjamin, permite una interpretación simbólica de las imágenes aparecidas en *La Prensa*, esto a partir de las sentencias de: nuda vida y la dicotomía entre violencia mítica y divina. A partir de la violencia mítica el estado coloca en estado de excepción a sus “ciudadanos” y los deja en nuda vida –sin derechos civiles, ni representación jurídica–, al mismo tiempo convierte la excepción en regla y monopoliza la utilización de la violencia, como mecanismos para resguardar la seguridad de sus ciudadanos. Las fotografías de las primeras planas muestran la carencia de voz, presencia, representación de esos seres, son aquellas vidas que pueden ser asesinadas sin exigir un culpable.

2. La generación de cuatro series gráficas, que parten de la primera plana de *La Prensa*, en las cuales se buscó la experimentación técnica, la abstracción

conceptual y la utilización del mínimo de recursos. Todo esto con la intención de ofrecer una reflexión gráfica basada en la investigación exhaustiva sobre una problemática real; esto significa en gran medida, retomar la idea de que los artistas tiene un gran compromiso con la sociedad en donde generan sus piezas, deben ser intelectuales capaces de reflexionar estética, artística y teóricamente, con propuestas que se encuentren situadas de un modo contundente y con estructuras teóricas que permitan su análisis a partir de un trabajo real de investigación. Es decir, dejar de ser seres que viven con postulados del mito moderno sin proponer nada más que objetos vacuos, no se puede admitir que el arte solo sea un reproductor de ideología donde lo único importante sea su satisfacción propia.

Otro hecho contundente al recopilar, analizar y estudiar estas primeras planas, es que la mayor parte de las personas aparecidas en ellas son individuos que permanecen fuera o al margen de la producción y sobre todo del consumo, lo cual equivale a no existir socialmente; lo cual hace innegable que la pobreza y la violencia son dos temas que no pueden separarse; esto supone vivir en la marginalidad de la sociedad, de la economía y del derecho.

Por todo lo anterior, es que se puede concluir que una forma categórica para modificar la realidad actual, es cambiar la forma de percibir y aprehender estas imágenes, donde el arte juega un papel fundamental para evitar que se quede en relatos locales y hacer inadmisibles el olvido en la memoria colectiva, además de que estas estrategias visuales sirven para dismantelar los simulacros de realidad.

La única solución política a esta problemática es el pacto donde los individuos delegan sus derechos y se establece una justicia real y global para todos los ciudadanos del país, pues todos sin excepción debieran ser vidas con representación jurídica. Tal circunstancia, no es más que un acuerdo bajo parámetros ya conocidos, donde el estado de excepción no sea la regla; y que el común acuerdo sea regente de las políticas personales, comunales, sociales y por tanto del país. Un país donde la nuda vida no sea el cotidiano de la mayor parte de la población que al estar fuera del sistema monetario, la producción y el consumo, y que ello suponga perderlo todo; ya que es indudable que la pobreza tiene una fuerte y contundente relación con la violencia, ya que como se observa en las primeras planas los casos que se exponen no sólo muestran la violencia, sino también la marginalidad y la expulsión de la cultura bajo la cual existen y viven la población del país.

Esta investigación abre nuevas líneas de investigación tanto conceptual como artísticamente, la más importante surge del concepto de nuda vida, el cual es equivalente o semejante a la idea de vida precaria, que no sólo es una condicionante, característica o descripción; es una nueva clase social, nombrada como infraclase, también llamada vida precaria, ambos términos hacen referencia a la misma circunstancia. Esta infraclase se refiere a una sociedad que se define a partir de excluir y descartar, donde se omite a cierto grupo de personas a las que se le niega la posibilidad de ley, pues son seres sin representación ya que están fuera de los límites, no tiene un lugar o espacio determinado

El único lazo en común en esta enorme lista es que el resto de la sociedad no incluida en ella, no encuentran motivos para valorar, defender o justificar su existencia; la pérdida de estas vidas sería irrelevante; un hecho real es que son un sector que no tiene valor en el mercado, son incapaces de tener el estatus necesario para pertenecer a la sociedad de alto consumo; ya no importa si tiene un empleo y sobreviven con sueldos miserables, su valor a sido anulado al catalogarlos a partir de las premisas del mercado neoliberal mundial.

La existencia de este grupo social, se ve problematizada por que al no ser necesarios, se tornan en indeseables, se trasforman en personas negligentes, sin moral y corrompidas; pero estos sólo representan una pequeña parte de los “oficialmente pobres”, este hecho decanto en la normalización de la pobreza, pues los verdaderamente pobres, según este sistema económico-social-moral, tomarían las decisiones correctas para salir de ese embrollo, pues de acuerdo al sistema económico, no es que no existan los medios para vivir en alto consumo, sino que esta infraclase es incapaz de modificar su circunstancia; sin embargo, la realidad por más cruda que parezca es que el Estado esta obligado a garantizar los medios y modos de subsistencia y seguridad de sus miembros, lo que implica la igualitaria posibilidad de trabajo, educación, justicia y salud a todos sus ciudadanos; pero los gobiernos han perdido su posición en lo social y económico, son ahora las grandes empresas trasnacionales las que dirigen las políticas sociales de los países ¿Cómo esperar que el mundo reconozca la necesidad de igualdad, cuándo quien dicta las leyes son los grandes empresarios?

Al finalizar esta investigación se puede encontrar que esta tesis es una forma entre muchas de hablar de la violencia, pues el tema puede ser interpretado y estudiado desde diferentes ángulos tanto en el arte como en otras áreas del

conocimiento, lo importante es hacer notar que no hay suficientes estudios sobre el tema y no serán bastantes hasta que esta circunstancia sea erradicada de la agenda social de México, sería importante mencionar que la solución a este escenario se dará cuando los miembros individuales de las sociedades tenga la conciencia de su capacidad política de originar los cambios necesarios para la sana convivencia sin necesidad de derramar sangre, sin que existan personas sin representación.

«[...] Si la violencia mítica funda el derecho, la divina lo destruye; si aquella establece límites y confines, esta destruye sin límites, si la violencia mítica culpa y castiga, la divina exculpa; si aquella es tonante, esta es fulmínea; si aquella es sangrienta, esta es letal sin derramar sangre [...].»

Para una crítica de la violencia. Walter Benjamin.

Anexo

SEMEFO

114

SEMEFO

«Estoy encantado con este veneno, y es una pena que no podamos gozar así del espectáculo de la muerte de todos aquellos a los que hacemos perecer de esta manera»

Juliette, Marqués de Sade.

«La metamorfosis física de la sangre derramada puede significar la doble naturaleza de la violencia [...] la sangre demuestra literalmente que una misma y única sustancia es capaz a la vez de ensuciar y de limpiar, es la que hace impuro y la purifica, la que empuja a los hombres a la rabia, a la vehemencia y a la muerte, y a la vez los aplaca y los hace vivir.»

La violencia y lo sagrado, René Girard

Hablar de imágenes de muertos y violencia sin recordar a *Semefo*, al menos en México parece impensable, pues este grupo fue un verdadero fenómeno que suscitó grandes polaridades detonaban desde el asco hasta la fascinación en sus exposiciones. La existencia de *Semefo* se ubica de 1990 a 1999, como sus fundadores se encuentran: Arturo Ángulo, Carlos López y Teresa Margolles; entre sus colaboradores destacan: Juan García Zavaleta, Juan Pernas y Mónica Salcido; aunque hay que mencionar que dentro de esta agrupación participaron una gran cantidad de artistas e intérpretes teatrales y musicales.

Formalmente se situaron dentro del performance y la instalación, con una preferencia brutal por el *ready-made* y el accionismo viviente; donde la reflexión sobre la muerte empieza con el final de la vida, cuando las sustancias y la materia misma mutan hasta generar vida nuevamente; sus piezas van del teatro a la música y de lo plástico a lo visual, con la intención de provocar

todo tipo de reacciones por su obsesión por la destrucción, la violencia, la anomalía y el dolor, que fueron puestas en escena como acontecimientos irrepetibles.



73: SEMEFO: En el proceso de *Lavatio Corporis*

El momento histórico al cual pertenecieron dio toda la posibilidad de su existencia, es decir en esa década surgieron grandes temas que cambiaron el rumbo del país: la firma del Tratado de Libre Comercio para América del Norte (TLCAN firmado en 1992, en vigor desde 1994) y con ello la entrada

de México a la política y economía neoliberal, el estallido del zapatismo en Chiapas encabezada por el Subcomandante Marcos, el asesinato del Cardenal Posadas Ocampo (1993) en el estacionamiento del aeropuerto de Guadalajara, el asesinato del secretario general del PRI José Francisco Ruiz Massieu en cuyo caso detienen como presunto culpable a Raúl Salinas de Gortari (1995) hermano del presidente en turno (Carlos Salinas de Gortari) quien diez años más tarde es exonerado, el asesinato de Luis Donald Colosio candidato a la presidencia de México (1994) y el error de diciembre que devaluó el peso mexicano (1994); todos estos hechos dieron la perfecta sintonía para que *Semefo* fuera el fiel reflejo de un momento caótico lleno de falsas expectativas y una creciente morbidez en sus medios de comunicación:

Durante la década de los noventas, la veloz privatización de los medios de comunicación y la adopción del nuevo esquema comercial que dirigen los principios del mercado aportaron una nueva modalidad del amarillismo, conocido como “periodismo de tinta roja”. Prolifera el modelo de programa televisivo que basa su contenido en imágenes de crímenes y accidentes, centrándose en el dolor de las víctimas y buscando generar miedo en el espectador.⁷⁸

La muerte se convierte en el eje común en los ámbitos sociales, pasa de ser un hecho natural y de festejo en México, a ser un lugar de crudeza donde la burocracia complica el proceso de morir, este hecho es aprovechado por el grupo que hace de la morgue su taller de trabajo, en el cual rescatan no sólo el concepto sino la sustancia misma de los cuerpos no reclamados, de aquellos cuerpo que son propiedad del estado.

La agrupación inicio con diferentes variantes del performance: sin público y para video (*Viento Negro*, *Ojo de pescado*, *Feliz Cumpleaños* en 1990; *Círculo malicioso* en 1991); con espectadores en lugares específicos (*Viento Negro*, *Imus Cárcer*, *Cabezas* en 1990; *Eclipse* en 1991, *Pandemónium* en 1992 –

78. Mariana David (Coordinadora), *SEMEFO 1990-1999...*, México, 2012, p. 20

último performance de la agrupación-) y para cine (*Paredón* en 1991). Después de estos experimentos visuales su investigación se dirigió más a la creación de objetos estéticos dentro de la cual destacan instalaciones como: *Larvario* (1992), *Homenaje a los 400 españoles caídos en la conquista* (1992), *Necrozoofilia* (1993), *Lavatio Corporis* (1994), *Flúidos* (1996), *Catalfalcos* (1997), *8 contenedores* (1997), *Mineralización estéril* (1997), *Memoria fosilizada* (1999), *Andén* (1999) y *Entierro* (1999). Y dentro de un plano más bidimensional se encuentra: *Dermis* (1996) y *Estudio de la ropa de cadáver* (1997).

Agrupación que a pesar de las adversidades de ubicarse en una coyuntura cultural logró apoderarse de espacios culturales como el Museo Carrillo Gil o el Museo de Arte Contemporáneo, sin olvidar que se les otorgo en más de dos ocasiones el apoyo financiero del FONCA. Su premisa era hacer que en el arte se mostrará la realidad y viceversa, siendo sus principales aliados el morbo y la curiosidad no sólo de ellos sino también de los espectadores y visitantes que llenaban sus exposiciones. «El gesto de SEMEFO no está, desde luego, exento de radicalidad [...] No son radicales porque hablen de la muerte, la metáfora recurrente en el arte occidental, plagado, además de víctimas y cadáveres “reales” [...]».⁷⁹ Sus piezas fundamentalmente fueron realizadas con piel, huesos, sangre, ceniza, ropa de cadáveres sacados de la morgue, que transformaron la sala de exhibición en un anfiteatro donde se desmenuzaron las posibilidades de los cuerpos inertes, ya sea a través de caballos disecados o de ropa ensangrentada, en pocas palabras enmascararon lo macabro y lo transformaron en arte.

[...] Ya habíamos estado en la morgue. Nuestra idea de la muerte no era

79. Estrella de Diego; *De la muerte, los demás y las parábolas modernas*, Madrid, 1998, p.57

al modo florido, místico y heroico de la tradición mexicana, sino como transgresión, como vínculo límite con lo animal, con la continuidad [...] todo provenía de vivencias, de recuerdos infantiles, de experiencias de vigilia y de alucine como drogas, con alcohol, de las paranoias personales de cada uno.⁸⁰

Cada uno de los miembros que pasaron por *Semefo*, concebían la muerte como un gusto natural, mórbido y no admitido por la sociedad de hace 20 años, es decir, enfrente a sus espectadores a asumir su animalidad: la muerte. Generó una reflexión notable no sólo entorno a la muerte, sino también a los modos de hacer arte en México.

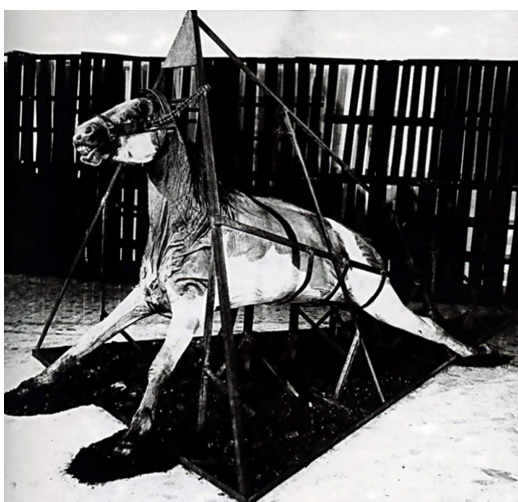
Semefo, fue el semillero de una serie de artistas comprometidos con mostrar la realidad sin tapujos, la revelaron visceral, animal y descarnada; además de forma directa e indirecta fueron la alegoría del sistema político-económico de su momento; que en gran medida prefiguraba lo que veinte años más tarde sucedería: la bombardeo de la muerte en los medios masivos de comunicación, el espectáculo de la banalización de la muerte.

Y sería hasta 1994 en el Museo Carrillo Gil con su exposición *Lavatio Corporis* cuando inicia su vida oficial dentro de los círculos de arte contemporáneo de la Ciudad de México, es con esta exposición que van del teatro a la “escultura” con una clara preferencia por el arte conceptual y minimal; será el cadáver como vida *post mortem* lo que guiará sus discursos. En esa exposición presentan una serie de piezas con animales en proceso de descomposición que fueron embalsamados y algunos de ellos encapsulados o montados sobre armatostes de metal; esta fue la exposición fundamental del grupo, a raíz de ella su obra se colocó dentro de la institución del arte y empezó a tener el reconocimiento, crítica y estudio del medio.

80. *Ibid.*, p.132



74: SEMEFO: *Lavatio Corporis*



75: SEMEFO: *Lavatio Corporis*

Después de esta exhibición dejan los cuerpos inertes de animales para tomar los vestigios de la muerte violenta en la ciudad, recuperan fluidos, ropa, vestigios del procedimiento de necropsia, toman el cuerpo muerto de ese escenario de violencia; la muerte y lo humano fueron su tema central.



76: SEMEFO: *Estudio para la ropa de cadáver*

En los títulos de las piezas que pertenecen a este período se puede apreciar una tendencia al arte conceptual vinculada a una estética del exceso, donde se anudan con los objetos que recuperan de los cuerpo de la morgue; al hacer

evidente aquellos sucesos que la sociedad se negaba a ver, hablar o ser conscientes de ellos, al colocarlos en el museo les otorgan una calidad superior a la cotidiana, la sitúan en la esfera a partir de la cual pueden ser jueces críticos con una gran cantidad de seguidores además de poseer el apoyo de la institución del arte, o como lo expresa tan asertivamente Jorge Reynoso Pohlenz:

Fue inusitado, entonces, que a una inauguración asistieran casi mil personas, casi todas jóvenes [...] esos jóvenes tenían la satisfacción de que una estética que ellos compartían, o la sublimación de ésta, fuera arropada por un museo. En ese momento el museo les pertenecía y Semefo era de ellos y con ellos. De manera que supongo verídica, esta inauguración fue un acto solemne, una ceremonia en el sentido más ritual del término. Es curioso pensar que una aportación de la voluntad transgresiva de Semefo pudo permitir un contacto directo con un sentido de lo sagrado.⁸¹

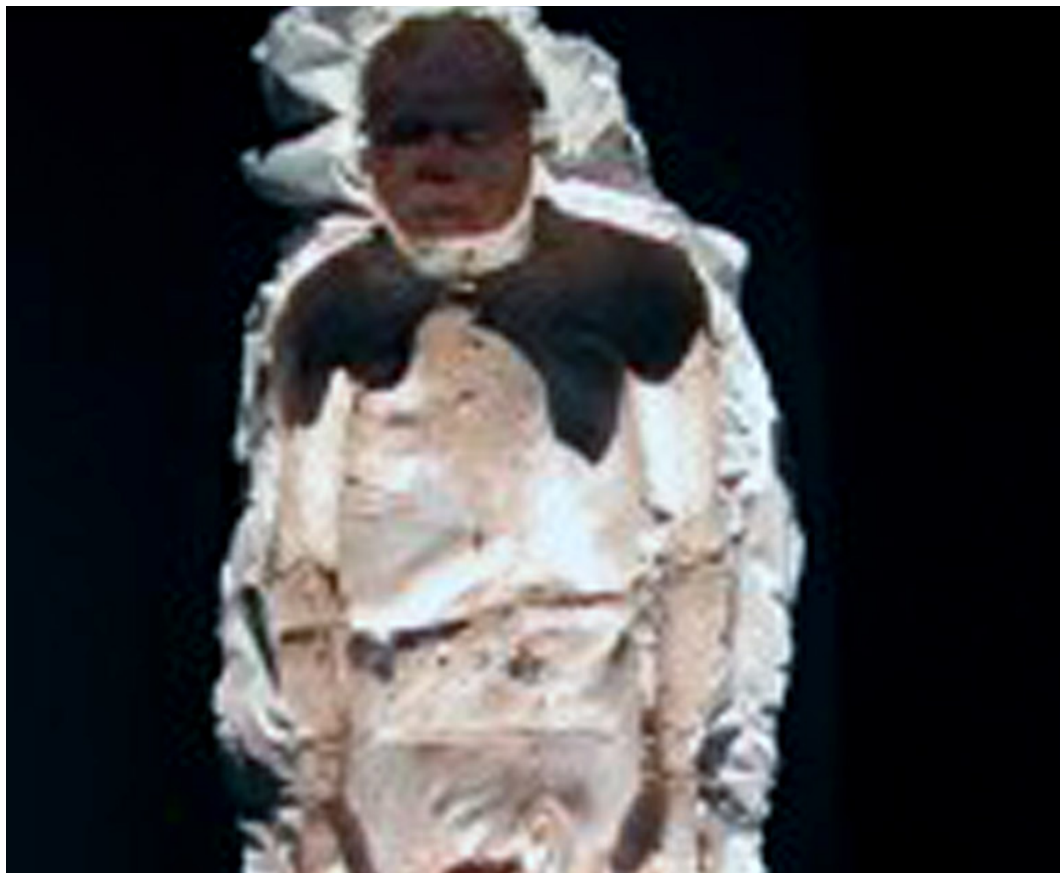
Las piezas que siguieron a esta exposición fueron mucho más encaminadas a la presencia minimal de los elementos como en el caso de *8 contenedores*, para este instante la morgue era su principal distribuidor de elementos estéticos y conceptuales, de tal modo que en ningún momento la presencia de los fluidos corporales abandona la búsqueda del grupo, la presencia de la muerte violenta y su consecuente burocratización en la morgue es el guión principal de su investigación estética.



77: SEMEFO: *8 Contenedores*

81. Mariana David (Coordinadora), *Op. Cit.*, p. 51

Conforme avanza su desarrollo creativo se aprecia como la presencia-ausencia del cuerpo-cadáver es el juego principal de su discurso, exhibe sin presentar y muestra sin cadáver. Será en el último año cuando ocurre un cambio relevante en sus piezas: dejan de verse los rasgos de violencia y se dan implícitamente, esto se empieza a observar en piezas como *Catafalco* donde la presencia del cuerpo se da por su huella sobre el yeso, posteriormente ya no aparecerán serán cubiertos en su totalidad por el cemento como en el caso de *157 kilómetros* o *Memoria fosilizada*, en el caso del primero el cuerpo de los perros atropellados recolectados en la carretera es colocado en una zanja de concreto en el cual se cubren por completo esperando que el tiempo y la descomposición de los cadáveres provoquen grietas en la bloque de cemento; en el caso del segundo recuperan objetos de víctimas de asesinato y las colocan en un bloque compacto de cemento.



78: SEMEFO: *Catafalco*



79: SEMEFO: 157 kilometros México-Tecali



80: SEMEFO: Memoria fosilizada

Semefo surge de esta forma, desde lo periférico con la intención de sacudir las conciencias y mostrar de forma cruda la violencia social, que se empezaba a entrever como un rasgo cultural vinculado a las costumbres culturales

mexicanas entorno a la muerte; esto fue posible por que en ese momento esa visibilidad era entendida como una realidad incomoda y nunca mencionada, por el contrario en estos días (2012) esta misma visibilidad (ahora excesiva) de la violencia es auspiciada por el Estado mismo, pues la utiliza como justificación a la presencia militar, además de tener en la saturación mediática un mecanismo que imposibilita el profundizar sobre el tema, quedando solo la estetización de la violencia, el espectáculo de la muerte donde el dinero esta por encima de la vida.

Esta forma de minimizar los elementos y dejarlos en su más elemental forma sería el final de lo que empezó con vísceras, sangre y violencia, es justo con la pieza *Entierro* (1999) donde se entretajan las obras de *Semefo* con las de Teresa Margolles, quien cobraría inusitada importancia en los últimos años, pues bajo el contexto de visibilidad de la violencia en México, ella continua con su trabajo sobre la muerte y lo centra en la problemática del narcotráfico.



81: SEMEFO: *Entierro*

El alcance de *Semefo* no terminó en 1999, sus propuestas han resonado a lo largo de estos años, pues el empeño de Teresa Margolles ha logrado hacer que todos los registros se hayan integrado en diversos libros que se han convertido en los testimonios legados de este grupo, si al principio de su

actividad lo planearon o no, eso deja de tener importancia, pues los hechos trascienden a las personas. *Semefo* es una de las agrupación de mayor peso en el país si del tema de la muerte se habla, pues su búsqueda fue por revelar las representaciones vedadas en su tiempo, hacer visible lo escondido y lo inadvertido de una sociedad violenta. Su herencia al arte contemporáneo mexicano le sobrevive, al igual que lo buscaban en sus piezas al buscar la vida en aquellos seres inertes, su estrategia de lo barroco-abyecto a lo conceptual-minimal ha logrado permear a los actuales artistas que ven en la presencia del índice un medio de trabajo a la hora de hablar de la violencia en el país.

Todo lo escrito entorno a este colectivo puede o no ser la intención prístina de sus piezas, los discursos creados con el paso del tiempo son el legado de aquellos artistas que aunque vivo, lejanos a los ojos de los nuevos artistas, el propósito de retomar este grupo es por un lado dejar presente su importancia dentro del tema de la muerte, por otro hacer evidente que aunque lejanos en tiempo su discurso pareciera actual, pues aún después de 20 años la circunstancia nacional pareciera estancada o mejor dicho exponenciada en el tema de la violencia social. Un hecho conciso de esto es que en cada una de las reseñas escritas entorno al grupo durante los años en que estuvieron presentes con sus exposiciones, tiene un profundo sentimiento de repudio, asco y admiración de una forma u otra por los entonces jóvenes que traspasaban los límites sociales, morales y estéticos impuestos en ese momento (no muy diferentes a los de hoy en día), su tesón por trasgredir es el común denominador en estas notas periodísticas, con el paso del tiempo y después de leer todo lo escrito de ellos, lo único que queda claro es que su intención siempre fue precisa:

Sin embargo, los miembros del grupo *Semefo* abordamos el proyecto

basándonos en un método intuitivo, que reunió algunos elementos tan misteriosos como pesadillas, brujería, sexo, frogas, rock pesado, Necrozoofilia, violencia cintra nosotros mismos y contra nuestros semejantes, latrocinio y otros conceptos poco explorados anteriormente en una instalación.⁸²

No queda claro su postura estética ni política, pero su queda claro que la búsqueda es por subvertir e irritar a todo aquel que lo permitiera. Por ello después de muchos años de sus exposiciones se puede entender que fue un acto político su llegada a un museo, pues solo en ese espacio se es capaz de acallar un ruido tan grande, a tal punto que su búsqueda dejo de ser por la provocación y logro un refinamiento estético que no se esperaba o en palabras de Federico Navarrete:

A lo largo de diez años de trabajo los miembros de Semefo han demostrado una lealtad inquebrantable a su obsesión por los cadáveres y una constante voluntad transgresora y provocadora. Afortunadamente, esta intención estética visceral ha sabido adaptarse y mutar, por medio de una permanente búsqueda de nuevas formas de expresión. Si la violencia y las obsesiones de Semefo podían parecer excesivas a principios de la década, hoy día sus obras son un comentario sobrio, irónico y ético sobre una realidad desbocada.⁸³

Bajo esta idea se entiende que el arte no sólo muestra o el caso de *Semefo* vomita su realidad sino que la realidad es trascendida, estudiada, reestructurada, de-construida y presentada por el arte, un largo camino que llevo al arte mexicano a confrontarse consigo mismo y con su sociedad dejando en claro que aquellas cosas invisibles y cotidianas son la argamasa con la cual se generan las propuestas más radicales del arte.

82. *Íbid.*, p. 270

83. *Íbid.*, p. 276

Índice de imágenes

Índice de imágenes

1. *Pilón petrolero se gasta... en gasolina.* (Portada), en *Excélsior*, Martes 4 de enero de 2011, México, 2011.
2. *Piden a Silva encarar retos en la corte.* (Portada), en *Universal*, Martes 4 de enero de 2011, México, 2011.
3. *Atado a morir.* (Portada), en *El Gráfico*, Martes 4 de enero de 2011, México, 2011.
4. *¡Les quitan risa!* (Portada), en *La Prensa*, Martes 4 de enero de 2011, México, 2011.

-
5. TERESA MARGOLLES, *Catafalco*, en <http://www.labor.org.mx/artista.obras.php?id=6>
 6. TERESA MARGOLLES, *Crematorio*, Video-instalación, en <http://www.labor.org.mx/artista.obras.php?id=6>
 7. TERESA MARGOLLES, *Herida* es un surco de 8 metros x 15 cm por 3 de profundidad que contiene fluidos de personas asesinadas que con el tiempo se harán costra; Colección-Fundación Jumex, 2007, en <http://www.labor.org.mx/artista.obras.php?id=6>
 8. TERESA MARGOLLES, *Muro Baleado*, uno de los muros con agujeros de balas traído de Culiacán, donde los remplazo por muros nuevos; muestra en el Museo Fridericianum de Kassel; 2009, en http://universes-in-universe.org/esp/magazine/articles/2010/teresa_margolles/photos
 9. TERESA MARGOLLES, *Muro Baleado*, uno de los muros con agujeros de balas traído de Culiacán, donde los remplazo por muros nuevos; muestra en el Museo Fridericianum de Kassel; 2009, en http://universes-in-universe.org/esp/magazine/articles/2010/teresa_margolles/photos
 10. TERESA MARGOLLES, *Ajuste de cuentas 8, 13 y 15*, el material de las joyas procede de «ajustes de cuentas» que se han llevado a cabo por narcotraficantes en Sinaloa, además un joyero se encarga de cambiar las piedras preciosas de estos objetos para sustituirlos por vidrios de las escenas de esos asesinatos; 2009, en <http://apreciacion-artistica-bitacora.blogspot.com/>
 11. TERESA MARGOLLES, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Pabellón 53, Bienal de Venecia curada por Cuauhtémoc Medina; 2009, en <http://www.srtata.com/blog/?p=419>
 12. TERESA MARGOLLES, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Pabellón 53, Bienal de Venecia curada por Cuauhtémoc Medina, en <http://accmag.wordpress.com/page/10/>
 13. TERESA MARGOLLES, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Tela con barro y sangre frente al pabellón, reemplazando a la bandera de México; Pabellón 53, Bienal de Venecia curada por Cuauhtémoc Medina; en http://universes-in-universe.org/esp/magazine/articles/2010/teresa_margolles/photos
 14. TERESA MARGOLLES, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Textos bordados con hilo de oro sobre telas impregnadas de sangre recogida en lugares donde ocurrieron asesinatos; (Derecha) Limpieza, acción que consiste en la limpieza del suelo con trapos manchados con en las escenas de asesinatos; Pabellón 53, Bienal de Venecia curada por Cuauhtémoc Medina; en <http://www.thecornerreport.com/index.php?blog=2&page=1&more=1&tb=1&pb=1&paged=12>

15. TERESA MARGOLLES, *Grieta «Sobre el dolor»*, intervención urbana, donde resana los huecos de las calles con vidrio de las escenas de asesinatos; Bienal de Liverpool, 2003, en <http://www.labor.org.mx/artista.obras.php?id=6>
16. TERESA MARGOLLES, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Textos bordados con hilo de oro sobre telas impregnadas de sangre recogida en lugares donde ocurrieron asesinatos; Pabellón 53, Bienal de Venecia curada por Cuauhtémoc Medina, en <http://accmag.wordpress.com/page/10/>
17. TERESA MARGOLLES, *En el aire*. Burbujas. En la sala principal del museo, burbujas de jabón son lanzadas al aire por máquinas, el agua desinfectada con que se producen las burbujas viene de la morgue, y se ha usado para limpiar cuerpos muertos previo a la autopsia; 2003, en <http://www.labor.org.mx/artista.obras.php?id=6>
18. TERESA MARGOLLES, *Vaporización* es una sala con condensadores que vuelven el agua, (previamente usada para lavar cadáveres y desinfectada) en vapor; en <http://www.labor.org.mx/artista.obras.php?id=6>

-
19. DORIS SALCEDO, *Plegaria muda*, 2011, Museo Universitario de Arte, MUAC-CU, en http://avelinalesper.blogspot.com/2011_05_07_archive.html
 20. DORIS SALCEDO, *Shibboleth*, 2007, Intervención en el Turbine Hall, Tate Modern Gallery, 167 metros, en <http://luciaordonez.blogspot.mx/2010/05/doris-salcedo-premio-velazquez-2010.html>
 21. DORIS SALCEDO, *Atrabiliarios*, 1991-92, Técnica mixta (Ensamblaje, collage, contrachapado, cinco zapatos, vejiga de vaca, e hilo quirúrgico) 13 x 29 x 5 cm. Departamento de Arte Contemporáneo, Museo de Arte de los Ángeles en <http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=89419;type=10>
 22. DORIS SALCEDO, *Atrabiliarios*, 1991-92, Técnica mixta (Ensamblaje, collage, contrachapado, cinco zapatos, vejiga de vaca, e hilo quirúrgico) 13 x 29 x 5 cm. Departamento de Arte Contemporáneo, Museo de Arte de los Ángeles en <http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=89419;type=10>
 23. DORIS SALCEDO, *6 y 7 de noviembre*, 280 sillas vacías, en la fachada del Palacio de Justicia de Colombia para recordar a las víctimas de dicho edificio, 2002, Palacio de Justicia, Bogotá. Fotografía de Óscar Monsalve. En http://revistanumero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=382
 24. DORIS SALCEDO, *Sin título*; madera, concreto, vidrio, tela y acero, 2001 en <http://sawaru.tumblr.com/post/216791709/doris-salcedo>
 25. DORIS SALCEDO, *Sin título*; madera, concreto, vidrio, tela y acero, 2001 en <http://sawaru.tumblr.com/post/216791709/doris-salcedo>

-
26. TERESA OLMEDO, *¡De 12 tiros!*/Litografía, siligrafía. 28x38cm. 2010.
 27. TERESA OLMEDO, *¡Agandalle!*/Litografía, siligrafía. 56x38cm. 2010.
 28. TERESA OLMEDO, *¡Desorejado I!*/Litografía, siligrafía. 28x38cm. 2010.
 29. TERESA OLMEDO, *¡Le dan gas!*/Litografía, siligrafía. 28x38cm. 2010.
 30. TERESA OLMEDO, *¡Ó feminicidios!*/Litografía, siligrafía. 28x38cm. 2010.
 31. TERESA OLMEDO, *¡Fatal!*/Litografía, siligrafía. 28x38cm. 2010
 32. TERESA OLMEDO, *¡Destrozados!*/Litografía, siligrafía. 28x38cm. 2010
 33. TERESA OLMEDO, *¡Murió en tumba I!*/Litografía, siligrafía. 28x38cm. 2010
 34. TERESA OLMEDO, *¡Tepicrimen!*/Litografía, siligrafía. 28x38cm. 2010

35. TERESA OLMEDO, *¡Matan a 5 familias 2!*/Litografía, siligrafía. 28x38cm. 2010
36. TERESA OLMEDO, *¡Matan a 5 familias 1!*/Litografía, siligrafía. 28x38cm. 2010
37. TERESA OLMEDO, *¡Reventado 1!*/Litografía, siligrafía. 28x38cm. 2010
38. TERESA OLMEDO, *¡Se colgó!*/Litografía, 38x28cm. 2011
39. TERESA OLMEDO, *¡Muerto en casa!*/Litografía, 38x28cm. 2011
40. TERESA OLMEDO, *¡Matan a taxista!*/Litografía, 38x28cm. 2011
41. TERESA OLMEDO, *¡Lo madrugan!*/Litografía, 38x28cm. 2011
42. TERESA OLMEDO, *¡Nadie a salvo!*/Litografía, 38x28cm. 2011
43. TERESA OLMEDO, *¡Se ahorcó!*/Litografía, 38x28cm. 2011
44. TERESA OLMEDO, *¡Comen plomo!*/Litografía, 38x28cm. 2011
45. TERESA OLMEDO, *¡Pierde duelo!*/Litografía, 38x28cm. 2011
46. TERESA OLMEDO, *¡Abatieron a plagiar!* Siligrafía recorte directo en el papel sello de goma. 112 x 19 cm. 2011.
47. TERESA OLMEDO, *¡A correr!* Siligrafía recorte directo en el papel sello de goma. 112 x 19 cm. 2011.
48. TERESA OLMEDO, *¡Rafagueados!* Siligrafía recorte directo en el papel sello de goma. 112 x 19 cm. 2011.
49. TERESA OLMEDO, *¡Lo asfixiaron!* Siligrafía recorte directo en el papel sello de goma. 112 x 19 cm. 2011.
50. TERESA OLMEDO, *¡Triple crimen!* Siligrafía, collage, poliéster líquido. 112 x 19 cm. 2011.
51. TERESA OLMEDO, *¡Truenan a cinco!* Siligrafía, collage, poliéster líquido. 112 x 19 cm. 2011.
52. TERESA OLMEDO, *¡Macabro!* Poliéster, recorte directo en el papel, poliéster líquido . 38 x 28 cm. 2011.
53. TERESA OLMEDO, *¡Miserable!* Poliéster, recorte directo en el papel, poliéster líquido . 38 x 28 cm. 2011.
54. TERESA OLMEDO, *¡En llamas!* Poliéster, collage, poliéster líquido . 38 x 28 cm. 2011.
55. TERESA OLMEDO, *¡Por sancho!* Poliéster, collage, poliéster líquido . 38 x 28 cm. 2011.
56. TERESA OLMEDO, *¡Se colgó!* Litografía, papel japonés, recorte directo en el papel, murillo rojo . 112 x 76 cm. 2012.
57. TERESA OLMEDO, *¡Muerto en casa!* Litografía, papel japonés, recorte directo en el papel, murillo rojo . 76 x 56 cm. 2012.
58. TERESA OLMEDO, *¡Muere 4!* Sello de goma, recorte directo al papel, poliéster líquido. 28x19cm. 2011.
59. TERESA OLMEDO, *¡Muere 2!* Sello de goma, collage, recorte directo al papel, poliéster líquido. 28x19cm. 2011.
60. TERESA OLMEDO, *¡Muere 3!* Sello de goma, recorte directo al papel, poliéster líquido. 28x19cm. 2011.
61. TERESA OLMEDO, *¡Muere 1!* Sello de goma, collage, poliéster líquido. 28x19cm. 2011.
62. TERESA OLMEDO, *¡Nadie a salvo!* Litografía, papel japonés, collage, poliéster líquido . 76 x 56 cm. 2012.
63. TERESA OLMEDO, *¡Liquidados!* Cerámica, papel guarro, poliéster líquido, base de acrílico. 20x10x10cm. 2011.
64. TERESA OLMEDO, *¡Si aquella es tonante está es fulmínea, si aquella es sangrienta esta es letal sin derramar sangre 1!* Siligrafía, poliéster, object trouvé. 2011.
65. TERESA OLMEDO, *¡Si aquella es tonante está es fulmínea, si aquella es sangrienta esta es letal sin derramar sangre 1!* Siligrafía, poliéster, object trouvé. 2011.

66. TERESA OLMEDO, *¡Si aquella es tonante está es fulmínea, si aquella es sangrienta esta es letal sin derramar sangre 1!* Siligrafía, poliéster, object trouvé. 2011.
67. TERESA OLMEDO, *¡Si aquella es tonante está es fulmínea, si aquella es sangrienta esta es letal sin derramar sangre 2!* Siligrafía, poliéster, madera. 2011.
68. TERESA OLMEDO, *¡Si aquella es tonante está es fulmínea, si aquella es sangrienta esta es letal sin derramar sangre 2!* Siligrafía, poliéster, madera. 2011.
69. TERESA OLMEDO, *¡Si aquella es tonante está es fulmínea, si aquella es sangrienta esta es letal sin derramar sangre 3!* Siligrafía, poliéster. 2012.
70. TERESA OLMEDO, *¡Si aquella es tonante está es fulmínea, si aquella es sangrienta esta es letal sin derramar sangre 3!* Siligrafía, poliéster. 2012.
71. TERESA OLMEDO, *¡Si aquella es tonante está es fulmínea, si aquella es sangrienta esta es letal sin derramar sangre 4!* Instalación con recorte de papel. 2012.
72. TERESA OLMEDO, *¡Si aquella es tonante está es fulmínea, si aquella es sangrienta esta es letal sin derramar sangre 4!* Instalación con recorte de papel. 2012.

73. SEMEFO en 1994, foto del proceso de *Lavatio Corporis*, en <http://juanzavaleta.abnormals.org/#pictures>
74. SEMEFO. *Lavatio Corporis*, Museo Carrillo Gil, 1994, catálogo en <http://juanzavaleta.abnormals.org/#pictures>
75. SEMEFO. *Lavatio Corporis*, Museo Carrillo Gil, 1994, catálogo en <http://juanzavaleta.abnormals.org/#pictures>
76. SEMEFO. *Estudio de la ropa de cadáveres*, Museo de Arte Contemporáneo, exposición Así esta la cosa, Ciudad de México, 1997, en <http://www.labor.org.mx/artista.obras.php?id=6>
77. SEMEFO. *8 Contenedores*. Instalación en la galería Art & Idea, 1997, en <http://juanzavaleta.abnormals.org/#pictures>
78. SEMEFO. *Catafalco*, en <http://www.labor.org.mx/artista.obras.php?id=6>
79. SEMEFO. *157 kilómetros México-Tecali*, Animales muertos atropellados recopilados en la carretera México-Tecali contenidos en un bloque de cemento. En <http://phomul.canalblog.com/archives/semefo/index.html>
80. SEMEFO. *Memoria fosilizada*, 2843 objetos de víctimas de la violencia contenidos en un bloque compacto de cemento de 250 x250 x20 cm. En http://www.criticarte.com/Page/file/art2003/Bienal_Monterrey.html
81. SEMEFO. *Entierro*. Bloque de cemento con un cadáver de bebé dentro, acompañado de video donde Teresa Margolles prepara el cuerpo. En <http://www.labor.org.mx/teresa-margolles/>

Fuentes de consulta

Bibliografía

1. BADARIOTTI, S.; CASTRO, D.; *Cómo hacer cine 1. Tesis de Alejandro Amenábar*, Ed. Fundamentos, Colección Arte, Serie Cine; España, 2002.
2. BOURRIAUD, Nicolas; *Radicante*; Adriana Hidalgo editora, Argentina, 2009.
3. D. RUNES, Dagobert; *Diccionario de Filosofía*, Tratados y manuales Grijalbo, México, 1981.
4. DAVID, Mariana (Coordinadora), *SEMEFO 1990-1999. Dela morgue al museo*, UAM, México, 2012.
5. *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia de la Lengua Española*, Vigésima Segunda edición, España, 2001.
6. FOSTER, Hal (Selección y prologo); BAUDRILLARD, Jean; HABERMAS, Jünger, *Et. Al.; La posmodernidad*, Editorial Kairós/Colofón, México, 1988.
7. FROMM, Erich; *El corazón del hombre. Su potencia para el bien y el mal*, Fondo de Cultura Económica, 21ra. Reimpresión, México, 1998.
8. GARCÍA Canclini, Néstor; *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz Editores, Primer Reimpresión, México, 2011.
9. GROYS, Boris; *La topología del arte contemporáneo*, en http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html. Traducción autorizada por el autor del texto *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, U.S.A., 2008, p. 71-80.
10. GIANNETTI, Claudia, *Media culture*, L'Angelot, Barcelona, 1995.
11. GUILLAMET, Jaume; *Conocer la prensa. Introducción a su uso en la escuela*, Editorial Gustavo Gilli, Colección Medios de comunicación en la enseñanza, España, 1988.
12. HARDT, Michel; NEGRI, Antonio; *Imperio*, Paidós Surcos 3, España, 2005.
13. KLEIN, Naomi; *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Paidós Bolsillo, España, 2010.
14. KRUG, Etienne G.; *Informe mundial sobre la violencia y la salud*, Organización Mundial de la Salud, Washington, 2003.
15. MACHUCA, Guillermo; *Alas de plomo. Ensayos sobre Arte y Violencia*, Ediciones Metales Pesados, Cuadernos de movilización, Santiago de Chile, 2008.
16. NBEMBE, Achille; *Necropolítica*, Editorial Melusina, España, 2011
17. MEDINA, Cuauhtémoc (Editor); *Teresa Margolles: ¿De que otra cosa podríamos hablar?*, Pabellón de México, 53 Exposición Internacional de Arte, La Bienal de Venecia, Editorial RM/INBA, México, 2009.
18. ONS, Silvia; *Violencia/s*; Paidós, Primera edición, Buenos Aires, 2009.
19. PRIETO Castillo, Daniel; *Retórica y manipulación masiva*, Ediciones Coyoacán, México, 2009.

20. REBEIL Corella, Ma. Antonieta; GOMÉZ Morales, Delia Gpe. (Coordinadoras); *Violencia Mediática e interactiva*, Trillas, México, 2009.
21. SADE, Marqués de; *Juliette o las prosperidades del vicio*, Tusquest editores, España, 2009.
22. SÁINZ Martín, Aurelio; *Et. Al; Signos y cultura de la violencia. Una investigación en el aula*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba, España, 1993.
23. SANMARTÍN, José; *Violencia y acoso escolar*, Ariel, España, 2008.
24. SOFSKY, Wolfgang; *Tratado sobre la violencia*, Joaquín Chamorro Mielke (Traductor), Abada Editores, Madrid, 2006.
25. SONTAG, Susan; *Ante el dolor de los demás*, Punto de lectura, España, 2003.

Hemerografía

1. *¡Alto a la violencia!*, editorial y portada en La Jornada, lunes 10 de enero de 2011, México, 2011.
2. DE DIEGO, Estrella; *De la muerte, los demás y las parábolas modernas*, en Revista de Occidente, *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*, Febrero de 1998, No. 201, p.46-60, Madrid, 1998.
3. GARCÍA, Ángeles; *Mi objetivo es honrar la historia de los derrotados*, Entrevista a Doris Salcedo, Premio Velázquez de Artes Plásticas, El País, 2 de Junio de 2010, España, 2010.
4. GONZÁLEZ, Iñigo; *Cadáveres privados y cadáveres públicos: epistemología y éticas de las imágenes censuradas*, en *Astrolabio* de la Revista Internacional de Filosofía No. 2, España, 2006.
5. MARESCA, Silvio, *El ocaso de la ética en Occidente*, Clase Magistral en Revista Noticias, 26 de abril de 2008.
6. MARTÍN-BARBERO, Jesús; *Violencias televisadas*, en Revista *Hojas Universitarias*, Volumen IV, Número 33, Bogotá, 1989.
7. MEDELLÍN, Jorge; *Desertan 1, 382 militares de élite*, en *Universal*, Domingo 28 de marzo de 2004, México, 2004.
8. OLIVARES, Rosa; *En cuerpo y alma*, en Revista Lápiz, Arte y transgresión social, No. 139/140, Año XVII, España, 1996
9. ORTIZ Castañares, Alejandra; *Por la violencia, «México es un país que llora»: Teresa Margolles*, en *La Jornada*, Cultura, Jueves 11 de junio de 2009, México, 2009.
10. *Plegaría muda*, escultura-instalación de Doris Salcedo, en *LA CULTURA*, Gaceta Universitaria, Ciudad Universitaria, No. 4332, 2 de mayo de 2011, México, p. 13, 2011.

11. RICHTER, Dorothee; *Las exposiciones como práctica culturales del mostrar-pedagogía, Privado-Textos*, Textos sobre el campo del arte, en <http://privadotextos.wordpress.com>
12. SÁNCHEZ, Oswaldo; *SEMEFO: la vida de cadáver*, en Revista de Occidente, *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*, Febrero de 1998, No. 201, p.131-139, Madrid, 1998.
13. TEIXEIRA Ribeiro, Luiz Augusto; *Manipulación en el fotoperiodismo: ética o estética*, en Revista Latina de Comunicación Social, La Laguna (Tenerife), Octubre de 1999, Número 22, 1999.

Web site

-libros y revistas en formato pdf-

1. BARABINO, Gabriela; *La violencia y los medios masivos de comunicación: ¿Oferta o demanda?*, en Revista Digital Razón y palabra, Número 33. En <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n33/gbarabino.html>, 2010.
2. BENJAMIN, Walter; *Para una crítica de la violencia*, Ediciones elaleph.com, 1999. En <http://www.bilboquet.es/paginas/indexfilosofia.htm>
3. CABERO Almenara, Julio; ROMERO Tena Rosalía; *Violencia, juventud y medios de comunicación*. En http://tecnologiaedu.us.es/tecnoedu/index.php?option=com_content&view=article&id=26:docec&catid=13:articulos
4. CORDERO, Mario; *El arte y la violencia*, en *El portal la voz*, 2010, en http://www.elportalvoz.com/index.php?option=com_content&view=article&id=731:el-arte-y-la-violencia-&catid=14:dizque&Itemid=107
5. GIL Rodríguez, Eva Patricia; *Simulacro, subjetividad y biopolítica; De Foucault a Baudrillard*, Universidad Autónoma de Barcelona, Revista Observaciones Filosóficas, No. 1, 2005. En <http://www.observacionesfilosoficas.net/simulacrosibjetividad.html>
6. ESPINOSA, Elia; *Teresa Margolles. El realismo conceptual de Teresa Margolles*; en <http://www.arte-mexico.com/eguerrero/TeresaMargolles/texto.htm>
7. *Etcétera*; *Cuánto imprimen y cuánto venden los diarios capitalinos*. En <http://www.etcetera.com.mx/articulo.php?articulo=325>
8. HOBBS, Thomas; *Leviatán*, Biblioteca del Político, INEP a.c., en www.isaiasgarde.myfil.es/get_file/hobbes-leviat-n.pdf

9. LONGONI, Ana; *El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apunte para una estética de la violencia*, Universidad de Buenos Aires, en <http://es.scribd.com/doc/50825001/apuntes-para-un-estetica-de-la-violencia-Longoni>
10. STEARN Eliot, Thomas; *Los hombres huecos*, 1925, en <http://amediavoz.com/eliot.htm#LOS%20HOMBRES%20HUECOS>
11. MARTÍN-BARBERO, Jesús; *Visibilidad política de la violencia y visuales estéticas de su continuidad*, Texto de la conferencia en Cambridge, Inglaterra, 2005. En <http://es.scribd.com/doc/7579015/Visibilidad-politica-de-la-violencia-y-visuales-esteticas-de-su-cotidianidad>
12. ROCA, José; *Reflexiones críticas desde Colombia. Ausencia/evidencia. José Alejandro Restrepo, Oscar Muñoz, Teresa Margolles*; en Columna de Arena No. 48, 2003; en <http://www.universes-in-universe.de/columna/col48/col48.htm>
13. TOLEDO, Manuel; *Doris Salcedo: canto contra el racismo*, BBC Mundo, 9 de Octubre de 2007, en http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7035000/7035694.stm

Web site

-páginas-

1. juanzavaleta.abnormals.org
2. vimeo.com/2229658
3. www.bilboquet.es
4. www.elgrafico.mx
5. www.eluniversal.com.mx/noticias.html
6. www.excelsior.com.mx
7. www.fridericianum-kassel.de/margolles.html?&L=1
8. www.lajornada.unam.mx/ultimas
9. www.mediaciones.net
10. www.oem.com.mx/laprensa
11. www.portalcomunicacion.com
12. www.raco.cat
13. www.ull.es/publicaciones/latina
14. www.videosurf.com/videos/semefo?providers=55