



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CRIPTOANÁLISIS DE LO SINIESTRO: DOS CASOS DE ESTUDIO EN LA OBRA DE
CARLOS AMORALES.

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
IVÁN MÉNDEZ VELA

TUTOR PRINCIPAL
MARÍA ANTONIA GONZÁLEZ VALERIO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TUTORES
NASHELLI JIMÉNEZ DEL VAL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
EDUARDO SEBASTIÁN LOMELÍ BRAVO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD DE MEXICO, OCTUBRE, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos:

Mi más sincero agradecimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México y al Posgrado en Historia del Arte, por otorgarme la oportunidad de participar en su programa académico y en el Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado, que me permitió enriquecer esta investigación. Gracias a Conacyt por su importante apoyo económico. De igual manera agradezco a la Coordinación de Posgrado, a la Dra. Derborah Dorotinsky y al Dr. Erick Velázquez, a Gabriela Sotelo y a Héctor Ferrer por su valioso trabajo.

Infinitas gracias especialmente a mi comité tutor conformado por la Dra. María Antonia González Valerio, cuya orientación fue fundamental para mi trabajo, a la Dra. Nashelli Jiménez del Val, por su amistad y guía incondicional y al Dr. Sebastián Lomelí Bravo por sus cuidadosas observaciones y paciencia.

Agradezco a las personas que hicieron posible esta investigación, a Carlos Amoraes por su apertura, y a su equipo: Enrique Arriaga, por su incondicional amistad, a Janet Martínez y Máximo Almazán. A Claudia Marín, Elena Téllez y al equipo de trabajo de la biblioteca Ángeles Espinoza Yglesias del Museo Amparo en Puebla. A la Dra. Karla Jasso por su entusiasmo y sonrisas.

Gracias a mis compañeros de generación, por el intercambio de ideas durante los seminarios y fuera de ellos, especialmente a Lucía Leonor Enriquez por sus consejos, a Karla Baltazar, a Diana López Meléndez y a Javier Becerra González por su paciente y cuidadosa lectura. A Mariana Balbuena por el entusiasmo y apoyo.

Todo mi agradecimiento a mis padres, por estar siempre a mi lado, y a mi hermano Adrián, por su complicidad.

Indice

Introducción.	4
Primera parte. Arqueología de lo siniestro: Breve biografía de Carlos Amorales.	6
Segunda parte. <i>Black Cloud</i> , la idea clásica de lo siniestro.	13
Diálogo entre ambigüedades: <i>Black Cloud</i> y lo sublime.	16
Camino a lo siniestro.	22
Siniestra empatía: la disolución del yo en un mar de individuos.	28
Tercera parte. <i>Coal Drawing Machine</i> , el terror tecnológico.	34
Industrialización demoniaca.	39
Abanico de otredades.	42
Conclusión.	45
Referencias.	51

Introducción

La primera vez que experimenté la obra de Carlos Amorales fue en el año 2007, a los veinte años, cuando se exhibía en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) en la Universidad Nacional Autónoma de México. Recuerdo que en cuanto miré sus piezas un extraño sentimiento recorrió mi cuerpo, como si alguien intentara decirme algo que yo no comprendía, algo intrigante, fascinante y misterioso. Cuando uno observa las piezas de Amorales se intuyen muchas cosas pero no se tiene certeza de ninguna de ellas, emanan una especie de ocultismo, que, considero, surge a partir de un referente común a los lenguajes góticos.

Este extraño e incomprensible sentimiento que generó la obra de Amorales, permaneció latente en mí durante muchos años, pero después brotó en algún momento de mi formación artística, cimentada en el arte académico. La experiencia de la estética “gótica”, es decir, de las expresiones culturales relacionadas con lo siniestro, el horror, el terror, el mal y la obscuridad, me permitió identificar que, hasta el siglo XIX, gran parte de la tradición pictórica se dedicó a enaltecer las hegemonías a través de la estética de lo bello. Fue entonces cuando me propuse explorar otras estéticas. Comprendí que las imágenes que producimos y consumimos arrastran consigo pesadas significaciones, que si bien no racionalizamos, sí logramos percibir, pero al mismo tiempo, mi precaria formación analítica y teórica con respecto a los fenómenos más actuales del arte, me imposibilitaba transmitir aquello que aprendía.

Como respuesta a esta necesidad decidí investigar acerca de lo siniestro, sus causas, su naturaleza y sus efectos, partiendo de la inquietante sensación que la obra de Amorales provocaba en mí. De la impresión de que me comunicaba algo incomprensible, como sucede con un criptograma, surgió la necesidad de descifrarlo. De esta forma, resolví abordar la obra de Carlos Amorales desde la perspectiva de lo siniestro, que a mi juicio, es lo más fascinante de su producción visual.

Este ensayo se enfoca en dos casos de estudio, *Black Cloud* (2007) y *Coal Drawing Machine* (2012). La primera es una pieza muy popular, exhibida en diferentes países de Europa y América, por lo que ha sido ampliamente documentada, generando un ávido intercambio con diversos agentes culturales. El segundo caso es una pieza algo reciente, que no ha sido exhibida en México y con escasa cobertura mediática en comparación con la primera; es una instalación que sumerge sus raíces en preocupaciones más contemporáneas, la industrialización y los lenguajes que permiten controlar a las máquinas.

Ambas piezas poseen poderosos rasgos de lo siniestro aunque emanados de distintas inquietudes. Las preocupaciones reflejadas en *Black Cloud* utilizan las vigorosas cargas simbólicas que posee la mariposa negra desde la Antigüedad. En cambio, *Coal Drawing Machine* recurre a las angustias existenciales renovadas por la industrialización, es decir, el dilema de la creación y el animismo. En ambas piezas la máquina es esencial, lo que me permite construir un puente entre algunas de las concepciones clásicas de lo siniestro, como es el caso de la mariposa negra, para procurar una transición a las angustias existenciales contemporáneas relacionadas con la máquina.

El objetivo de este ensayo es descifrar el origen del inquietante y, a primera vista, indescifrable sentimiento que generan estas piezas, analizar ese mensaje oculto, no tan evidente y demostrar que estos dos casos de estudio permiten el retorno de realidades ya superadas y la transgresión del límite entre realidad y ficción,¹ condiciones descritas por Freud en su texto titulado *Lo siniestro*.

Para cumplir con estos propósitos, fue menester comprender lo siniestro en sus aspectos esenciales, lo que me permitió darme cuenta de que adentrarse en sus caminos, en el lado oscuro de la mente humana, no es cosa fácil. El primer obstáculo que encontré al descender a la caverna del alma² fue el asombro de enfrentarme al profundo desconocimiento de uno mismo; el segundo fue que, al querer iluminar este oscuro y cavernoso camino, portando la luz de la razón como guía, los extraños habitantes de estas profundidades parecían transformarse y reaccionar de manera adversa. En otras palabras, pude percatarme de que los claros límites y definiciones a los que estamos acostumbrados, en el lumínico mundo de la lógica y la conciencia, en este hemisferio de la mente, del inconsciente, son casi obsoletos. La metodología de disecar y clasificar, más allá de dar claridad sesga, y deja incompleta la naturaleza de las ideas y los fenómenos que habitan el averno mental, los entes que lo habitan se distorsionan y se revuelcan ante la quemante luz del raciocinio. Aún así, creo que vale la pena aventurarse en estos caminos, pues sólo explorándolos comprenderemos mejor la naturaleza humana.

¹ Sigmund Freud, “Lo siniestro” en *El hombre de arena, precedido por Lo siniestro de Sigmund Freud*, ed. José J. Olañeta (Palma de Mallorca: El Barquero, 2008), 23-24.

² El término *alma* es utilizado aquí como aquello que dota de aliento y fuerza a algo; conjunto de fenómenos ya sean biológicos, químicos, físicos o espirituales que determinan la preferencia y carácter de los individuos.

Primera parte.

Arqueología de lo siniestro: breve biografía de Carlos Amorales

Al experimentar la obra de Carlos Amorales, uno de los componentes más notorios es el uso de elementos visuales vinculados con la estética de lo siniestro. El espectador, inmerso en un mundo visual y por lo tanto, en mayor o menor medida, relacionado con esta clase de imágenes, inconscientemente se ve condicionado hacia una lectura de esta índole.³ Para establecer una relación clara de cómo funcionan estos elementos frente a las inquietudes, objetivos del artista y con el resto de su producción, propongo comenzar este ensayo rastreando el origen de algunos de sus intereses, su evolución y la proyección de estos en su obra. Para ello, he seleccionado algunas piezas en las que claramente existen rasgos comunes y resonancias que me permiten una aproximación desde la teoría freudiana de lo siniestro, *Black Cloud* y *Coal Drawing Machine*.

Carlos Aguirre Morales nació en 1970. Desde su infancia generó un gusto por historias como mitos urbanos, rumores y fantasías,⁴ que provocan un sentimiento de lo desastroso y de lo inquietante. A sus 15 años, estos relatos trascendieron a la realidad gracias a uno de los desastres naturales más relevantes en la historia de la Ciudad de México, el terremoto de 1985. Este suceso y las reacciones sociales que desató, generaron en él un impacto estético. A partir de ese momento, su gusto por lo catastrófico se potenció, y le atrajo todo aquello que fuera “oscuro y terrorífico.”⁵ Las consecuencias del terremoto y la cohesión social que este momento de crisis generó, se vieron reflejadas en piezas como *Terremoto vertical* (2010) o *Germinal* y *El peor día* (2013).

Otro acontecimiento importante en la vida de Amorales, fue una experiencia que antecede a la exploración de la *otredad* como una figura de empoderamiento. Se trata de un viaje al desierto en compañía de la familia de un amigo durante su adolescencia, esta vivencia espiritual le permitió experimentar, conscientemente y por primera vez, la *otredad* en una forma negativa. En entrevista para este ensayo, Amorales relató cómo su espíritu independiente lo llevó a apartarse de sus acompañantes durante el ritual del peyote, lo que generó disgusto en ellos,

³ A partir de la década de los años sesenta de siglo XX el mercado de imágenes relacionados con lo siniestro ha experimentado un *boom* comercial, desde la producción de relatos literarios, novelas, cómics, películas y videojuegos ampliamente documentado por Welchman en su ensayo “Sobre lo siniestro en la cultura visual.”

⁴ Raphael Platow, “Liquid Archive” en *Carlos Amorales, Work Documentation*, último acceso, 21 de febrero, 2018 <http://estudioamorales.com/wp-content/uploads/2012/films-and-animations/Carlos-Amorales-2012.pdf>

⁵ Carlos Amorales y Magnolia de la Garza, “Testimonio cotidiano de un signo en ruina” soundcloud.com 12 de julio, 2016, <https://soundcloud.com/user-184284380/conversacion-entre-magnolia-de-la-garza-y-carlos-amorales>

quienes inmediatamente lo estigmatizaron y al mismo tiempo generaron temor hacia él. Esta fue la primera vez que experimentó una energía incomprensible, y a su vez fue testigo de la capacidad de la experiencia estética y ritual para empoderar y legitimar dentro de un contexto social. Esta vivencia posteriormente lo condujo al dibujo y al performance, como es el caso de *El baile del Diablo* (2003).⁶

A los 26 años comenzó a trabajar con máscaras de luchadores en la Rijksakademie en Ámsterdam,⁷ buscando un distanciamiento de sí mismo, con el objetivo de integrar el trabajo artístico a su vida. Carlos prestó su identidad a otra persona durante un mes por medio de una carta poder, para que esta lo supliera en Amsterdam. Mientras tanto viajó a México, donde diseñó una máscara-autorretrato, que fue utilizada por dos luchadores que combatían el uno contra el otro; de esta forma surgió la pieza *Amorales vs Amorales* (1999).

Conforme desarrolló su obra, la máscara se transformó en diferentes piezas: fotografía, dibujo vectorial, capa pictórica, teatro de sombras, tipografías, escultura, lenguaje e interface. A pesar de no estar literalmente presente en las piezas, la máscara es fundamental en su trabajo.⁸ Su creador la entiende como “un velo, una pantalla o una capa que se sitúa como un limen entre el adentro y el afuera; [...] entre el mundo ficticio y el real.”⁹ Estas máscaras funcionaban como un ícono: por un lado representa una identidad exótica reconocible —como las mariposas negras o los pentagramas satánicos por ejemplo, clichés visuales de lo siniestro por su pesado contenido simbólico— y, por otro, posee un lado interno que le permite desarrollar una práctica artística experimental y conceptual.¹⁰

Esta idea tuvo origen en la masificación de internet y los medios digitales, Amorales explica que llamó su atención el concepto “interfaz de usuario”, que permite la interacción entre personas y computadoras, mediante representaciones de objetos o lugares para activar funciones digitales. Además, le atrajo la capacidad de la interfaz para desplegarse, superponiéndose capa sobre capa,¹¹ como sucede cuando se abren varias ventanas en cualquier programa de computadora.

⁶ Carlos Amorales (Artista), entrevistado por el autor, estudio Amorales, 06 de octubre de 2017.

⁷ Amorales, “Testimonio cotidiano de un signo.”

⁸ Ibid.

⁹ Carlos Amorales, “Una máscara toca la flauta” en *Carlos Amorales: Axiomas para la acción*, ed. Ana Xanic López. (Ciudad de México: Editorial RM- MUAC, 2018), 76.

¹⁰ Amorales, “Testimonio cotidiano de un signo.”

¹¹ Amorales, “Una máscara”, 75.

Surgió entonces *Archivo líquido* (1998 a la fecha), un archivo de imágenes vectoriales que es una base de datos para muchas otras piezas. Con este acervo, Carlos Amoraes explora los “nuevos lenguajes del terror,” con el interés de “hacer contemporáneo el discurso gótico”. Ejemplo de lo anterior es la figura del avión, que para el artista se convertiría en el nuevo ícono de la catástrofe después de los atentados del once de septiembre de 2001. Este dato adquiere fuerza si se toma en cuenta que en el momento de los atentados Amoraes se encontraba en Nueva York, experimentando el desastre masivo y sus consecuencias sociales por segunda vez en su vida.¹²

En 2003, en colaboración con Julián Lede, el artista comenzó el proyecto *Nuevos ricos*, un sello discográfico que organizaba conciertos y distribuía material musical, para ello utilizaba imágenes del *Archivo líquido* en sus portadas y productos promocionales. Pronto, la capacidad de distribución de *Nuevos ricos* se vio rebasada por la demanda, lo que provocó el surgimiento de versiones apócrifas de los diseños originales; fenómeno que Carlos Amoraes define como *Imagen fantasma*,¹³ en la que la distribución viral de imágenes del archivo ocurre porque existen en un espacio de indefinición “fantasmagórico.” Estas imágenes representan motivos frecuentemente relacionados con lo ominoso y, al mismo tiempo, son estructuras de puntos y líneas renderizadas en un espacio cartesiano elemental, cuya esencia es reducible a algoritmos y puede ser interpretada por seres humanos y máquinas en cualquier lugar, siempre que haya un ordenador y un programa capaz de hacer sensibles estos cálculos.¹⁴

Posteriormente, a raíz de la pérdida de un ser querido para Carlos Amoraes, surgió en 2007 uno de los casos de estudio del presente ensayo: la pieza titulada *Black Cloud*, que retoma siluetas de mariposas negras que forman parte de el *Archivo líquido*, para crear un enjambre masivo de mariposas que, además de instalarse en una sala de exhibición, invade otros lugares como escaleras, cubículos de oficinas, techos y hasta piezas de otros artistas. Como expondré más adelante, esta pieza también se verá afectada por el fenómeno de la *imagen fantasma*.

En 2010 fue invitado por el Museo Amparo para hacer una revisión de su colección, con motivo de los festejos del bicentenario de la independencia de México. Amoraes eligió la colección de arte prehispánico para trabajar, y es allí donde nació, entre otras obras, *La hora*

¹² Amoraes, entrevista.

¹³ Adrian Notz, “La afirmación de Carlos Amoraes,” *Atlántica, revista de arte y pensamiento*, primavera / verano 52 (2012): 27.

¹⁴ Amoraes, “Una máscara”, 79

nacional, un video donde se aprecian reproducciones exactas y monocromas de piezas selectas de dicha colección. *La hora nacional* resulta clave para comprender los síntomas y objetivos presentes en el resto de su producción artística. Él mismo declara que el arte prehispánico le parece inquietante: “Siempre he sentido una especie de atracción-repulsión, como una especie de desesperación.”¹⁵ Amorales describe una sensación intrigante, habla de un entendimiento no racional, sino emocional. La misma naturaleza de esta experiencia estética es la que deja la sensación de una comprensión incompleta, de otra naturaleza, y por lo tanto indescriptible, porque “te sientes incluido y excluido a la vez.”¹⁶

Con posterioridad, elaboró especialmente para la bienal *Manifesta 09: Deep of the Modern* (Bélgica, 2012), el segundo caso de estudio de este ensayo, *Coal Drawing Machine*, instalación integrada por una máquina cortadora, adaptada para dibujar, uno tras otro, pentagramas satánicos con carboncillo sobre largos pliegos de papel, los cuales son posteriormente instalados en el espacio de exhibición para construir un laberinto.

Durante ese mismo año, también surgió la pieza titulada *La lengua de los muertos*, una fotonovela no narrativa construida a partir de fotocopias de imágenes violentas, intervenidas con globos de diálogo que enmarcan tipografías abstractas. Este evidente uso del lenguaje, incomprensible también, estuvo presente en su intervención en 2016 para el centro cultural Casa del lago, en la exhibición titulada *Gravedad*¹⁷ curada por Michelle Blancsubé. En ella, Amorales se apropió de todos los textos presentes en exhibición, fichas de sala, carteles y contenidos web, para sustituirlos por una intervención tipográfica diseñada por él y su equipo, que hicieron incomprensibles los textos, acción que causó gran revuelo.

Otra pieza que incluye al lenguaje y a la *otredad* es una de las más recientes, con la que representó a México en la Bienal de Venecia en su edición cincuenta y siete, titulada *La vida en los pliegues* (2017); una instalación creada a partir de una serie de recortes con formas abstractas, que daban origen a un lenguaje visual-sonoro. Esta pieza comprende tres obras: *La aldea maldita*, una animación que narra la llegada de una familia de migrantes a un pueblo y su linchamiento, musicalizada por una serie de ocarinas. La segunda obra presenta estas ocarinas, diseñadas con

¹⁵ Carlos Amorales, Federico Navarrete, Benjamin Mayer, Guilhem Oliver, *Diálogos entre arte prehispánico y arte contemporáneo* Charla llevada a cabo con motivo de la exhibición *Vivir por fuera de casa de uno* (Museo Amparo: Puebla, 5 de julio de 2010), DVD.

¹⁶ Amorales *et al*, *Diálogos*.

¹⁷ Edgar Alejandro Hernández, “Una tipografía ilegible: Lo político del arte abstracto” último acceso: 21 de mayo, 2018, <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/03/17/1081472>

base en un alfabeto encriptado de formas abstractas, los alfabetos-ocarinas se exhiben en la misma sala que *La aldea maldita* y son ordenadas en una mesa de exhibición, conformando siete poemas escritos. Los textos implican una transición de lo tipográfico a lo fonético, además, cada uno de los instrumentos posee un sonido propio, por lo que este lenguaje puede interpretarse verbalmente o como música. El tercer elemento de *La vida en los pliegues* es una partitura musical gráfica montada en las paredes de la sala.¹⁸

En este panorama esbozado se observan tres rasgos que atraviesan diferentes niveles. De las piezas mencionadas, en primer lugar *La hora nacional* revela la intriga que Amorales siente por aquello que no termina de ser comprendido, como el caso del arte prehispánico, rasgo también presente en los pentagramas satánicos dibujados por *Coal Drawing Machine*. Otro elemento incomprensible, vinculado con la experiencia de la catástrofe y el movimiento social, es recordado en *Black Cloud*, donde, por medio de las mariposas negras, Amorales recuerda la inquietud causada por la forma en que miles de individuos parecen estar regidos por una voluntad en común, sin poseer un sistema de comunicación evidente.

De la mano con lo incomprensible se encuentra la injerencia del lenguaje, presente tanto en *Archivo líquido* y sus imágenes vectoriales, como en *Coal Drawing Machine*, donde los pentagramas satánicos pretenden codificar emociones para poder ser transmitidas.¹⁹ En *La lengua de los muertos*, en la intervención en la Casa del lago y en *La vida en los pliegues*,²⁰ esta manipulación y referencia al lenguaje conduce al espectador a la frustración, enfrentándolo con lo incomprensible. Esto tiene raíz en la juventud del artista, durante su estancia en Holanda, la que se empalmó con la noción de *otredad*, como mostraré más adelante. Por otra parte, si bien la idea del lenguaje no está literalmente presente en *Black Cloud*, es un elemento que, por su ausencia, detona un sentimiento de intriga hacia el tipo de interacción entre los insectos, cuyo sistema de comunicación hacen evidente que son capaces de percibir realidades que los seres humanos no.

El segundo rasgo es la búsqueda de la efectividad del arte, uno de los intereses principales de Amorales, quien se ha planteado si “¿existe el arte fuera del mundo del arte?”²¹ En la búsqueda de una forma en la que pudiese vincular su trabajo con la vida real, encontró la

¹⁸ Carlos Amorales, “Lista de Obra” en *Carlos Amorales: Axiomas para la acción*, 45.

¹⁹ Amorales, entrevista.

²⁰ Hay muchas otras piezas en su obra que incluyen al lenguaje incomprensible, como todas las desarrolladas en la exhibición *Germinal* expuesta en el Museo Tamayo en 2013.

²¹ Dawn Ades, “Carlos Amorales desde una perspectiva dadaísta” en *Carlos Amorales: Axiomas*, 153.

máscara y, gracias a ella, una serie de herramientas que conectan efectivamente el mundo ficticio y el gótico con el mundo real. Surgen de esta forma los performances como *Amorales vs. Amorales* y *El baile del diablo*: el luchador como un personaje real y ficticio a la vez; real por que vive y actúa en la realidad, pero al mismo tiempo no existe más allá de su máscara.²²

El artista, por medio de esta efectividad y travesuras lingüísticas (como la que indica su nombre “Amorales”, que proviene de la fusión de sus dos apellidos y que al mismo tiempo niega la moralidad, entendida como un uso y costumbre o como una forma de vida), se distancia de las normas de conducta, de lo regular y acostumbrado, de las estructuras sociales.²³ Este rasgo, que en ocasiones alcanza la transgresión, se manifiesta en muchas de sus piezas, ya sea de forma literal: como es el caso de *Aprende a joderte* (2017), una serie de pinturas, en las que se contraponen textos de frases abyectas contemporáneas, con imágenes provenientes de un libro sobre el lenguaje corporal en la iconografía medieval;²⁴ o sutilmente, como es el caso de *Black Cloud*, que interviene espacios inusuales para una instalación, como las piezas de otros artistas.

Esta transgresión y la búsqueda de efectividad de los objetos artísticos, han llevado a Amorales a explorar el tercer rasgo que considero importante en el cuerpo de obra aquí mencionado: la *otredad*. En su libro *Extranjeros para nosotros mismos*, Julia Kristeva parte de la figura del extranjero para hablar de la *otredad* vinculada con la teoría freudiana de lo siniestro. Kristeva explica que “el yo se acredita a través del otro”,²⁵ el *otro* resulta ser “el extraño [...] que viola los límites del yo incierto”,²⁶ la extrañeza generalmente está relacionada con el mal, porque cuando se es malo, se es extranjero a los deseos de la sociedad, a las normas y a las estructuras sociales. De tal manera, que los lenguajes no naturales como la matemática o la escritura también despiertan en el infante la inquietante extranjería.²⁷

La experiencia de Amorales en el desierto fue su primer encuentro con esta *otredad*, siendo extranjero para aquella familia que lo acompañaba. En general, el distanciamiento hacia las normas morales se manifiesta en su obra con distintos recursos, acentúa este carácter utilizando malas palabras en una obra de arte –como en *Aprende a joderte*–; coloca al espectador en el lugar del extranjero, al excluirlo de la capacidad de comprensión a través del lenguaje –son

²² Amorales, “Una máscara.” 76.

²³ Cuauhtémoc Medina, “Proliferación Amorales” en *Carlos Amorales, Axiomas*, 180.

²⁴ Amorales, “Lista de obra,” 45.

²⁵ Julia Kristeva, *Extranjeros para nosotros mismos* (Barcelona: Plaza & Janes 1991), 144.

²⁶ *Ibid.*, 229.

²⁷ *Ibid.*

los casos de *La lengua de los muertos*, la intervención de *Gravedad*, *La vida en los pliegues* y *Germinal*-. Incluso, Amoraes se trata como un extranjero en *Amorales vs. Amoraes*, donde combate contra sí mismo sin ser él, a través de dos máscaras con su retrato utilizadas por dos luchadores.

A nivel simbólico y estético la *otredad* se manifiesta en rasgos como los pentagramas satánicos, que por su carga simbólica y religiosa son ícono de lo transgresor y de lo ajeno. Gracias a su naturaleza artificial, la máquina también puede ser considerada como extraña e inquietante, pero al mismo tiempo familiar, pues es objeto de uso cotidiano en un entorno tecnológico. Tal es la naturaleza de ideas que orbitan a *Coal Drawing Machine*.

Otro ejemplo es la libertad con la que las mariposas de *Black Cloud* se mueven independientemente de su creador. La pieza, a pesar de surgir de un contexto tan íntimo y familiar para Amoraes, se enrarece y se convierte en desconocida, al trascender sus intereses particulares para continuar guiada por una aparente voluntad propia, que la torna inquietante. Cabe preguntarse si esta voluntad coincide de alguna forma con esa extraña e imperceptible comunicación propia de los insectos.

Estos tres elementos se encuentran presentes en las dos instalaciones que son objeto de este estudio y en gran parte de su obra. Considero importante explorar un panorama general de las inquietudes de Amoraes y sus raíces, para dar una idea de lo que le es familiar e inquietante. Los siguientes apartados estarán destinados a analizar con detalle la relación de *Black Cloud* y *Coal Drawing Machine* con la teoría de lo siniestro, con la intención de dilucidar aquello que las hace inquietantes y explicar cómo funcionan con la teoría freudiana, así como reflexionar acerca de la forma en que esas cargas siniestras interactúan con los objetivos del artista.

Segunda Parte.

Black Cloud: la idea clásica de lo siniestro



Carlos Amorales. *Black Cloud*, (2007). Cuarenta mil mariposas de papel, medidas variables. Foto del autor.

Black Cloud (2007) es una instalación constituida por miles de mariposas negras de papel cortadas a máquina, son trescientos tipos de mariposas, con cinco tamaños y dos o tres texturas diferentes para toda la pieza.²⁸ Esta instalación es montada en el espacio de exhibición orgánicamente, de tal forma que recuerda el comportamiento y distribución de un enjambre real de insectos. La instalación se caracteriza por ser invasiva, pues no se limita a un espacio definido, sino que el artista decidió que sus módulos ocuparan lugares poco usuales, como otras galerías de exhibición que no le fueran asignadas, pasillos, escaleras, oficinas, mobiliario y hasta piezas de otros artistas.

Esta pieza tuvo como inspiración una imagen onírica relacionada con la pérdida de su abuela.²⁹ A partir de dicho episodio Amorales comenzó a trabajar en la instalación *Black Cloud*, para montarla por primera vez en su estudio. La obra en cuestión parte de la figura de la mariposa negra, que está asociada con la muerte y el alma desde la antigüedad griega.³⁰ Aunado a lo anterior, el color negro pretende reforzar el significado negativo de la mariposa, orillando al espectador a una lectura con significaciones inquietantes.

No es ninguna novedad que el color negro se asocie con fenómenos como la oscuridad, las tinieblas primordiales, la pasividad absoluta, la muerte, la pérdida definitiva, la caída sin retorno en la nada, la ignorancia y el inconsciente. Estas significaciones no son exclusivas de la esfera del arte; también se encuentran en expresiones populares que continúan en uso, como “la negrura de tu alma” y “humor negro”; o incluso en rituales negativos como la “misa negra.” Asimismo, Satanás es popularmente conocido como el príncipe de las tinieblas.³¹

Otra vía de significación ominosa de la mariposa es nutrida por su pertenencia a la clase *insecta*, que se caracteriza por la diversidad y extrañeza que generan sus miembros. Michelet, en su texto *El insecto*, reflexionó acerca de las cualidades de estos pequeños entes que maravillan y aterrorizan al ser humano; examinó sus extrañas actitudes, sus colosales poblaciones y su

²⁸ “Fotogalería: Carlos Amorales Exhibe su Black Cloud en Canadá” último acceso 06 de Marzo, 2018, <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/09/27/1048079#imagen-3>.

²⁹ Ibid.

³⁰ *Diccionario de mitología Griega y Romana*, Christine Harrauer y Herbert Hunger (Barcelona: Herder, 2008), s.v. “Psique” Esta relación está presente desde la pintura griega de vasos, donde se observan pequeños seres alados revoloteando en torno a los muertos y las tumbas, también en los relatos como el de Apuleyo, titulado *El asno de oro*.

³¹ *Diccionario de símbolos*, ed. Jean Chevalier, (Barcelona: Herder, 1986), s.v. “Negro”

“espantosa riqueza,”³² su fragilidad y su acechanza, su cualidad invasiva y destructora, así como su fuerza imparable cuando se encuentran en grandes grupos, lo que resulta horripilante.³³ La última cualidad incluso es retratada desde la Antigüedad por Apuleyo en *Psique y Eros*, donde las hormigas son capaces de desafiar la voluntad de la diosa Venus.

Los elementos mencionados han influido para que la figura del insecto sea frecuentemente relacionada con significaciones negativas, como para Michelet, quien opinaba que “el insecto es el diablo.”³⁴ La mariposa no está exenta de extrañas actitudes a pesar de su belleza, ya que nace varias veces, primero como un gusano, después como crisálida y finalmente como un ser alado. Algunas de ellas, en su etapa de oruga, practican el canibalismo y otras especies, ya como mariposas, son venenosas, como la *Heliconius Charithonia*³⁵ Estas cualidades son fundamentales porque se relacionan con el alma y la muerte a un nivel simbólico.³⁶

Las ideas históricas y culturales del insecto han permeado también la percepción científica de las polillas, como es el caso de la *Abraxas Sylvata*, que tomó su nombre de la palabra mágica *Abraxas*, divinidad gnóstica compuesta por siete letras cuyo valor numérico equivale a trescientos sesenta y cinco, y que simboliza el curso del sol durante todo el año.³⁷ Otro ejemplo es el caso de la *Archerontia Artropos*, cuyo nombre remite a uno de los ríos infernales descritos en la mitología clásica.

Pero la figura de la mariposa no se limita a estas lecturas negativas. En contraste, la mitología clásica caracteriza a Psique³⁸ como poseedora de una hermosura tal, que las palabras eran insuficientes para poder describirla: “muchos otros, reinos y ciudades, a los cuales la fama de su hermosura ayuntaba, espantados con admiración de su tan grande hermosura donde otra doncella no podía llegar...”³⁹ En el popular relato de Apuleyo, Psique, al igual que la mariposa,

³² Jules Michelet, *El insecto: El infinito vivo*, (Barcelona: La anticuaría, 1875), 22.

³³ *Ibid.*, X-200.

³⁴ *Ibid.*, X.

³⁵ Erika Enhelhaupt, “Mariposas que se portan mal” último acceso: 26 de junio 2018, <http://www.ngenespanol.com/naturaleza/animales/16/03/16/mariposas-insectos-alados-comportamiento-animal-natgeo/>

³⁶ Georges Didi Huberman *La imagen mariposa*, (Barcelona: Mudito & Co. 2007), 14-19.

³⁷ *Diccionario infernal*, comp. Collin de Plancy (Barcelona: Hermanos Lorens 1842), s.v. “Abraxas.”

³⁸ Diosa del alma humana, frecuentemente representada con alas de mariposa.

³⁹ Apuleyo, *El asno de oro*, 4.

es un personaje indefenso y frágil,⁴⁰ cualidades que el arte no ha dudado en resaltar, como en el caso de las esculturas de Bertel Thorvalsen o Wolf Von Hoyer.

Desde la descripción literaria antigua, la mariposa es un vehículo donde se encuentran la belleza y el espanto. Georges Didi-Huberman resalta esta paradoja en *La imagen mariposa*, donde comenta que este insecto despierta inquietud y el sentimiento crepuscular del *Unheimliche*⁴¹ Didi-Huberman hace una reflexión profunda del lepidóptero, estudiando los elementos que lo tornan inquietante, como su carácter errabundo y repentino, sin pasar por alto su simetría, que puede ser leída como un elemento estabilizador, pero al mismo tiempo remite a la destrucción y a la adversidad; una amenaza ligada a lo informe a través de la simetría aparente,⁴² pues las alas de las mariposas nunca resultan exactamente iguales, ni perfectamente idénticas. Este juego entre la aparente perfección y su contrario se revela como una deformación hostil a la vida. Los entes aparentemente perfectos y simétricos se congregan en grupos totalmente irregulares, que pueden llegar a ser “desquiciantes” y “caóticos” donde brota la asimetría de la simetría aparente, de tal manera, la mariposa resulta ser la posibilidad de la irrupción de lo informe.⁴³

Diálogo entre ambigüedades: *Black Cloud* y lo sublime

En resumen, fragilidad, simetría, estabilidad y delicadeza, son criterios clásicos relacionados con la belleza y desarrollados a lo largo de la historia del arte. La mariposa resulta ser un medio en el que se encuentran polos aparentemente opuestos, el caos y la estabilidad, lo funesto y lo bello, lo seductor y lo macabro, la calma y la calamidad en potencia. Un breve vistazo a la crítica y las notas de prensa que describen *Black Cloud* permite observar esta clase de lecturas, reflexiones que apuntan a diferentes direcciones. No obstante, los significados tan contrastantes parecen complementarse uno al otro ¿Cómo es esto posible? ¿Qué relación hay entre estos conceptos de polos aparentemente tan opuestos? La explicación es expuesta por el filósofo español Eugenio Trías en su texto *Lo bello y lo siniestro*:

⁴⁰ En el relato de Apuleyo, *Psique* siempre necesita en auxilio de terceros para superar las pruebas a las que la somete la diosa Venus.

⁴¹ Huberman, *La imagen mariposa*, 13.

⁴² Este elemento es visualmente más explorado por la artista portuguesa Marta de Menezes en su pieza *Nature?(1999-2000)* donde manipula patrones de alas de mariposa.

⁴³ Huberman, *La imagen mariposa*, 67-73.

Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto condición, no puede darse el efecto estético sin que esté de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye *ipso facto* el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado.*⁴⁴

Para sustentar esta hipótesis, Trías define lo bello partiendo del criterio clásico:

Prevalece la presunción, desde la antigüedad grecorromana, de que lo bello implica armonía y justa proporción. [...] Tanto la estética de raíz estoica y vocación materialista como la estética de la belleza concebida como idea luminosa —estéticas de la armonía y la luz— coinciden en definir la belleza en su presentación sensible en términos de medida y limitación.⁴⁵

Inmediatamente, el autor hace una revisión histórica de la forma en que lo bello y lo sublime se vinculan por medio de la noción de Dios y lo divino. Es gracias a la teología judeocristiana del siglo XVIII que el infinito positivo se abre paso a una reflexión como categoría ontológica y epistemológica, antes de esto “lo imperfecto y lo infinito eran lo mismo.”⁴⁶

Lo divino, además de ser belleza, es lo infinito, lo que está más allá de la comprensión humana. Esta fusión al mismo tiempo implica lo inconmensurable, lo informe y en cierta forma el caos. De esta manera, el pensamiento sensible heredado de los griegos es trascendido hacia un nuevo campo que será explorado por el romanticismo —que ya contempla los objetos sensibles naturales conceptuados como negativos, es decir faltos de forma, desmesurados y caóticos—. ⁴⁷

Si bien la idea de lo sublime se encontraba presente desde la Antigüedad, es en el siglo XVIII cuando formalmente se analiza por diversos autores. Addison, en sus artículos publicados en *El espectador*, distinguió lo bello de lo sublime y describió lo positivo en la experiencia de este último, enfatizó el disfrute que causa a la mente humana el hacer algo que va más allá de su capacidad.⁴⁸

⁴⁴ Eugenio Trías, “Primera parte, lo bello y lo siniestro” en *Lo bello y lo siniestro*, (Barcelona: Random House Mondadori S.A. 2006), 33.

⁴⁵ *Ibid.*, 34- 35.

⁴⁶ *Ibid.*, 35.

⁴⁷ *Ibid.*, 36.

⁴⁸ Paul Crowther, “The Background to Kant’s Mature Theory of the Sublime” en *The Kantian Sublime, from morality to art* (Nueva York: Oxford University Press, 1989), 7-8.

Por otra parte, Burke, en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, afirmó que cualquier cosa que pueda ocasionar dolor, terror o una pasión similar es una fuente potencial del sentimiento de lo sublime, siempre y cuando ésta no implique una violencia directa, es decir, que quien la experimenta no se encuentre realmente próximo a su destrucción o al verdadero terror; de esta forma es posible obtener un deleite de ella.⁴⁹

Esta idea será retomada por Kant a partir de 1764, y desarrollada con relación a la belleza y a lo divino. Posteriormente, en 1982, Eugenio Trías en su ensayo *Lo bello y lo siniestro* construyó un vínculo entre la belleza clásica y lo siniestro freudiano por medio del concepto de lo sublime, lo que resumo a continuación. En primer lugar el sujeto aprehende –por medio de sus capacidades sensibles– algo grandioso (muy superior a él en extensión material), lo que produce la sensación de lo informe, desordenado y caótico.⁵⁰

En *Black Cloud*, el objeto causante de esta sensación es la instalación de miles de mariposas de papel, que ocupan muros altos e inaccesibles, el espectador se ve rebasado por la gran cantidad de mariposas y por los grandes espacios por los que se extiende. La mariposa remite a la naturaleza, tiene forma finita, simétrica y delimitada, sin embargo, la conglomeración masiva de estos insectos resulta en algo informe y caótico; la forma, en un principio contenida por los módulos de papel, se desborda a través de las grandes cantidades y su distribución orgánica.

“La reacción inmediata al espectáculo es dolorosa, siente el sujeto hallarse en estado de suspensión ante este objeto que le excede y le sobrepasa. Lo siente como amenaza que cierne sobre su integridad.”⁵¹ La razón de esto es expuesta por Kant en *Analítica de lo sublime*: la incapacidad que despierta el enfrentar algo que sobrepasa la comprensión genera un dolor. Esta experiencia dolorosa al mismo tiempo provoca un placer, ya que forja una mediación entre una facultad sensible mayor y la facultad de la razón, que es incapaz por sí sola de comprender lo que sucede.⁵²

Posteriormente, Trías continúa una reflexión acerca de la insignificancia e impotencia ante el objeto de magnitud no mensurable.⁵³ En *Black Cloud* existen cantidades limitadas de módulos con forma de mariposa, por lo que podría considerarse un objeto mensurable. Pero, lo

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 38.

⁵¹ Ibid.

⁵² Emmanuel Kant, *Crítica del juicio*, Trad. Manuel García Morente, (Buenos Aires: El Ateneo) 2.27.21-28.

⁵³ Ibid.

inconmensurable y su reflexión en torno a la impotencia se originan en la capacidad simbólica de la pieza, específicamente fundamentada en la cualidad de los insectos descrita por Michelet, capaces de transformar, construir y devastar. Aquella voracidad y frenesí por la vida permite al espectador darse cuenta de su insignificancia física; asimismo, la referencia simbólica a lo efímero de la vida permite que quien mira la pieza trascienda la banalidad de sus preocupaciones cotidianas.⁵⁴

El encuentro con el objeto causante de lo sublime desata una reflexión acerca de la superioridad moral de quien lo experimenta —en *Black Cloud*, acentuada por el diminuto tamaño de los insectos—, pero además porque remueve física y sensiblemente en el sujeto una idea de la razón, la idea de la concepción del infinito. Esta experiencia permite que el sujeto trascienda lo sensible y se ocupe con ideas que encierran una finalidad más elevada.⁵⁵ La finalidad es la capacidad de medirnos con el todo, que nos dota con la facultad de juzgarnos independientes de la naturaleza y de sus fuerzas inconmensurables.⁵⁶

Mediación cumplida entre el espíritu y la naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud. A través del gozo del sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, número y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria. [...] Lo divino se hace presente y patente a través del sujeto humano en la naturaleza; con lo que el destino del hombre en esta tierra queda, en esta situación privilegiada, puesto de manifiesto.”⁵⁷

De esta forma, “el sentimiento de lo sublime se encuentra en ambigüedad, entre el dolor y el placer. El objeto que lo provoca debería, en teoría, despertar dolor en el sujeto. Es un objeto que, de aproximarse al individuo que lo aprehende, quedaría destruido o en trance de destrucción.”⁵⁸

En la pieza aquí analizada, la amenaza de destrucción proviene, como ya he mencionado, del característico frenesí de los insectos por la vida. Si bien la mariposa negra no se caracteriza

⁵⁴ “La naturaleza, en nuestro juicio estético, no es juzgada como sublime por que provoque temor, sino porque excita en nosotros nuestra fuerza (que no es naturaleza) para que consideremos pequeño aquello que nos preocupa (bienes, salud y vida): y así, no consideramos la fuerza de aquella (la cual, en lo que toca a esas cosas, estamos sometidos). Para nosotros y nuestra personalidad como poder ante el cual tendríamos que inclinarnos si se tratase de nuestros más elevados principios y de su afirmación o abandono. Kant, *Crítica del Juicio*, 2.28.5.18.

⁵⁵ *Ibid.*, 2.23.

⁵⁶ *Ibid.*, 2.28.

⁵⁷ Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 38-39

⁵⁸ *Ibid.*, 39.

por considerarse una amenaza evidente, como es el caso de la marabunta o los enjambres de langostas que devoran todo a su paso, sí está relacionada con esta clase de insectos; comparte características y actitudes en común con ellos, por lo que inevitablemente se convierte en símbolo de ruina.⁵⁹ Aunado a esto, la peculiar atracción de algunas polillas por el fuego –a pesar de sus fatales consecuencias, y por los cadáveres, como dan testimonio vasos de cerámica antiguos– la relaciona con la muerte y le otorga un carácter inquietante. Por medio del sentimiento de lo sublime, somos capaces de evocar y disfrutar estos sucesos que de otro modo nos atemorizarían.

“Para poder ser gozado, –requisito kantiano del sentimiento estético–, el objeto debe ser contemplado a distancia: sólo de este modo se asegurará el carácter ‘desinteresado’ de la contemplación.”⁶⁰ En *Black Cloud*, esa distancia es asegurada por la materialidad de la pieza, es decir, por la mariposa de papel. Sin duda la pieza se torna más atemorizante cuando sus integrantes son entes vivos, como es el caso de la obra *Nature?* (1999-2000) de la artista portuguesa Marta de Menezes, quien manipula patrones de alas de mariposas para ser exhibidas mientras vuelan libremente por la galería.

Sin duda alguna, involucrar entes vivos como parte de una pieza de arte lleva sus significaciones por otros caminos. Podría parecer banal comparar piezas que poseen planteamientos tan distintos, sin embargo, esta comparación se justifica con la búsqueda de acentuar los rasgos de lo sublime presentes en *Black Cloud*, para encontrar la forma en que la significación ominosa se abre paso. Gracias a esta comparación, se hace evidente la distancia exigida por el requisito kantiano y, al mismo tiempo, permite contemplar los objetivos de ambos artistas. Menezes cuestiona la idea de lo “natural” por medio de la manipulación genética de los seres vivos,⁶¹ explorando cuestionamientos éticos vinculados con el dilema de la creación; mientras que Amorales, por medio de sus mariposas de papel, explora la transgresión y la inquietante naturaleza de los mecanismos sociales irracionales.⁶²

⁵⁹ Michelet, *El insecto*, 5.

⁶⁰ Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 39.

⁶¹ "Art, but not as we know it: why would you give a cactus human hair? Or grow wings for pigs? And as for redesigning the butterfly ... Artists are appropriating biotechnology for their own ends. New Scientist tracked down three of them working in this wild new place: Laura Cinti, Oron Catts and Marta de Menezes." *New Scientist*, 28 de febrero, 2004. Academic OneFile, <http://link.galegroup.com/apps/doc/A113939392/AONE?u=unaml&sid=AONE&xid=cd70235b>.

⁶² Otro artista que trabaja con mariposas, de la generación de Amorales, es Pablo Vargas Lugo, quien en su obra explora la proximidad de este insecto, el animismo, el conocimiento y la enigmática con relación a la naturaleza. Su

Para que el sujeto encuentre dentro de sí el sentimiento de lo sublime, el objeto sensible es condición, sin embargo, hay que recordar que lo sublime se refiere a las ideas de la razón, no está encerrado en cosa alguna de la naturaleza, sino en nuestro propio espíritu. Esto nos permite reconocer que somos superiores a esta –la naturaleza– dentro de nosotros y por ello también fuera de nosotros.⁶³ *Black Cloud* cumple con esas características, la instalación de miles de mariposas permite al espectador, por medio de las pesadas cargas simbólicas que contiene, darse cuenta de su insignificancia y compararse con las inconmensurables fuerzas de la naturaleza, en particular con la fuerza destructora y la muerte.

Para explicar lo inconmensurable en el sentimiento de lo sublime, Kant recurre a la medida matemática, a la que estamos más habituados, para aclarar la naturaleza de la medida estética. Explica que expresamos las magnitudes en símbolos lógicos, como los números, y para ello partimos de un referente –una medida cualquiera– para comparar una magnitud con otra y así poder asimilarla. Esta es una apreciación lógica de las magnitudes, pero cuando nos enfrentamos a un juicio estético, no hay lógica que valga, partimos de la intuición, pues no hay un referente establecido más que el fenómeno mismo.

En ambos casos, tanto en el numérico como en el estético, podemos aprehender los fenómenos; pero la matemática exige la comprensión de las cantidades, mientras la estética, permite darse cuenta de que hay medidas más allá de la comprensión. El sujeto, al experimentar directamente fenómenos naturales como los terremotos, las tormentas o la voracidad de la vida que expresan las ingentes cantidades de insectos, comprende con mayor claridad que fenómenos como estos pueden ser cuantificados. Pero el abordaje matemático resulta insuficiente para expresar la totalidad de la naturaleza de estos fenómenos. Esto permite ver una sombra incomprensible, incuantificable, irracional, permite vislumbrar esa parte total del suceso, revela una facultad más allá de la lógica que supera toda medida de los sentidos. De esta manera, la cualidad de grandeza genera un respeto hacia el objeto que representa lo sublime.⁶⁴

El Dios cristiano es un ejemplo de lo bello y lo terrible en un misma figura, con un carácter contradictorio que predica bondad y misericordia, pero que al mismo tiempo y sin miramientos castiga y destruye. La religión justifica este ser a través de lo incomprensible,

obra es también un punto de encuentro entre la práctica artística, científica y con referencia a elementos mágico-mitológicos.

⁶³ Kant, *Crítica del juicio*, 2.27.29.

⁶⁴ Kant, *Crítica del juicio*, 2.25.26.

fijando un dogma al respecto, lo que por supuesto es irrefutable. De tal manera, la figura de Dios proyecta una sombra siniestra.

Camino a lo siniestro

Las afirmaciones de Trías, sumadas a los elementos de la pieza expuestos en párrafos anteriores me permiten partir de lo sublime a lo siniestro. La mariposa y sus asociaciones con la estética clásica la ubican en el terreno de la belleza, lo que Trías considera como lo familiar:

En lo bello reconocemos un rostro familiar, [...] de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto de nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado por represión, sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado en temores primordiales.⁶⁵

La mariposa es un motivo común en tatuajes, estampados, textiles, decoraciones, etc. Por lo tanto, la impresión sensible que provoca no es negativa si la comparamos con otros insectos. No es el mismo caso el de la polilla y la mariposa negra, que a nivel simbólico y cultural suelen confundirse. Las polillas se caracterizan por ser animales nocturnos y, como muchos otros insectos, buscan refugio en las construcciones humanas, incluso en los espacios más íntimos; es común encontrarla en dormitorios, armarios y cuartos de baño; como entes nocturnos nos acechan,⁶⁶ súbitamente aparecen y desaparecen, no sabemos de dónde vienen y a donde van.⁶⁷ Las polillas son silenciosas, nocturnas y, a veces, de gran tamaño, la experiencia más común con estos insectos es hallarlas en espacios cerrados, sin tener la certeza de si aún están con vida o son un cadáver. En una experiencia cotidiana como esta, lo ominoso se hace manifiesto a través de la duda, el hecho de comprobar la vida o la muerte de la polilla y que esta salga volando sorpresivamente, genera tensión en quien lo comprueba. La imagen de la polilla remite a esta experiencia sensible.

El concepto de lo siniestro fue definido formalmente por Sigmund Freud en 1919 con su ensayo *Das Unheimlich*, donde retomó la investigación previa del psiquiatra alemán Ernst

⁶⁵ Ibid., 52.

⁶⁶ Michelet, *El insecto*, 142.

⁶⁷ Huberman, *La imagen mariposa*, 14.

Jentsch, titulada *Zur Psychologie des Umheimlichen* (1906). Entre las bases asentadas por Jentsch sobresale el vocablo alemán *Unheimlich* —traducido al español como *Lo siniestro*—. También se ocupó de los factores que despiertan esta sensación y sus variables en la psique humana, esbozando una lista de situaciones y contextos que podrían desencadenar la sensación de lo siniestro; destacó que esta puede ser despertada fácilmente por expresiones artísticas, de manera que las experiencias que conducen al horror y terror pueden desatar placer al experimentarlas.

Por último, Jentsch analizó la tendencia natural del humano para inferir escenarios que evocan la sensación de lo siniestro, y señaló que mientras más “civilizado” es el individuo, se muestra menos susceptible a estas situaciones. Concluyó su pequeño texto al acentuar el deseo del ser humano por el conocimiento y la sensación de poder que este conlleva: “La certeza intelectual nos provee una especie de refugio en la lucha de la existencia, la falta de esa certeza significa la falta de ese refugio en la constante guerra entre el mundo humano y el natural”.⁶⁸

Cuando Sigmund Freud retomó las indagaciones de Jentsch y ahondó sobre ellas, analizó con detenimiento el término *siniestro* a través del lenguaje. Para ello recurrió a diferentes locuciones en distintas lenguas, lo que lo hizo retornar a la lengua alemana por la riqueza del término *unheimlich*, contrario del vocablo *heimlich* que significa “propio de la casa, no extraño, familiar, local, íntimo, confidencial.”⁶⁹ Conforme Freud profundizaba en el estudio del término, descubrió que este coincidía con su antónimo en el sentido de intimidad, lo oculto, lo secreto e impenetrable:

Secreto, oculto, de modo que otros no pueden advertirlo, quiere disimular algo [...] el hecho interesante de que la voz *heimlich* posee, entre otros numerosos matices de su acepción uno con el cual coincide con su antónimo, *unheimlich*. [...] Pertenece a dos representaciones que, sin ser precisamente antagónicas, están sin embargo, bastante alejadas entre sí, se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado; y de lo oculto, disimulado, por el otro. *Unheimlich* tan sólo será antónimo del primero de estos sentidos y no como contrario del segundo.⁷⁰

⁶⁸ Ernst Jentsch, *The Uncanny*. Último acceso, 03 de abril, 2018.
http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf

⁶⁹ Freud, *Lo siniestro*, 16.

⁷⁰ *Ibid.*

De esta forma *unheimlich* es lo secreto, tan secreto que escapa a la conciencia de quien lo guarda, de tal forma que resulta “inquietante, que provoca terror, atroc.”⁷¹ Freud analizó las condiciones que son capaces de despertar este sentimiento nítidamente, una de ellas es “la duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que *un objeto sin vida esté en alguna forma animado.*”⁷² El psicoanalista ejemplificó dicha situación con el efecto que tienen dichas figuras de cera muy realistas, o con la sorpresa que sienten los miembros de tribus “primitivas” al enfrentarse a máquinas en movimiento.⁷³

Por medio de su distribución espacial, que recuerda una actitud orgánica, *Black Cloud* adquiere un gesto muy similar al del enjambre. Carlos Amoraes investigó durante ocho meses el comportamiento de estos insectos,⁷⁴ para asimilar y poder aplicar el aspecto de un enjambre real al momento de instalar la pieza en espacios de exhibición.

Para Amoraes “la sensación que dan estas miles de mariposas es que están en movimiento a ritmo cadencioso y hasta alegre, por el contraste con el fondo blanco de la pared.[...] En realidad ninguna se mueve, pero dan la sensación de que están a punto de irse.”⁷⁵

Esta lectura no es exclusiva del artista, algunas notas de prensa también perciben el movimiento en potencia: “Una instalación a la que hay que entrar de puntillas, para no espantar la plaga de polillas que ha invadido la sala, y desear que no se apaguen las luces para que las mariposas negras no comiencen, como insectos noctámbulos que son, a revolotear y chocarse contra los muros generando el caos.”⁷⁶ De esta forma se genera el efecto de lo viviente. Al experimentar la pieza, hay un interesante contraste entre el movimiento y lo estático, si bien las mariposas de papel son inertes, esta actitud no dista mucho de las reales.

Al no saber si un objeto o ente está vivo o no lo está, se despierta la sensación de lo siniestro en nosotros. Mientras más realista sea su apariencia, los objetos generan más

⁷¹ Ibid., 17.

⁷² Ibid., 18.

⁷³ Este es un recurso ampliamente utilizado en el cine y presente en la cultura popular, los maniqués que despiertan la duda de su capacidad de movimiento y voluntad propia, las muñecas, casas y objetos poseídos.

⁷⁴ “A swarm and post-apocalyptic visions- Carlos Amoraes at the PMA” último acceso 17 de marzo, 2018, <https://www.theartblog.org/2008/04/a-swarm-and-post-apocalyptic-visions-carlos-amoraes-at-the-pma/>

⁷⁵ “Fotogalería: Carlos Amoraes exhibe su *Black Cloud* en Canadá”, último acceso 18 de marzo, 2018 <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/09/27/1048079>

⁷⁶ P. Gacia, “Belleza Negra” último acceso 17 de marzo, 2018, <http://www.laverdad.es/murcia/20091104/cultura/belleza-negra-20091104.html>

inquietud,⁷⁷ pues el primer referente que utilizamos para determinar si algo es inerte o no, es lo familiar, es decir, nos remitimos a nuestra experiencia de dicho objeto, de allí, el primer acercamiento suele ser por medio de la vista.

La importancia de este realismo está presente desde los ídolos de la Antigüedad, estatuas y muñecas a las que se les ofrendaba o mutilaba esperando alguna consecuencia efectiva; de igual forma, en diversos mitos encontramos objetos inertes que tornan a la vida y a la inversa, objetos vivos que se vuelven inertes.⁷⁸ Burnham detectó un vínculo entre el objeto inanimado y el otro yo, es decir, el doble, probablemente originado de algunos ritos funerarios antiguos en los que se acostumbraba enterrar a los grandes señores a su deceso con sirvientes y concubinas. Por esta razón, comenzó la fabricación de efigies funerarias, que sustituían a los personajes de carne y hueso y que permitían salvaguardar la vida de cortes enteras.⁷⁹

El segundo criterio sensible –por lo menos hasta el siglo XIX— para determinar si un ente está vivo o no, es la búsqueda de movimiento. En el mundo natural es bastante común encontrar animales que con el fin de pasar desapercibidos permanecen inmóviles, ya sea para resguardar su vida o para engañar a sus presas. Por esta razón nos sentimos más amenazados por los objetos realistas e inmóviles.

En tiempos platónicos se pensaba que la producción de vida dependía del realismo mimético,⁸⁰ el tiempo se ha encargado de desmentir esta idea, pues aún con los avances tecnológicos más recientes permanece fuera de nuestro alcance. Freud señaló que lo siniestro proviene de complejos reprimidos y realidades que se pensaban ya superadas.⁸¹ Muy probablemente, la antigua relación de vida y mímesis se agita dentro de nosotros cuando experimentamos objetos con cierto grado de realismo, como es el caso de *Black Cloud*.

El estatismo de la pieza es un factor que también contribuye a lo ominoso. Como ya he mencionado párrafos arriba, en este caso la inmovilidad de las mariposas remite a la muerte, tanto en su experiencia sensible como en su carácter simbólico. La muerte recuerda otras

⁷⁷ Es el caso de las muñecas, los autómatas o las figuras de cera mencionados por Freud en dicho ensayo.

⁷⁸ Jack Burnham, "Sculpture and Automata" en *Beyond the modern sculpture, the effects of science and technology on the sculpture of this century* (Nueva York: George Braziller, 1975), 186.

⁷⁹ *Ibid.*, 188.

⁸⁰ Horst Bredekamp, "Research and Vision. From Kepler to Locke" en *The Lure of Antiquity and The Cult of the Machine* (Princeton: Markus Wiener Publishers, 1995), 46.

⁸¹ Freud, *Lo siniestro*, 32-34.

realidades aparentemente superadas, el retorno de los muertos y el más allá,⁸² ambas inhibidas por el pensamiento científico, pero aún latentes en la cultura.

Por otra parte, la presencia de la mariposa es leída por algunas notas de prensa como causa de ansiedad, temor por el futuro, calamidad y destrucción. Tal vez por ello se relaciona frecuentemente con la *plaga*, resaltando su carácter funesto.⁸³ Esto remite a una segunda condición descrita en el texto de Freud, la superstición: el asombro y temor a las fuerzas del destino, el azar, los dioses, al *otro*, a la envidia ajena, concretamente expresado en el mal de ojo.⁸⁴

El enjambre de mariposas recuerda lo funesto a través de la capacidad de los insectos para movilizarse en grandes grupos, en forma de *plagas* que exterminan los campos y cultivos, amenaza conocida desde el inicio de la agricultura. Por esta razón, aunque las mariposas no cumplan precisamente con esta cualidad, están asociadas con lo funesto, con la desgracia y con la muerte.

Las cantidades ingentes de mariposas negras que presenta *Black Cloud* potencian, por su relación con lo efímero de la vida y con la idea de plaga, las supersticiones que las acompañan; recuerdan el futuro inevitable de la muerte, pues al igual que esta, las mariposas aparecen silenciosamente y sin previo aviso, como afirma Didi-Huberman. La superstición que generan también se nutre del temor al futuro.⁸⁵ La superstición y el temor a lo funesto venidero, a las fuerzas del destino, provienen de un dejo de insignificancia, originada a su vez por el simbolismo de la mariposa que evoca la muerte y su poder ineludible, ante el cual la humanidad no ha podido hacer casi nada.

Quien posee algo precioso pero perecedero, teme a la envidia ajena, proyectando a los demás la misma envidia que habría sentido por el prójimo, tales impulsos suelen traducirse por medio de la

⁸² Ibid., 32.

⁸³ “Carlos Amoraes,” último acceso 17 de marzo, 2018, <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/carlos-amorales>. “Carlos Amoraes, Black Cloud” último acceso 17 de marzo, 2018, <http://www.kurimanzutto.com/news/carlos-amorales-black-cloud>. “Inauguración de la exposición Black Cloud de Carlos Amoraes” último acceso 17 de marzo, 2018, <https://consulmex.sre.gob.mx/toronto/index.php/es/boletines-2016/32-cathcomprensa/comunicados-de-prensa-2014/411-inauguracion-de-la-exposicion-black-cloud-de-carlos-amorales->. “Carlos Amoraes tiene un enfoque colaborativo e interdisciplinario en su arte” último acceso 17 de marzo, 2018, <http://culturainquieta.com/es/instalaciones/item/1628-carlos-amorales.html>.

⁸⁴ Freud, *Lo siniestro*, 27.

⁸⁵ “[El tiempo] si corresponde al porvenir incalculable tiene algo de terrorífico.” Kant, *Lo bello y lo sublime, ensayo de estética y moral*, Trad. A. Sánchez Rivero, (Madrid- Barcelona: Calpe, 1919) 1.6.2

mirada, aunque uno se niegue a expresarlos en palabras, y cuando alguien se destaca sobre los demás por alguna manifestación notable, especialmente de carácter desagradable, se está dispuesto a suponer que su envidia debe haber alcanzado una fuerza especial y que esta fuerza bien podrá llevarla a convertirse en actos. Se sospecha, pues, una secreta intención de dañar, y basándose en ciertos indicios se admite que este propósito también dispone de cierto poder nocivo.⁸⁶

La mariposa negra, ente nocturno y emisaria de la muerte, nos acecha con su mirada. Una vez cumplido nuestro destino, ella reclama nuestros despojos,⁸⁷ como depredadora que sólo hubiese estado a la espera, próxima, inquietante y voraz, pero a pesar de esto, contenedora de una abundante belleza.⁸⁸

Al ser motivo para experimentar lo sublime en *Black Cloud*, la mariposa negra es pretexto para valorar lo efímero de la vida. Las experiencias pasadas y presentes se vuelven aquello que Freud denominó *precioso pero perecedero*. El origen de *Black Cloud* tiene un estrecho vínculo con el deceso de un ser

querido, Amoraes mismo lo considera una “*vanitas*, un recordatorio de lo que es la vida.”⁸⁹ Además, acentúa el carácter de lo efímero incinerando las mariposas exhibidas.⁹⁰ De esta forma la transición entre lo sublime y lo siniestro se concreta.



Carlos Amoraes. *Black Cloud* (2007), cuarenta mil mariposas de papel, medidas variables. Foto del autor.

⁸⁶ Freud, *Lo siniestro*, 27.

⁸⁷ “Mariposas que se portan mal.” Es sabido que algunas mariposas rondan los cadáveres en busca de sales esenciales que solo pueden adquirir alimentándose de sudor y lágrimas de otros animales.

⁸⁸ Michelet, *El insecto*, 134.

⁸⁹ “Carlos Amoraes, “Creating Fantasy” último acceso 17 de marzo, 2018 <http://www.fluorodigital.com/2014/04/carlos-amoraes-creating-fantasy/>

⁹⁰ Este dato fue recopilado durante el montaje de *Black Cloud* en el Museo de Arte Contemporáneo Universitario en 2018 (Ciudad de México) con motivo de la exhibición *Axiomas para la acción* curada por Cuauhtémoc Medina. Cabe destacar que no siempre las mariposas son destruidas, aunque en la mayor parte de los casos así sucede.

Siniestra empatía: La disolución del *yo* en un mar de individuos

Amorales también está interesado en “la idea del cuerpo como algo construido a partir de partículas fragmentarias, que puede cambiar de forma al colocarse en el espacio.”⁹¹ Esto se expresa en la maleabilidad de algunas de sus piezas como *Archivo líquido* o *Black Cloud*. Esta última es tan flexible que invade espacios no destinados para su exhibición y se adapta a ellos, de modo que varía la cantidad de módulos que la componen. Así sucedió en el Museo Amparo en Puebla (2010), donde *Black Cloud* ocupó solo una pequeña sala de juntas. En contraste, están los casos de *The Power Plant* en Canadá (2015),⁹² cuyo montaje exigió treinta mil mariposas, y la exhibición en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (2018), donde los techos son tan altos que fueron requeridas cuarenta mil mariposas para cubrir satisfactoriamente sus muros.

Este interés del cuerpo como algo construido, se deriva de que alguna vez Amorales leyó acerca de las hormigas: “podían considerarse bien como una masa compuesta de miles o millones de animales cooperando entre sí, bien como un animal grande y amorfo hecho de partículas sueltas que se adaptan al terreno donde son colocadas, igual que el agua adopta la forma del recipiente que la contiene.”⁹³ Lo inquietante e inaprensible del enjambre es la misteriosa comunicación en los insectos. Freud plantea este rasgo que despierta lo ominoso como:

El tema del doble o del otro yo, en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acercamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su “doble” —lo que nosotros llamaríamos telepatía— de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en el lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas.⁹⁴

⁹¹ Hadas Maor, “Una conversación con Carlos Amorales” *Atlántica, revista de arte y pensamiento* 52 (2012): 39.

⁹² “Fotogalería: Carlos Amorales exhibe su *Black Cloud* en Canadá.”

⁹³ Maor, “Una conversación con Carlos Amorales”, 40.

⁹⁴ Freud, *Lo siniestro*, 23.

Este *otro yo* no se localiza en el espectador, sino de una mariposa a otra, que en efecto son réplicas de pocos diseños con ligeras variaciones para evitar la monotonía. “La transmisión de procesos anímicos de una persona a su doble”⁹⁵ recuerda el inquietante sistema de comunicación de los insectos, que en algunos casos se hacen por medio de hormonas y elementos químicos que son imperceptibles para los humanos. Estos complejos sistemas de comunicación les permiten a miles de individuos, que pertenecen a un enjambre, coordinarse en las acciones invasoras o de migración a nivel masivo, recordando la mencionada telepatía que refirió Freud. Sólo gracias a las herramientas tecnológicas que el ser humano ha desarrollado es que somos capaces de comprender este sistema de comunicación.

Sin embargo, los seres humanos actuamos de manera similar ante los desastres, como ocurrió durante el terremoto de 1985 en la Ciudad de México o en los recientes sismos del 19 de septiembre de 2017. *Black Cloud*, por medio de la ocupación del espacio, explora cómo “estas cualidades formales pueden convertirse en eventos políticos o sociales.”⁹⁶ Estos mecanismos se activan y desactivan involuntariamente bajo ningún control ni conciencia, de aquí su naturaleza ominosa, pues a pesar de que no exista un contrato ni un acuerdo previo, los grupos humanos son capaces de organizarse en medio de una emergencia de gran magnitud, donde se pierde el dominio del yo y se coloca el yo ajeno en el lugar del propio, en una especie de siniestra empatía.

Este comportamiento es propio de las colonias de abejas u hormigas, enfocadas en proteger a su reina. En el caso particular de algunas especies de himenópteros, donde la gran mayoría de sus miembros son hembras, si alguna sucumbe a su instinto materno, es sometida por otras para asegurar la estabilidad de la comunidad entera. Estos insectos suelen darse cuenta de que otra hembra está embarazada por los cambios químicos que sufre, pues su propio sistema de comunicación la delata.⁹⁷ De esta forma, renuncian a los intereses propios, al placer sexual y a su instinto materno, anteponen el otro yo al propio, su voluntad se disuelve en la colonia entera en pos de su reina, lo que desde la perspectiva del individuo humano resulta asombroso e inquietante.⁹⁸

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ “A swarm and post-apocalyptic visions- Carlos Amoraes at the PMA.”

⁹⁷ *Ciudad de Hormigas*, producido por Martin Dohrn y Stephen Dunleavy, video de YouTube, 48:33, publicado por “Planeta tierra”, 1 de abril 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=RA2TY0kJIdw>

⁹⁸ Si bien este complejo comportamiento social poco tiene que ver con la actitud real de las polillas, culturalmente hablando, los rasgos en común entre los insectos son más pesados que sus diferencias. Al igual que sucede con la distinción entre mariposa negra y polilla, que definitivamente no son lo mismo, a nivel simbólico estas fronteras se

Otro rasgo de lo siniestro presente en *Black Cloud*, consecuencia del *doble o del otro yo*, es el retorno de lo semejante, particularmente la repetición de rasgos en determinados individuos, por ejemplo, la semejanza del padre con el hijo o actitudes constantes de una generación a otra.⁹⁹ Este factor de repetición, en algunas circunstancias, despierta la sensación de lo siniestro, sobre todo cuando es involuntaria, imponiendo la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de casualidad.¹⁰⁰ Por ejemplo, al encontrar el mismo número varias veces en el día se le considera siniestro.¹⁰¹

Dicho aspecto está presente en *Black Cloud*, aunque no parece ser tan efectivo como los anteriores. “Hay como 300 diferentes tipos de mariposas de cinco tamaños y dos o tres texturas, eso hace que todas varíen para que no se sienta la repetición.”¹⁰² Además de estos elementos que la disimulan, durante los montajes los museógrafos juegan con las posturas de las mariposas, los ángulos de sus alas y las distancias que hay entre unas y otras para evitar la idea de un patrón diseñado.

La repetición en *Black Cloud* no alcanza a referir a lo siniestro tanto como otros elementos aquí expuestos, pues los módulos repetitivos se encuentran concentrados en un mismo lugar de exhibición, y una condición para despertar lo siniestro es que la repetición sea frecuente en distintos contextos.

A pesar de lo anterior, vale la pena tomar en cuenta el factor repetitivo, en primer lugar porque conjugado con el resto de los elementos aquí expuestos, refuerza la percepción de lo siniestro hacia la pieza, pero más importante aún, porque es un rastro de lo que está detrás de la gran cantidad de mariposas, es decir, de la máquina. Esta instalación es producida por una máquina que interpreta cálculos vectoriales y materializa sus contornos en papel; gracias a esta la repetición es posible, pues de ser cortadas a mano, cada mariposa sería única. Por lo pronto, es suficiente resaltar la presencia de este rasgo en *Black Cloud*. En el siguiente capítulo, me ocuparé de lo siniestro en la máquina y en la repetición.

Hasta aquí los aspectos formales de la pieza que remiten a lo siniestro, pero aún hay otro elemento que, si bien no es físico, cobra una importancia primordial y se trata del seguimiento de

hacen borrosas, del mismo modo la cultura traslada actitudes y sospechas fundadas en la experiencia, independientemente de su veracidad científica.

⁹⁹ Al respecto Edgar Allan Poe tiene un bello cuento titulado *Morella*, que refleja este síntoma de manera magistral.

¹⁰⁰ Freud, *Lo siniestro*, 25.

¹⁰¹ *Ibid.*, 26.

¹⁰² “Fotogalería: Carlos Amoraes exhibe su *Black Cloud* en Canadá.”

las apropiaciones y asimilaciones de la pieza. Amorales da cuenta del desarrollo de *Black Cloud* a través de su texto titulado *Black Cloud (Aftermath)*.¹⁰³ Se trata del testimonio del origen y la producción de la pieza, así como de su recorrido por diversos espacios de exhibición y su adquisición.

Todo comenzó cuando Amorales recibió una fotografía que le mostraba un enjambre de mariposas instalado en una tienda de ropa en París, Francia. Esta apropiación fue hecha por encargo, una marca de ropa la solicitó al artista italiano Andrea Mastróvito. La marca no sólo había montado las mariposas negras en sus locales, sino que en todos los diseños de su temporada las polillas eran protagonistas.

A partir de esta campaña la mariposa negra tuvo auge como estampado y los vestidos comenzaron a ser modelados por celebridades como Miley Cyrus. Pero los estampados poco a poco fueron perdiendo fuerza al comercializarse en amplias magnitudes a través de internet, para posteriormente aparecer como motivo en ropa íntima femenina. Amorales terminó su investigación cuando recibió el correo electrónico de una persona que le enviaba imágenes de sus tatuajes inspirados en *Black Cloud*.

En otro apartado, Amorales realizó un seguimiento de los artistas que habían hecho piezas similares a la suya; destacó a la artista australiana Jane Dyer, quien expuso en Hong Kong una pieza muy similar, casi simultáneamente a la primera exhibición de *Black Cloud*. Su seguimiento continuó hasta encontrar las mariposas en restaurantes y muebles, e incluso tutoriales en línea de cómo producir e instalar mariposas negras.

El autor finaliza *Black Cloud (Aftermath)* recordando que aquella vez que concibió la pieza en una imagen onírica, leía un texto de Sebald, que precisamente hablaba de mariposas negras. Allí explica haber sido poseído por la imagen arquetípica de este ser, poderosa y simbólica, presente en la cultura desde hace siglos, tan libre y esquiva que escapa a la autoría de cualquiera; una imagen natural que ha transgredido formatos, presente no sólo en el alta cultura sino en la vida cotidiana.¹⁰⁴

Es preciso recordar que no es la primera vez que una imagen de las piezas de Amorales se sale de control, ya había sucedido con los productos del proyecto disquero llamado *Nuevos*

¹⁰³ Existen por lo menos dos textos con este título que reflexionan acerca de la trayectoria de las mariposas, el citado aquí y redactado por Carlos Amorales para el catálogo de *Axiomas para la acción* en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo y otro escrito por Graciela Speranza, disponible en el sitio web del estudio Amorales.

¹⁰⁴ Carlos Amorales, “Black Cloud (Aftermath)” en *Carlos Amorales: Axiomas*, 7-71.

ricos, que retomaba el *Archivo líquido* y sus dibujos vectoriales para dar imagen a sus productos. La demanda de estos artículos llegó a ser tan intensa que pronto comenzaron a proliferar productos apócrifos para satisfacer el mercado, experiencia que permitió introducir *Archivo líquido* en el espacio público, como una fuente de imágenes abierta que podía ser utilizada por cualquiera.¹⁰⁵ Esta independencia generada por las imágenes es denominada por Amorales como *Imágenes Fantasma*.

La búsqueda por vincular efectivamente sus exploraciones visuales con el mundo real permite que *Archivo líquido*, a través de *Black Cloud*, trascienda el mundo bidimensional e intangible de los cálculos matemáticos, los que dan forma a las mariposas en el ordenador. Al construir un puente entre el espacio intangible del dibujo vectorial y las imágenes bidimensionales a una ocupación espacial, transgrede las fronteras entre dos niveles distintos de realidad: el mundo abstracto e intangible y el mundo físico. Freud destacó como una de las condiciones para despertar la sensación de lo siniestro el desvanecimiento de los límites entre fantasía y realidad.¹⁰⁶

Este “espacio de indefinición fantasmagórico”¹⁰⁷ de los cálculos vectoriales que generan imágenes de mariposas se ubica justo en el linde entre realidad y *ficción*. El término *ficción* es utilizado para nombrar todo aquello que es fingido o imaginario, por tanto, refiere a aquellas realidades inventadas por los seres humanos a la que pertenece el espacio de los cálculos abstractos que da forma al *Archivo líquido*. Al hacer tangibles a un nivel tridimensional los cálculos vectoriales que conforman las mariposas, estos tienen consecuencias sensibles y espaciales sobre el mundo físico, es decir, sobre la realidad, en este caso en una instalación masiva de mariposas de papel. Es de esta forma como *Black Cloud* hace borrosas las fronteras entre realidad y ficción.

Al ocupar espacios poco comunes y transgredir otras obras de arte, *Black Cloud* se distancia de lo que es regular y acostumbrado en una pieza de arte,¹⁰⁸ ubicándose en el campo de la *otredad*, rasgo constante en el cuerpo de obra de Amorales.¹⁰⁹ Lo anterior identifica al artista como un extraño ante la sociedad, fuera de la ley y de la norma. Como explica Julia Kristeva en *Extranjeros para nosotros mismos*, estas actitudes transgresoras cuestionan la noción de

¹⁰⁵ Carlos Amorales, “Una máscara”, 78.

¹⁰⁶ Freud, *Lo siniestro*, 30.

¹⁰⁷ Amorales, “Una máscara”, 79.

¹⁰⁸ Cuauhtémoc Medina, “Proliferación Amorales”, 180.

¹⁰⁹ Como ya había sucedido por primera vez en aquel antecedente vivencial del viaje al desierto en su adolescencia.

identidad otorgada por las estructuras sociales, lo hacen ajeno a los deseos de la sociedad y sus normas, lo que además lo dota de un carácter inquietante, aspecto que será analizado más a fondo en el siguiente capítulo. Al experimentar *Black Cloud* se perciben estas exploraciones, otorgándole a la pieza una agobiante presencia física.¹¹⁰

Otra de las condiciones que despierta la sensación de lo siniestro según Freud es “cuando los complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior o cuando convicciones primitivas ya superadas parecen hallar una nueva confirmación.”¹¹¹ Las convicciones primitivas que Freud describe giran en torno al animismo: la creencia de atribuir vida a todas las cosas. Este rasgo de vida y aparente voluntad se proyecta en las mariposas de *Black Cloud* y en su metafórica figura errabunda, apuntalada por la independencia que la imagen de la mariposa adquiere al trascender la pieza de Amoraes, para manifestarse en otros formatos.

¹¹⁰ “Dark Side of an industrial Past, Carlos Amoraes: Black Cloud” *Aesthetica Magazine*, 68 (2016): 20.

¹¹¹ Freud, *Lo siniestro*, 33.

Tercera Parte

Coal Drawing Machine: el terror tecnológico



Carlos Amorales. *Coal Drawing Machine* (2012). Máquina cortadora, papel y carbón, medidas variables. Foto cortesía estudio Amorales.

Como da testimonio el mito de *Pigmalión* y *Galatea*, la tendencia animista y la idea de mimesis, como aquel componente capaz de dar vida, están presentes en el arte desde la Antigüedad Clásica, y los autómatas, como antecedentes de las máquinas, no escapan a estas ideas.

Durante el Renacimiento, por medio de complejos mecanismos, gradualmente los autómatas incrementaron su capacidad de movimiento, lo que acrecentó su carácter maravilloso e inquietante, pues hasta entonces, solamente los seres vivos, poseedores de un ánima, eran capaces de movimiento. Conforme el tiempo transcurrió, el autómata fue adoptado por la ciencia, y desarrolló mecanismos de funcionamiento desligados parcialmente de su tendencia mimética. A pesar de ello, la posibilidad de generar una voluntad propia no ha abandonado a la máquina, que siempre ha sido motivo de inquietud entre los seres humanos, no sólo por la influencia de las

tendencias animistas presentes en la psique humana, sino también, por ubicarse al margen de nuestros modelos de pensamiento, centrados en la raza humana, enfocada en su existencia técnica.¹¹²

Con la irrupción de la modernidad y la revolución industrial se desestabilizó la noción del ser humano como centro del universo, justificada por la religión.¹¹³ La máquina, al sustituir a la mano de obra, intensificó la crisis existencial del hombre como protagonista del universo, pues el trabajo manual dejó de ser la “esencia de la actividad humana.”¹¹⁴ Gilbert Simondon, en *El modo de existencia de los objetos técnicos*, explica las contradicciones y conflictos generados por las máquinas. Por un lado, la cultura occidental las trata como puros ensamblajes desprovistos de significación, meros objetos. Por otro lado, supone que también están animados por intenciones hostiles para con el hombre o que representan un peligro permanente de insurrección.¹¹⁵

Este conflicto se genera porque el ser humano se identifica como portador y productor de herramientas y al ser superado por la máquina en este campo, está obligado a encontrar un nuevo lugar en el conjunto técnico, lo que genera un conflicto con el recuerdo que el humano tiene de sí mismo. Por tanto tiempo el hombre ha sido el productor de la técnica que se siente desplazado por la máquina, propiciando la recelosa idea de que la máquina representa un peligro, con la posibilidad de su rebelión, ya que “en todos los juicios que se han emitido sobre la máquina hay una humanización implícita de la misma que tiene como origen profundo este cambio de rol.”¹¹⁶

Los conflictos que orbitan alrededor de las máquinas no son excepción en *Coal Drawing Machine*. Esta pieza está compuesta por una máquina cortadora, adaptada por el artista para dibujar con carbón pentagramas satánicos; constantemente la pieza imprime grandes pliegos de papel, los que con posterioridad son colgados en el espacio de exhibición. Al diseñar una máquina que dibuja, Amoraes pretende distanciarse del aspecto manual del dibujo,¹¹⁷ y para enfatizar dicho aspecto usa el carbón como referente tradicional en el arte.

¹¹² Pablo Rodríguez, “El modo de existencia de una filosofía nueva” en *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007), 10.

¹¹³ Desde Galileo, la noción del mundo como centro del universo y del ser humano como su protagonista comenzó a desvanecerse.

¹¹⁴ Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007), 22.

¹¹⁵ Simondon, *El modo de existencia*, 32.

¹¹⁶ *Ibid.*, 101-102.

¹¹⁷ Christopher Michael Fraga, “Amoraes, Carlos” en *Manifesta 9 The deep of the modern. A subsyclopaedia* (Milán: Silvana, 2012), 37.

Desde el Renacimiento los dibujos al carbón son populares entre los artistas tradicionales para bocetar. El carbón como material artístico se distingue por ser poroso y frágil, lo que provoca que al ejercer presión sobre la superficie de impresión se desprendan trozos pequeños, generando así una serie de trazos irregulares y orgánicos. Por medio de esta cualidad, en *Coal Drawing Machine* se genera un contraste, pues los resultados no son los que se esperan de una máquina, la que es capaz de realizar trazos precisos y regulares.

Este distanciamiento del dibujo manual no se limita a esta cuestión formal. En el gusto por la estética de lo gótico, Amorales decidió orientar el carbón hacia la analogía con el inframundo,¹¹⁸ y al igual que en *Black Cloud*, comenzó echando mano de un cliché, en este caso, de las leyendas mineras. La tradición Europea es rica en relatos fantásticos de seres sobrenaturales que viven bajo tierra, algunos malignos y otros que, por el contrario, suelen proteger a los mineros en sus excursiones.

Las tradiciones en torno a estos espíritus los describen con una altura aproximada de cincuenta a noventa centímetros, como amantes de las cosas antiguas y tradicionales, que detestan cualquier objeto moderno. Bajo la luz intolerante del cristianismo, esta clase de espíritus se tiñe de un cariz siniestro e incluso en algunas regiones de Europa los describen como verdes machos cabríos.¹¹⁹

Amorales retomó esta noción de lo fantástico y lo conjugó con la inquietud que genera la máquina, al programarla para dibujar sellos mágicos extraídos del *Ars Goecia, La clave menor del rey Salomón*, un tratado de magia negra que recopila numerosos manuscritos en distintas lenguas, todos pertenecientes al museo Británico, editado por S. L. McGregor Mathers y Aleister Crowley.¹²⁰

El *Goecia*, según Collin de Plancy, es el arte de evocar a los espíritus maléficos durante una noche oscura en cavernas subterráneas y en proximidad de los sepulcros. Para ello, el practicante de sacrificios se vale de hierbas, lamentos y ofrendas de infantes cuyas entrañas

¹¹⁸ “Coal Drawing Machine.” Último acceso 25 de febrero, 2017.

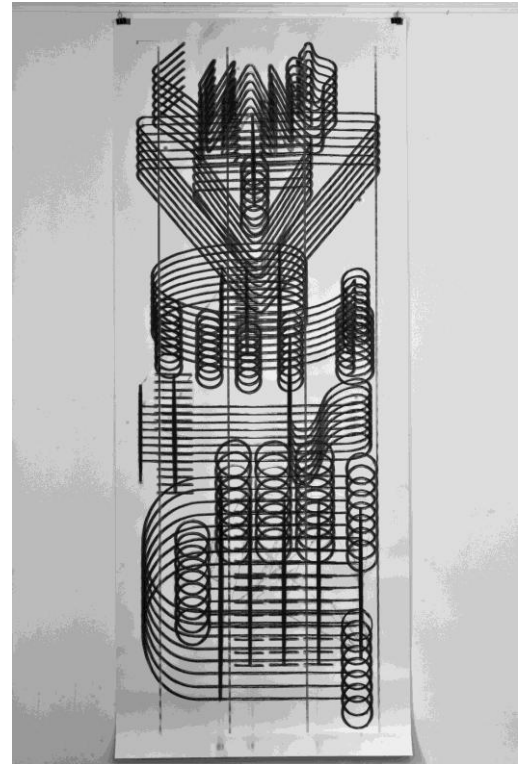
http://estudioamorales.com/coal_drawing_machine/

¹¹⁹ Édouard Brasey, “Los espíritus de la mina” en *Enanos y Gnomos*, (Barcelona: Liberdúpex, 2000) 77-87.

¹²⁰ Aleister Crowley, “Preface” en *The Lesser Key of Solomon, Goetia*, último acceso, 27 de agosto, 2018. <http://www.hermetics.org/pdf/grimoire/goetia.pdf>

sirven para leer el futuro.¹²¹ Los conocimientos vaciados en este tomo provienen de la sabiduría del rey bíblico Salomón, instruido por el mismo Dios, quien le comunicó todos los conocimientos naturales y sobrenaturales, incluido el dominio de los espíritus; para esto se valía de un anillo-talismán que le permitía dominar a los intermediarios entre Dios y los hombres.¹²²

Amorales comentó en entrevista, que la tradición prohíbe dibujar a mano esta clase de sellos mágicos fuera del acto ritual, pero en el caso de hacerse así, es de crucial importancia dibujarlos dentro de un círculo, que funciona como contenedor de los espíritus. De lo contrario, el dibujante se encuentra expuesto a la influencia de entes intangibles.¹²³ Para burlar estas condiciones, Amorales diseñó una máquina que dibujara los sellos mágicos; este planteamiento señala la obsolescencia del hombre como productor manual, incluso en algo que le es tan propio como la religión. Esto se suma al animismo implícito de la máquina, la cual elige azarosamente qué sello mágico dibujará, a partir de un banco de datos determinado por el artista, lo que la dota de aparente criterio y subjetividad.



Carlos Amorales. *Coal Drawing Machine* (Banner, 2012). Papel y carbón, medidas variables. Foto cortesía estudio Amorales.

No es extraño que máquina y magia coincidan, pues el origen del objeto técnico está en el pensamiento mágico.¹²⁴ La tecnología es la materialización de las visiones de chamanes o magos, pues todo lo que utilizamos hoy fue concebido en tiempos remotos:¹²⁵ podemos ver el microcosmos y el macrocosmos, controlar las reacciones del cuerpo o comunicarnos a pesar de las grandes distancias. Magia y tecnología buscan el dominio de la naturaleza, y es esta ambición

¹²¹ De Plancy, *Diccionario infernal*, s.v. “Goecia.”

¹²² Ibid. “Salomón” s.v.

¹²³ Entrevista a Amorales.

¹²⁴ Simondon, *El modo de existencia*, 180.

¹²⁵ Pedro Soler, “Tecnomagxs” en *Cinco variaciones de circunstancias fónicas y una pausa*, (Ciudad de México: Laboratorio de Arte Alameda, 2015), 205.

germinada en el pensamiento mágico la que ha fomentado el pensamiento científico y tecnológico.¹²⁶

Es por esta coincidencia que Norbert Wiener, fundador de la cibernética, hizo una comparación sistemática entre el poder de la computadora y el poder de las entidades mágicas que entran en contacto con los humanos.¹²⁷ De hecho, los chips de computadora poseen una estructura muy similar a los sellos mágicos registrados en el *Ars Goecia* y dibujados por *Coal Drawing Machine*. Tal parecido no pasó desapercibido por Amorales, quien más allá de utilizar los sellos en un sentido exclusivamente oscurantista, enfatizó que los demonios de la Edad Media son los mismos que ahora consideramos aspectos de inteligencia y emocionalidad. Esto llevó al artista a pensar en los sellos mágicos como un lenguaje primitivo y artificial de la inteligencia humana.¹²⁸

De esta forma, *Coal Drawing Machine* se presenta –como muchas otras piezas de Amorales– como objeto mediador entre diversas inquietudes: entre el animismo aparente de las máquinas que irrumpen en un entorno cultural que no sabe como asimilarlas; y los dos distintos niveles de realidad, lo intangible de los circuitos electrónicos, impulsos eléctricos y lenguajes abstractos, junto con el mundo físico y sensible de los dibujos al carbón.

A su vez, la obra plantea la duda de la naturaleza ficticia de lo demoniaco, pues la fantasía de la existencia de entes sobrenaturales y espíritus parte del mismo lugar intangible que los cálculos y abstracciones que permiten el funcionamiento de las máquinas. Así, la analogía de Wiener, entre cibernética y religión, más allá de una simple metáfora, adquiere un dejo ominoso. *Coal Drawing Machine* hace borrosas las fronteras entre un lugar y otro, otorgando vigencia a aquel remanente arcaico de las abstracciones demoniacas.

El *Ars Goecia* codifica aspectos de la emocionalidad y la inteligencia, que otrora se consideraban influencias externas al provocar el nublamiento de la razón. El deseo, el desenfreno alimenticio o el triunfo de la ira, remiten a una actividad psíquica inconsciente, irracional, repetitiva¹²⁹ e inherente, que, según Freud proviene de los instintos y es “un impulso que

¹²⁶ Pedro Soler documentó con ejemplos históricos lo antes dicho en su bello texto titulado *Tecnmagxs*.

¹²⁷ *Ibid.*, 211.

¹²⁸ “Coal Drawing Machine” último acceso 26 de marzo, 2018, http://estudioamorales.com/coal_drawing_machine/

¹²⁹ La repetición se hace presente en cada uno de los casos aquí mencionados. Respecto al placer, las relaciones coitales están caracterizadas por la frecuente repetición de los movimientos hasta alcanzar el clímax del placer; la

confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco.”¹³⁰ Dejarse dominar por este impulso de repetición interior, también despierta el sentimiento de lo siniestro, pues estos impulsos son tan familiares e íntimos que nos resultan desconocidos, lo que nos remite al inconsciente y a lo involuntario, a la parte que controla nuestro cuerpo más allá de nuestras facultades para decidir.

La cibernética busca codificar algunos de estos impulsos e instrucciones, para “invocarlos” en las máquinas por medio de circuitos electrónicos, y así permitirles ejecutar instrucciones determinadas, como en una “posesión satánica.” Esta actitud repetitiva e inconsciente de *Coal Drawing Machine*,¹³¹ que imprime sellos mágicos sin descanso, nos recuerda, sin duda, que sabemos muy poco de nosotros mismos.

Industrialización demoníaca

Combinar ideas en apariencia tan distantes como lo demoníaco y la máquina, tiene un efecto en extremo inquietante, y Amorales hace visibles los puntos de encuentro entre ambas ideas.

Lo demoníaco para Deleuze es el alejamiento de los órdenes establecidos, la traición de las fuerzas que quisieran retenernos.¹³² Enrico Castelli en *Lo demoníaco en el arte, su significado filosófico*, estudió la forma en que lo demoníaco fue conformándose como categoría a partir de la pintura de los artistas nórdicos e italianos en la Edad Media. Del amplio abanico de significaciones que analizó, a partir de reflexiones filosóficas y estéticas, destacó el “genio”

deglución igualmente se caracteriza por la repetición de movimientos en la quijada para digerir la comida y en la ira, la descarga contra un objeto físico con frecuencia es repetitiva a través de los golpes.

¹³⁰ Freud, *Lo siniestro*, 26.

¹³¹ Esta actitud enajenada de *Coal Drawing Machine* no es tan evidente hasta que se compara con otras piezas que también usan máquinas, como es el caso de la tejedora de Tania Candiani, expuesta en el Museo Arte Alameda en 2012. Esta máquina se dedicaba a escuchar las conversaciones de los asistentes al museo para después traducirlas a un lenguaje encriptado, que posteriormente era tejido en una tela. Si bien es imposible comparar los objetivos de los dos artistas, que competen a dominios distintos, es interesante notar como a diferencia de la tejedora *Coal Drawing Machine* no pretende interactuar con el público de ninguna forma, en ambas actitudes hay un dejo ominoso: en la primera por su capacidad voyerista, de espía, de escuchar lo que no debe; en la segunda por su ensimismamiento que la vincula con el inconsciente, aunado a la producción de símbolos relacionados con lo negativo, que la tornan amenazante.

¹³² Gilles Deleuze y Claire Parnet. “De la superioridad de la literatura Angloamericana” en *Diálogos* (Valencia: Pre-Textos, 1997), 49-50.

reflejado en el ángel guardián y el demonio tentador;¹³³ este último, con sus inoportunas apetencias, recuerda lo inconsciente y lo primitivo latente en ser humano.

Castelli también abordó la figura demoniaca de la desmesura; diversas cualidades visuales del ente demoniaco desarrolladas en su representación y aún vigentes, enfatizan este aspecto: lo demoniaco como el caos incontrolable, lo ajeno o lo que no nos pertenece. Los gestos de los demonios representados en la imagen antigua y contemporánea muestran entes con expresiones desmesuradas, rostros deformes, ojos desorbitados, colmillos afilados y lenguas enormes y bífidas; incluso sus posturas expresan desmesura, se encuentran tensas y agotadoras; así, al imitarlas se exige una gran cantidad de energía, donde prevalece la convulsión y la náusea, una violencia involuntaria del cuerpo contra sí mismo.

Estas cualidades visuales fueron utilizadas por la religión a través de pintores de la Edad Media, como el Bosco o Brueghel El Viejo, para hacer visible lo incontrolable y lo desmesurado de la humanidad: la violencia, la crueldad, la lujuria y la gula. *Coal Drawing Machine* señala cómo esta actitud trascendió la esfera religiosa para poseer a la máquina y a aquellos que la controlan.

La *filosofía tecnocrática* da cuenta de cómo el tecnicismo está inspirado por una voluntad de conquista sin freno, desmesurada y sin control sobre sí misma. La construcción de grandes edificios, la perforación de grandes minas, la devastación de recursos naturales, toma un cierto sentido de violación de lo sagrado, pues modificar la configuración de la tierra es atentar contra su integridad natural. En esta violencia hay un orgullo de dominación,¹³⁴ en la transgresión de los límites naturales hay una actitud demoniaca.

En contraste, se encuentra el enfoque de la novena edición de la bienal de arte *Manifesta* (2012),¹³⁵ donde *Coal Drawing Machine* tuvo su primera aparición. Esta bienal buscó la dimensión del pasado industrial, teniendo a la minería y al carbón como combustibles de la modernidad, ideales de esperanza, progreso, tecnología, flujo y crisis de la Europa contemporánea. De igual manera pretendió abordar cómo la industrialización y el modernismo siguen afectando la vida.¹³⁶ El evento se realizó en las inmediaciones de una mina abandonada

¹³³ Enrico Castelli, *Lo demoniaco en el arte, su significado filosófico* (Madrid: Siruela, 2007).

¹³⁴ Simondon, *El modo de existencia*, 144-145.

¹³⁵ *The European Biennial of Contemporary Art* se originó en la década de los noventa del siglo XX. Desde entonces se distingue por su carácter itinerante.

¹³⁶ Hedwig Fijen, "Manifesta" en *Manifesta 9*, 5.

ubicada en el condado belga de Genk. La bienal mostraba arte “industrial” contemporáneo, a la par que exhibía la riqueza de la historia del lugar relacionada con la minería.¹³⁷

Por su parte, *Coal Drawing Machine* evoca las consecuencias negativas de la industrialización y el proyecto de modernidad, manifestadas a partir de la última década del siglo XX, que resultan inquietantes porque están cimentadas en la voracidad del consumo de recursos naturales. Estas consecuencias ya no permiten pensar en un futuro de progreso y esperanza, sino que evocan lo funesto, la derrota del proyecto de modernidad y la ferocidad de la industrialización, que no sólo ha exterminado recursos naturales, también invade territorios como la espiritualidad humana, por medio del arte industrial.

Partiendo de esta voracidad y sus fatales consecuencias, la industrialización y sus productos toman una significación negativa, ominosa y preocupante, que encuentra eco en las cualidades físicas y artísticas del carbón. Este material poroso posee propiedades que generan polución desde su experiencia más simple, al tocarlo y manipularlo. Si se experimenta en su estado puro, deja rastro en la piel y las superficies que contacta; si no es fijado adecuadamente después de su uso, pigmenta toda superficie con la que entra en contacto.

Este “combustible de la modernidad” se comporta de igual manera a nivel industrial, aspecto que adquiere un tono alarmante cuando se piensa detenidamente en ello. El complejo proceso de extracción del carbón y su uso está relacionado con enfermedades cardíacas, cáncer, accidentes cerebrovasculares y enfermedades crónicas del aparato respiratorio inferior. Los mineros expuestos al carbón están sujetos a problemas crónicos de salud, como el mal del pulmón negro (neumoconiosis de los mineros del carbón). Aunados están los accidentes fatales que conlleva su extracción, encabezados por la producción en Estados Unidos de América. Además, su combustión libera dióxido de azufre, material particulado, óxidos de nitrógeno, mercurio y las descargas de dióxido de carbono que tienen graves efectos sobre el calentamiento global. La industria devasta los ecosistemas circundantes y las fuentes de agua dulce que le rodean.¹³⁸

Irónicamente el progreso se torna en condena ambiental, trayendo consecuencias nefastas para aquellos que un día lo pensaron como promesa de bienestar.

¹³⁷ “Manifesta 9”. Último acceso 20 de mayo, 2017. <http://m9.manifesta.org/en/manifesta-9/>

¹³⁸ Alan H. Lockwood *et al.* “El impacto del carbón sobre la salud humana” último acceso 22 de marzo, 2018, <https://www.greenpeace.org/chile/Global/chile/Documentos/Clima%20y%20Energia/2010/impactos-del-carb-n-sobre-la-s.pdf>

Las consecuencias negativas del abuso de la industria del carbón, de alguna forma encuentran eco en la actitud *demoniaca* descrita en las escrituras sagradas: Satán prometió el fruto del conocimiento a los hombres y estos en lugar de beneficiarse encontraron su desgracia. De tal manera lo industrial y lo tecnológico, lo demoniaco y lo negativo, se enlazan en un entramado de referencias a las que alude *Coal Drawing Machine*.

Lo demoniaco se caracteriza por no pertenecer a un campo definido, por la ambigüedad, por saltar de un intervalo a otro en una especie de traición. Es el caso de Eros considerado por Platón como demonio, mitad mortal, mitad dios, o el caso de Luzbel y Lucifer, que oscila entre el bien y el mal, entre lo sagrado y lo profano.¹³⁹ *Coal Drawing Machine* evoca esa ambigüedad al plantear las interrogantes de realidad y ficción de los sellos mágicos; al presentar la coincidencia estructural que estos guardan con los chips de computadora, fusionando lo obsoleto con lo contemporáneo; y finalmente, al cuestionar las fronteras entre lo manual y lo industrial. Las significaciones negativas de *Coal Drawing Machine* no solamente se limitan a lo simbólico, también refieren a una industrialización desmesurada, a la profanación de la antigua concepción sagrada de la naturaleza y al funesto devenir, todo consecuencia del abuso del entorno.

Abanico de otredades

La máquina por sí sola es objeto de diversas inquietudes, el animismo que genera, su exclusión de un modelo socio-cultural y el desplazamiento del hombre como portador de herramientas, provocan cierta sensación siniestra, que es potenciada por Amorales en *Coal Drawing Machine*, al conjugar un símbolo religioso negativo y sobrenatural con el plano de lo intangible y lo abstracto, donde se encuentran magia, tecnología y religión. Todo está enmarcado por la crisis ecológica generada por el desenfreno industrial, lo que señala a la máquina como un *otro* identificable, que por un lado define el “yo” pero al mismo tiempo viola sus límites.

Julia Kristeva define *lo otro* como lo extranjero, lo extraño. Rasgo que también está presente en *Black Cloud*, al transgredir lo acostumbrado en una pieza de arte y ocupar el espacio de forma no convencional. La transgresión, la revocación de la norma de conducta, el apartamiento de lo que es regular o acostumbrado y el distanciamiento con las estructuras sociales, son características en la producción artística de Carlos Amorales.¹⁴⁰

¹³⁹ Deleuze, “De la superioridad”, 49-50.

¹⁴⁰ Medina, “Proliferación Amorales”, 180.

Coal Drawing Machine transgrede los límites entre magia y ciencia al pensar los sellos mágicos como codificaciones de actitudes de la inteligencia humana, que pueden ser utilizados con objetivos específicos. En el caso de la cibernética, según Wiener en *Dios y Golem S.A.*, las actitudes de la inteligencia humana y su codificación son utilizadas por la milicia de diversas naciones para predecir acciones bélicas, lo que da por sentada la objetividad de este artilugio. Aquí magia y cibernética coinciden, ambas deben ser muy específicas para alcanzar la meta deseada y ambas, al ser herramientas que blanden grandes poderes, suelen salirse muy fácilmente de control. Frente a ellas el ser humano experimenta el dilema de ser fulminado en la búsqueda de sus ambiciones.¹⁴¹

Por sí misma la idea de lo demoniaco, en un sentido religioso, se revela como *otro*, es una influencia externa, desconocida e inasible, capaz de controlar a la humanidad y despertar lo involuntario. Lo demoniaco es “el peligro de la anulación de lo humano”¹⁴² pensado desde el dominio de los impulsos primitivos. Por ello la máquina abre un nuevo frente ante esta inquietud, ya sea por las hibridaciones máquina-humano –aparatos que cumplen la función de órganos o prótesis inteligentes–, la dependencia comercial o la devastación del entorno. Si bien *Coal Drawing Machine* no habla literalmente de ello, permite intuirlo al cuestionar el papel de la factura humana en un entorno espiritual, pues la máquina señala el riesgo latente de la anulación de lo humano en una nueva dimensión.

Más allá de la apariencia física, *lo demoniaco* evocado por Amoraes en *Coal Drawing Machine* refiere a lo metafísico sometido por una máquina. Esta fuerza metafísica es un *otro* invisible, esa energía ante la cual no es posible la lucha y que, al mismo tiempo evoca los deseos inconscientes de los seres humanos a través de la máquina y su movimiento repetitivo.

Las inquietudes que rodean a la máquina, como bien señala Simondon, refieren a una *otredad* que no sabemos cómo encarar. Frente a un *otro* humano podemos buscar un rostro, una manera de pensar, una identidad que genera empatía, pero frente a la máquina y su frialdad no poseemos recurso alguno. Si damos por sentada su insensibilidad y objetividad, su naturaleza resulta impenetrable, incomprensible e inasible y parece imposible ser empático con algo que posee una naturaleza tan distinta. ¿Cómo entenderla sin humanizarla, sin relacionarla con lo

¹⁴¹ Norbert Wiener, *Dios y Golem S.A.*, (México: Siglo XXI, 1988), 41.

¹⁴² Castelli, *Lo demoniaco*, 28.

familiar? Siempre persiste frente a ella la duda de lo incomprensible: este es el fundamento del terror tecnológico.

Por medio de la crisis ecológica se percibe la *otredad* de la máquina en un sentido material, esta revela la vulnerabilidad orgánica de la carne, que depende de los recursos naturales circundantes. A través de su materialidad, resistencia y durabilidad, la máquina da cuenta de la fragilidad de la vida.

Finalmente, Freud recomienda estudiar por separado lo siniestro vivencial de lo siniestro fantástico. El problema con la obra de Carlos Amoraes es que, en la búsqueda de una obra de arte efectiva, con consecuencias sobre la realidad, hace borrosas esas fronteras, elemento que dota a su producción artística de un carácter siniestro muy peculiar.

Lo siniestro está presente en las piezas de Amoraes no sólo porque estas coinciden con los aspectos formales descritos por Freud, como en el caso de *Black Cloud* —con la repetición y la duda de si un ente está vivo o no—, sino porque condensan gran cantidad de elementos que generan extrañeza e inquietud, para desestabilizar la noción de realidad que nos hace sentir seguros. Lo siniestro habita en *Coal Drawing Machine* porque permite el retorno de realidades que considerábamos superadas, como la vigencia de lo demoníaco y los fenómenos que lo orbitan. Ambas piezas visibilizan que el pensamiento mágico sigue presente, pero está escondido detrás de los conceptos utilitarios que lo justifican indirectamente.¹⁴³

¹⁴³ Simondon, *El modo de existencia*, 184-185.

Conclusión.

¿Qué hay más allá de lo siniestro?

Al seguir el desarrollo y analizar las significaciones inquietantes en las piezas de Amorales, se descifra parcialmente ese sentimiento inquietante que las habita, ese conocimiento encriptado en sus piezas. Salta a la vista la importancia de la máquina en los dos casos de estudio que he abordado. En *Black Cloud*, la máquina es eje de la pieza a pesar de estar velada por su ausencia, pues la producción industrial genera su imponente cantidad de mariposas; asimismo, la materialización de los cálculos vectoriales y el factor repetitivo no hubiesen sido posibles sin ella. Esto recuerda la teoría desarrollada por Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro*, pues lo que se muestra es la mariposa, que curiosamente tiene vínculos con la noción de belleza, simetría, medida y amor.

Lo siniestro resultó condición y límite para la mariposa, pues sin el factor repetitivo y las potentes cargas simbólicas, invisibles a primera vista, no sería posible su efecto estético. La gran cantidad de mariposas que conforman esta instalación abren paso a lo sublime, gracias a la máquina y la repetición que la caracteriza, tanto en sus movimientos mecánicos como en los productos que genera. La repetición mecánica permite vincular la mariposa negra, más allá de sus cualidades formales y simbólicas, a la categoría freudiana de lo siniestro, de manera que la máquina, sin presentarse como parte de la instalación, adquiere gran relevancia.

En cambio, la máquina cortadora que dibuja pentagramas satánicos con carbón en *Coal Drawing Machine*, funciona como una especie de medio donde dialogan polos de diversas naturalezas, algunos aparentemente opuestos. El polo físico, contenido en todos los elementos materiales de la pieza: papel, carbón y máquina; y el metafísico, que se encuentra en el impulso eléctrico, el pentagrama y la abstracción matemática. El polo real corresponde con los hechos científicos, la industria y la materialidad; mientras que el ficticio está presente en los mitos acerca de espíritus, demonios y el animismo de la máquina. El polo primitivo se halla en la concepción de los demonios como agentes externos e incontrolables; en tanto, la magia es la herramienta para lograr cosas imposibles. Por último, el polo contemporáneo existe en la alfabetización de actitudes humanas, como la inteligencia necesaria para diseñar el software de algunas máquinas, también en el uso de la tecnología como medio para explorar nuevos campos y posibilidades, así como en las inquietudes que generan sus interacciones.

Las piezas en cuestión son ejemplo de la presencia de lo angustiante, no en agentes externos, sino al interior del individuo y en campos metafísicos, como describe en *Soñando monstruos: Terror y delirio en la modernidad* Vicente Serrano Marín, donde explica que el monstruo moderno se vuelve familiar y próximo, como ha ocurrido con las mariposas negras a lo largo de la historia y, actualmente, los chips de computadora. Estos últimos, que son estructuras geométricas base del funcionamiento de nuestros ordenadores, “tienen como característica su proximidad asfixiante.”¹⁴⁴

Anteriormente hemos buscado lo *otro* fuera de nosotros, en figuras monstruosas, personas, animales fantásticos o seres sobrenaturales, plasmándolos en imágenes como la heráldica, la arquitectura y la imprenta, donde su función era identificar el mal en un universo reconocible.¹⁴⁵ Sin embargo, los criterios sensibles no resultaron ser determinantes a lo largo de la historia, la idea de lo extranjero, de lo extraño y anormal se ha ido modificando.¹⁴⁶

La llegada de la modernidad desterró la figura del monstruo al campo de lo irreal y los avances en el campo de la psicología dieron paso para encontrar lo siniestro más allá de los formatos materiales. Las piezas de Amorales presentan esta sintomatología, pues la amenaza está disuelta en un gran grupo de mariposas o en una máquina alienada, que tiene la tarea de imprimir sellos mágicos frenéticamente. En ambas piezas, el mal reconocible de ninguna manera se concreta en algo específico, sino que se nutre de diversas fuentes. Queda entonces la incertidumbre de algo angustioso y negativo sin saber dónde ubicarlo exactamente.

Lo anterior incluso se hace evidente en su formato, que es distinto a lo tradicional en el arte, caracterizado por producir piezas únicas e irrepetibles. La libertad que posee *Black Cloud* le permite ser instalada en dos o más sedes simultáneamente, pues la pieza artística no está en las mariposas materiales —rara vez se exhiben las mismas mariposas y casi siempre se mandan a hacer para cada sede de exhibición—; la verdadera esencia artística de la pieza se encuentra en el cálculo vectorial que les da forma.

Este hecho lleva a pensar al cálculo vectorial como la esencia de la imagen, y que lo que vemos es su representación. Se trata de una interrogante explorada por Amorales, quien se pregunta si la esencia de lo representado son aquellos cálculos matemáticos interpretables que

¹⁴⁴ Vicente Serrano Marín, “Monstruos” en *Soñando monstruos, terror y delirio en la modernidad* (Madrid: Plaza y Valdés, 2010), 81.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 77.

¹⁴⁶ Como ejemplo de ello está el texto de Michel Foucault, *Los anormales, curso en el Collège de France (1974-1975)* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000).

nunca vemos, pero que se hacen sensibles a través del papel o el carbón. En esencia, su trabajo es inmaterial.¹⁴⁷ Es el mismo caso de los sellos mágicos que invocan distintos demonios: lo que vemos son las descripciones de sus formas en el *Ars Goecia*, pero su esencia real está contenida en estas estructuras geométricas abstractas. La forma sensible de aquello que llamamos arte sirve para aproximarnos a algo que siempre había estado allí, independientemente de nosotros.

Ambos casos de estudio cumplen un bucle respecto a la desmaterialización de lo siniestro, ambas provienen de la fantasía, del mundo abstracto e intangible para hacerse materiales, se presentan en esta realidad para cuestionar sus límites, “nos sacan de quicio, haciendo que se pongan en cuestión, en entredicho todas nuestras propias convicciones y nuestra propia cosmovisión, mientras que lo causante del terror se retira reptante [...] sin posibilidad de domesticación”¹⁴⁸ y ambas regresan al mundo intangible.

Black Cloud cumple un ciclo de ida y vuelta al surgir de este espacio abstracto, “fantasmagórico”, para posteriormente ser asimilado de nuevo por la cultura; esta independencia da a la pieza una aparente subjetividad inquietante. A su vez, *Coal Drawing Machine*, por medio de los impulsos eléctricos que son conducidos por una estructura geométrica semejante a los sellos mágicos demoniacos, permiten el movimiento de la máquina para generar dibujos al carbón, que finalmente se disipan en la atmósfera cuando el flujo de energía cesa.

El retorno de realidades que considerábamos obsoletas es aquello que nos saca de quicio en los dos casos estudiados. Esto es posible en parte porque la ciencia, conforme adquiere capacidades, redefine las fronteras de lo que consideramos real y ficticio y de esta forma, hace posible aquello que anteriormente sólo era accesible por medio de la fantasía. Las piezas de Amorales aprovechan este incremento de capacidades y lo conjugan con lenguajes góticos, para transgredir y cuestionar lo que considerábamos claramente definido y dar vigencia en la era tecnológica a inquietudes que considerábamos ya superadas.

La obra de Carlos Amorales en general –y en particular estas piezas– funciona como un laboratorio experimental que permite distintos matices de lo siniestro, pues a pesar de ser materiales, nos vinculan con una naturaleza totalmente distinta a la propia, con aquel fulminante mundo que ya no tiene la máscara de un dios bondadoso como garante de protección, es decir, aquello que apenas somos capaces de asir o comprender.

¹⁴⁷ Entrevista a Amorales.

¹⁴⁸ Félix Duque, *Terror tras la posmodernidad*, (Madrid: Abada, 2004), 31.

El gran problema que plantea Félix Duque para las artes visuales en *Terror tras la posmodernidad* es la naturaleza esquiva del sentimiento del terror, pues su característica es ser inaprensible e irracional. En cuanto hacemos algún esfuerzo por materializarlo, por hacerlo visible, este pierde su carácter terrorífico, pues el formato material lo hace vulnerable y, por lo tanto, asimilable a quien lo enfrenta. A través de su visualidad y el trabajo conceptual que emanan ambas piezas es posible la compenetración de lo sublime y lo siniestro.¹⁴⁹ Si bien el terror no se ubica en un elemento específico, los componentes de las piezas en cuestión permiten al espectador intuir la existencia y experiencia del terror latente que habita cada obra como un campo gravitacional e invisible que da sintaxis a sus elementos.

Al evocar al animismo intangible de la idea de la mariposa errabunda, como da cuenta el texto *Black Cloud (Aftermath)* y la instalación en sí, se reivindican formas de pensamiento consideradas obsoletas. Las mariposas cobran vida en un sentido metafórico pero real y efectivo, abandonando los objetivos de Amoraes para activar el mercado de la moda, las ventas por internet, video tutoriales, tatuajes y estampados, esta activación y movimiento independiente recuerdan cierta voluntad.

El objeto que cobra vida recuerda los mitos antiguos que hablan del animismo, forma metafórica de la deriva de los objetos y los sucesos. Los acontecimientos activados por *Black Cloud* y su percepción animista apuntan a la intuición derivada del sentimiento de lo siniestro, una forma de percepción de la realidad y una forma de conocimiento muchas veces desestimada en otros campos. La pieza invita a explorar esta forma de conocimiento por medio del arte y los fenómenos estéticos.

Por su parte, *Coal Drawing Machine* al interrogar la idea de ficción a partir del mundo abstracto demoniaco, genera nuevos canales de comunicación entre polos en apariencia opuestos, como el pensamiento mágico y el científico. Esto es posible desde el privilegiado campo del arte, que, como señala Bataille no posee la solemnidad de la filosofía o la ciencia,¹⁵⁰ lo que le permite estudiar estas interacciones y sus consecuencias. El caso de los autómatas es un ejemplo de la importancia de estas exploraciones que comenzaron siendo un artilugio artístico y en la actualidad dominan el campo de la industria, la ciencia, la tecnología y la economía. Además, estos sucesos nos permiten observarnos a nosotros mismos a distancia y darnos cuenta de que, a

¹⁴⁹ Duque, *Terror tras la posmodernidad*, 28.

¹⁵⁰ Georges Bataille, *El erotismo* (México: Tusquets, 2013), 12.

través del pensamiento mágico, intuíamos cosas que aún éramos incapaces de aprehender por la vía de la razón.

Para escribir *Lo siniestro*, Freud partió de un ejemplo literario —el cuento de *El hombre de arena* de Hoffman—, estudió sus cualidades narrativas y la forma en que el escritor conduce al lector a lo siniestro. Al aplicar esta teoría a un caso de arte contemporáneo, saltan a la vista las cualidades inmediatas de la imagen y la visualidad, lo más notorio es su inmediatez, que no se presta tan fácilmente a la racionalización.

Vivimos bombardeados cotidianamente por imágenes que solemos relacionar con discursos específicos, es el caso de los lenguajes selectos por Amorales, comúnmente relacionados con lo negativo. A través de la imagen intuimos sus diversas lecturas aunque no siempre sean racionalizadas ni descifradas, es una experiencia de lo siniestro totalmente distinta a la otorgada por el lenguaje.

Este último aparece constantemente relacionado con lo siniestro. En primer lugar, Freud recurrió a la lengua como aproximación y tomó como base un texto para analizarlo. Carlos Amorales también partió del sentimiento de extrañamiento causado por un lenguaje ajeno cuando vivió en Europa, elemento que es una constante en diversas piezas; así es manifiesto en el sistema de comunicación de las mariposas, lo que detona inquietud hacia los insectos.

Caso similar es la codificación de las emociones e inteligencia humana en la estructura de los chips de computadora que da vigencia a lo demoniaco en un entorno tecnológico. Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* señala al lenguaje como un objeto contrafóbico,¹⁵¹ al poder describir y nombrar a las cosas es posible asimilarlas y comunicarlas, tal vez por esa razón la imagen y su inmediatez nos aproximan de una forma más intuitiva e inquietante, de una forma más sutil, de una forma más siniestra al terror inaprensible.

Jentsch y Freud destacaron que los infantes, los niños y las mujeres son más propensos al sentimiento de lo siniestro y que mientras más civilizado sea un individuo, más insensible se presentará ante esta clase de circunstancias. Pero tal vez no deberíamos renunciar del todo a esta clase de pensamientos, que fueron útiles para intuir situaciones que hoy somos capaces de comprender mejor.

En una era tecnológica donde las supersticiones y lo sobrenatural resultan meramente ridículos o relegados al campo del entretenimiento, faltos de cualquier clase de seriedad, me

¹⁵¹ Julia Kristeva, “De qué tener miedo” en *Poderes de la perversión*, (México: Siglo Veintiuno, 1988), 55-59.

pregunto ¿qué clase de cosas hemos dejado de intuir y percibir por restarles importancia? ¿Nuestra afición al pensamiento lógico nos limita para percibir algo más? Gracias a la producción visual, los canales de comunicación que ella permite y los cuestionamientos que genera, puedo afirmar que sí, las piezas aquí estudiadas son una invitación abierta a volcarnos a todo aquel pensamiento que considerábamos obsoleto y ficticio, para interrogarlo con las nuevas habilidades que hemos adquirido gracias a la visualidad.

Referencias:

- Amorales, Carlos y de la Garza, Magnolia. "Testimonio cotidiano de un signo en ruina" ciclo de conferencias *Rastros y vestigios indagaciones sobre el presente*, soundcloud.com 1:19:58 12 de julio, 2016, <https://soundcloud.com/user-184284380/conversacion-entre-magnolia-de-la-garza-y-carlos-amorales>
- Amorales Carlos, Navarrete Federico, Mayer Benjamin, y Guilhem Oliver. *Diálogos entre arte prehispánico y arte contemporáneo*, charla llevada a cabo con motivo de la exhibición *Vivir por fuera de casa de uno*, Museo Amparo, Puebla, México, 5 de julio de 2010, DVD, 160 min.
- "Art, but not as we know it: why would you give a cactus human hair? Or grow wings for pigs? And as for redesigning the butterfly ... Artists are appropriating biotechnology for their own ends. New Scientist tracked down three of them working in this wild new place: Laura Cinti, Oron Catts and Marta de Menezes." *New Scientist*, 28 Feb. (2004): 44. Último acceso 17, diciembre 2017. Academic OneFile, <http://link.galegroup.com/apps/doc/A113939392/AONE?u=unam1&sid=AONE&xid=cd70235b>. Último acceso 11 diciembre 2017.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. México: Tusquets, 2013.
- Brasey, Édouard. "Los espíritus de la mina." *En enanos y Gnomos*, Barcelona: Liberdúplex, 2000, 77-87.
- Bredenkamp, Horst. "Research and Vision. From Kepler to Locke". En *The Lure of Antiquity and The Cult of the Machine*. 37-62. Princeton: Markus Wiener Publishers, 1995.
- Burnham, Jack. *Beyond Modern Sculpture*. Nueva York: George Braziller Inc. 1975.
- Castelli, Enrico. *Lo demoniaco en el arte, su significado filosófico*, Madrid: Siruela, 2007.
- Consulado Mexicano. "Inauguración de la exposición Black Cloud de Carlos Amorales." Último acceso 17 de marzo, 2018, <https://consulmex.sre.gob.mx/toronto/index.php/es/boletines-2016/32-cathcomprensa/comunicados-de-prensa-2014/411-inauguracion-de-la-exposicion-black-cloud-de-carlos-amorales->
- Crowley Aleister, "Preface" en *The Lesser Key of Solomon, Goetia*, último acceso, 27 de agosto, 2018. <http://www.hermetics.org/pdf/grimoire/goetia.pdf>
- Crowther, Paul. "The Background to Kant's Mature Theory of the Sublime." En *The Kantian Sublime*, from morality to art, 7-18. Nueva York: Oxford University Press, 1989.
- Cultura inquieta. "Carlos Amorales tiene un enfoque colaborativo e interdisciplinario en su arte." Último acceso 17 de marzo, 2018, <http://culturainquieta.com/es/instalaciones/item/1628-carlos-amorales.html>.

“Dark Side of an industrial Past, Carlos Amorales: Black Cloud” *Aesthetica Magazine*, 68, 2016.

Deleuze Guilles y Parnet Claire. “De la superioridad de la literatura angloamericana”. En *Diálogos*, Trad. José Vazquez Pérez, 49-50. Valencia: Pre-textos, 1977.

Didi, Huberman, Georges. *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito & Co. 2007.

Dohrn, Martin y Dunleavy Stephen. “Ciudad de Hormigas” Video documental de YouTube, 48:33, postado el 1 de abril 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=RA2TY0kjIdw>

Duque, Félix. *Terror tras la posmodernidad*. Madrid: Abada editores, 2004.

Enhelhaupt, Erika. “Mariposas que se portan mal” Último acceso: 26 de junio 2018, <http://www.ngenespanol.com/naturaleza/animales/16/03/16/mariposas-insectos-alados-comportamiento-animal-natgeo/>

Estudio Amorales. “Coal Drawing Machine.” Último acceso 06 de abril, 2018. http://estudioamorales.com/coal_drawing_machine/

Estudio Amorales. *Carlos Amorales, Work Documentation*. Último acceso 06 de abril, 2018 <http://estudioamorales.com/wp-content/uploads/2012/films-and-animations/Carlos-Amorales-2012.pdf>

Excelsior. “Fotogalería: Carlos Amorales exhibe su “Black Cloud” en Canadá.” Último acceso 06 de abril, 2017. <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/09/27/1048079>

Fluorodigital. “Carlos Amorales, Creating Fantasy.” Último acceso 17 de marzo, 2018 <http://www.fluorodigital.com/2014/04/carlos-amorales-creating-fantasy/>

Freud, Sigmund. “Lo siniestro” en *El Hombre de Arena precedido de lo siniestro, por Sigmund Freud*, Ed. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca: Torre de Viento, 2001.

Greenpeace. Lockwood Alan H., Welcker-Hood Kristen, Raunch Molly, Gottlieb Barbara. “El impacto del carbón sobre la salud humana” último acceso 22 de marzo, 2018, <https://www.greenpeace.org/chile/Global/chile/Documentos/Clima%20y%20Energia/2010/impactos-del-carb-n-sobre-la-s.pdf>

Guggenheim. “Carlos Amorales.” Último acceso 17 de marzo, 2018, <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/carlos-amorales>

Hernández, Edgar Alejandro. “Una tipografía ilegible: Lo político del arte abstracto” ultimo acceso: 21 de mayo, 2018. <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/03/17/1081472>

- Jentsch, Ernst. *On the psychology of the uncanny*. Último acceso, 03 de abril, 2018.
http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf
- Kant Emmanuel, *Crítica del juicio*, Trad. Manuel García Morente, Buenos Aires: El Ateneo, 1951.
- *Lo bello y lo sublime, ensayo de estética y moral*, Trad. A Sánchez Rivero, Madrid-Barcelona: Calpe, 1919.
- Kristeva, Julia. *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza & Janes 1991.
- “De que tener miedo.” En *Podere de la perversión* 55-59 Ciudad de México, 1988.
- Kurimanzutto. “Carlos Amoraes, Black Cloud.” Último acceso 17 de marzo, 2018,
<http://www.kurimanzutto.com/news/carlos-amoraes-black-cloud>
- Laverdad.es. P. García. “Belleza Negra.” Último acceso 17 de abril, 2018,
<http://www.laverdad.es/murcia/20091104/cultura/belleza-negra-20091104.html>
- López, Ana Xanic. *Carlos Amoraes: Axiomas para la acción*. Ciudad de México: RM- MUAC, 2018.
- Maor, Hadas. “Una conversación con Carlos Amoraes”. *Atlántica, revista de arte y pensamiento* 52 (2012): 37-64.
- Medina, Cuauhtémoc y Michael Fraga Christopher. *Manifesta 9 The deep of the modern. A subsyclopaedia* Milán: Silvana, 2012.
- Manifesta 9. “Manifesta 9.” Último acceso 20 de mayo, 2017.
<http://m9.manifesta.org/en/manifesta-9/>
- Notz, Adrian. “La Afirmación de Carlos Amoraes.” *Atlántica, Revista de Arte y Pensamiento* 52 (2012): 23-35.
- Serrano Marín, Vicente. “Sección segunda. Terror.” En *Soñando monstruos: terror y delirio en la modernidad*, 77-128. Madrid: Plaza y Valdés, 2010.
- Simondon, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

- Soler, Pedro “Tecnomagxs.” En *Cinco variaciones de circunstancias fónicas y una pausa*, Ciudad de México: Laboratorio de Arte Alameda, 2015.
- The Power Plant. “Carlos Amoraes: Black Cloud.” Último acceso: 21 de abril, 2016. <http://www.thepowerplant.org/Exhibitions/2015/Fall2015/BlackCloud.aspx>
- The art blog. “A swarm and post-apocalyptic visions- Carlos Amoraes at the PMA.” Último acceso 17 de abril, 2018, <https://www.theartblog.org/2008/04/a-swarm-and-post-apocalyptic-visions-carlos-amoraes-at-the-pma/>
- Trías, Eugenio, “Primera parte, lo bello y lo siniestro”. En *Lo bello y lo siniestro*, 33-54. Barcelona: Random House Mondadori, 2006.
- Wiener, Norbert. *Dios y Golem S.A.* México: Siglo XXI, 1988.
- Welchman C. John. “Sobre lo siniestro en la cultura visual.” En *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, José Luis Brea ed. 207-221. Madrid: Akal, 2005.