



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**“MUERTE VIOLENTA EN VÍA PÚBLICA,  
LIBRO DE ARTISTA”**

**Tesis**

**Que para obtener el título de:  
Licenciada en Artes Visuales**

**Presenta**

**Marley Ramos Esquivel**

**Director de Tesis: Dr. en Bellas Artes, José Daniel Manzano Águila**

**México, D.F., 2011**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*Agradecimientos:*

*Principalmente a la UNAM-ENAP por brindarme las armas para luchar en la vida,  
a mis maestros de seminario del Libro Alternativo por todo su apoyo, paciencia y confianza  
y por darme la oportunidad de formar parte de este,  
al maestro Margarito Leyva por su orientación y apoyo,  
al Dpto. de Titulación de la ENAP por las facilidades brindadas,  
a mi Pinis, padres, hermana y sobrinos por su apoyo y cariño incondicional... por creer en mi,  
a mis familiares muertos que siempre me abren el camino,  
a Alfredo Chavarría por estar a mi lado y por todo su apoyo incondicional,  
a mis amigos por ser parte de esto, a los que están aquí y por los que ya se fueron,  
en especial a Mildred Andeola, Edmundo Galarza, Yenifer de León, Liliana Osnaya, Patricia Zamarripa  
y  
José Ángel Caldera Jaramillo †*

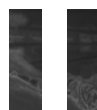
“ Esta tesis esta dedicada a la memoria  
de José Ángel Caldera Jaramillo†”

Introducción.....	6
-------------------	---



### MUERTE VIOLENTA EN VÍA PÚBLICA

1.1 Muerte y violencia en el arte.....	8
1.1.1 Angustia del ser ante la muerte: aspectos filosóficos.....	18
1.2 El cuerpo como objeto de la violencia en el arte.....	22
1.2.1 El cadáver como símbolo.....	28
i El cuerpo mutilado.....	35
1.3 Grupo SEMEFO y Teresa Margolles.....	41
Conclusiones al capítulo I.....	48



### EL LIBRO ALTERNATIVO

2.1 Antecedentes.....	51
2.2 En el extranjero.....	56
2.2.1 En México.....	60
2.3 Características y definiciones.....	64
2.3.1 Libro de artista.....	71
2.3.2 Libro objeto.....	78
2.3.3 Libro transitable.....	80
2.3.4 Libro Híbrido.....	83
Conclusiones al capítulo II.....	85



## EL LIBRO DE ARTISTA, DESARROLLO DE LA PROPUESTA

3.1 Desarrollo.....	118
3.2 Bitácora.....	125
3.2.1 Fundamentos de la técnica pictórica al óleo.....	130
3.2.2 Selección de los materiales.....	134
3.3 Realización.....	139
3.3.1 Lectura del libro de artista.....	154
Conclusiones Generales.....	157
Bibliografía.....	162

# **INTRODUCCION**

Se entiende la muerte como el contrato de vida que resulta inevitable desde el momento en que nacemos. De niños no tenemos conciencia de la vida sino hasta que vemos morir un pájaro o un insecto, pues ello refleja nuestra propia existencia al darnos cuenta que nosotros o nuestros seres queridos morirán algún día y es así como se pone de manifiesto el existencialismo de los seres humanos.

Todas las personas buscan llegar a una edad proveya; en ocasiones tal deseo se ve truncado por situaciones diversas, la más común: la muerte violenta o inesperada de un miembro de la familia o persona cercana que trae como consecuencia un natural existencialismo en los deudos. En circunstancias comunes vemos la muerte como algo impersonal, que sucede a los demás o como algo que tenía que pasar mientras no sea a los nuestros. El vacío que un ser querido deja al partir trae como consecuencia el deseo de perdurar e inmortalizarse de aquellos que se quedan. Tal vacío es el que da sustento a las manifestaciones artísticas o religiosas en una cultura.

El tipo de muerte que deja un cadáver pueden ser clasificado en dos rubros: natural o violenta. El tema que ocupa mis reflexiones y sobre el que me interesa investigar es el de la muerte violenta en vía pública, pues considero que este es un acto que se puede desarrollar estéticamente por medio del libro alternativo.

En la sociedad existe un orden establecido que se rompe cuando sucede un accidente en la calle, esta ruptura del espacio urbano y corpóreo; vía pública y cuerpo humano, respectivamente es puesta de manifiesto, diariamente, por los medios masivos de comunicación que a toda hora muestran, con sádica estética, la tétrica realidad urbana de sangre y violencia y nos hace recordar, a cada momento, lo efímero de la existencia humana al volvernos testigos de tales sucesos.

Ideas fundamentales con respecto al tema de la muerte en vía pública han sido tomadas de Heidegger, Nietzsche, Foucault y Bataille, filósofos que sirven como marco de referencia para desarrollar el tema. De la misma forma autores como Valeriano Bozal, Omar Calabrese, Paul Westheim han sido retomados para analizar aspectos de historia del arte con el tema de la muerte. Por su parte el trabajo realizado por Grupo SEMEFO y Teresa Margolles ha servido de inspiración pues han trabajado directamente con la muerte violenta en vía pública. Lo anterior es desarrollado en el marco del XII Seminario del Libro Alternativo, dirigido por el Dr. En Bellas Artes, José Daniel Manzano Águila, con opción a Titulación.

Investigo el tema de la muerte violenta en vía pública para contribuir en el campo de la reflexión dentro de la historia del arte y de las artes visuales como forma de expresión, teniendo como medio de creación el Libro alternativo, del cual se habla ampliamente en el capítulo segundo. Dada la naturaleza versátil del libro alterativo es posible lograr, en el espectador, una reflexión por medio de la obra de arte.



# CAPÍTULO



# **Muerte violenta en via publica**

IO

**MUERTE** y **VIOLENCIA** en

el arte



## 1.1 Muerte y violencia en el arte

Paradójicamente, la muerte es una de las obsesiones más inmortales del ser humano, y a la vez, es lo que ha forjado la construcción de la inmortalidad, porque del deseo de eternizarse ha surgido toda la cultura.

Y así lo afirma Bataille cuando dice que “el hombre es el único animal que de su muerte ha sabido hacer exactamente, pesadamente, lo imposible”.

Todas las culturas a través de los siglos se han interesado en plasmar la forma en que perciben el fin de la vida.

El horror al vacío, el dolor a la finitud, el miedo a la descomposición del cuerpo, son elementos que fundamentan las fantasías que intentan vencer o superar la limitación humana, sólo por esta condición es posible cualquier imaginario al respecto.

Dobshansky indica que “la autoconciencia es una característica fundamental, posiblemente la más fundamental, de la especie humana. Esta característica es una novedad evolutiva; las especies biológicas de las que proviene la humanidad poseen sólo rudimentos de autoconciencia, o quizá carecen de ella totalmente. La autoconciencia, sin embargo, ha traído en su séquito compañeros sombríos (miedo, ansiedad y conciencia de la muerte). El hombre tiene que cargar con la conciencia de la muerte. Un ser que sabe que tiene que morir surgió de aquellos que no lo sabían”.<sup>1</sup>

De esta forma encontramos que el tema de la muerte en el arte no es nuevo y que este tema se aborda infinidad de veces en todas las culturas, en todas las épocas, y es sustento de las mismas. El arte va a ser el recurso esencial e ideal para representar el discurso de la finitud del hombre ya que al sabernos seres efímeros podemos afirmar nuestra capacidad creativa y autoconstructiva.

Aparece ya en el hombre primitivo una necesidad imperante de representar por medio del arte, de la magia y rituales los fenómenos inexplicables que marcan su existencia, y que no puede comprender, hechos como la vida y la muerte serán recreados por medio de formas artísticas para hacerlos asequibles.

---

<sup>1</sup> Dobzhansky, Theodosius, Genética y el origen de las especies , p. 98

Héctor Trillo hace referencia a esto en su libro “La Muerte en el Arte” cuando dice que “la invención del arte significa al hombre superar los cambios constantes y plasmar en su intuición lo permanente, que trasciende los fenómenos mismos, en un denodado esfuerzo de apropiación. Mientras el hombre no adquiere el conocimiento por la vía de la abstracción crea una ciencia propia, la que incorpora a sus representaciones plásticas, tratando con ello coadyuvar a la solución de sus problemas más inmediatos. El hombre primitivo sostiene una muy dura lucha por su existencia: una lucha de vida o muerte, pretendiendo - y en ocasiones logrando- preservar la primera y eludir la segunda a través de la magia. Los primitivos artistas mas bien fueron magos, hechiceros-cazadores, que en el fondo de oscuras cavernas representaban animales y escenas de caza en un acto ritual que asegura la obtención de las presas que habrán de servir de sustento del grupo. La metamorfosis de los objetos y las cosas que se producen en la mente del mago, será el componente definitivo de la creación plástica en su permanente batalla contra la muerte. Los resultados de la abstracción formal serán diferentes cada vez que el artista decida el problema de representar un fenómeno o un concepto, pero siempre con el deseo de perpetrar lo efímero, de exorcizar la brevedad de la existencia y hacerla trascendental”.<sup>2</sup>

La muerte es el pilar de la religión. El hombre busca encontrar significado a su finita existencia por medio de dioses que le hagan trascender y dar sentido a su vida. En este punto el arte servirá como recurso didáctico, creando obras exquisitas. Ya para la Edad media el arte -es decir el arte religioso, porque todavía es inconcebible la secularización del arte, siendo una de las metas del Renacimiento- revela esta situación, al ser espejo de la espiritualidad de la época, plasmando las terroríficas imágenes que pueblan la fantasía del hombre.

Según Trillo, a lo largo de la historia de la humanidad, la imagen de la muerte adopta características diversas de acuerdo a la época o cultura.

Alrededor del siglo XIII, la Muerte se muestra pudorosa; lejos de querer mostrar su aspecto terrible y sobrecogedor tratan de hacerla parecer amable. Las tumbas exhiben en su interior la imagen idealizada del difunto, transfigurada y hermosa, con las manos juntas y los ojos abiertos como gozando ya de la apacible vida eterna. Sólo un siglo más tarde aparecerá la Muerte con todo su horror y en todas las formas del arte.

---

<sup>2</sup> Trillo, Héctor, La muerte en el arte, p. 12



"Danzas de la muerte" , del año 1400, grabado.

En el siglo XV habrá de ser la inspiración de pintores, escultores y poetas que simbióticamente se nutren de ella en "La danza macabra", uno de sus temas recurrentes, en la que muertos y vivos bailan entrelazados. Brevedad de la vida, vanidad de riquezas y poderes, inquietud e incertidumbre por el mañana improbable, son los dilemas que esta danza proclama. Durante dieciséis siglos de nuestra era, la imagen de la muerte se repite – aunque con características diferentes- a través de la obra de arte. Su imagen, la cual nos es familiar desde el plano visual, va perdiendo poco a poco la cualidad de transmitirnos su concepto aterrador. Es como decir tantas veces una frase que, por obra y acción de la costumbre, pierde su significado.

Respecto a este tema de arte-religión y su relación con la violencia, Alberto Dallal en su colaboración de "Arte y violencia: XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte" <sup>3</sup> hace una comparación entre la muerte y la religión en la época prehispánica y en las sociedades contemporáneas, indicando que en las culturas prehispánicas el tema de la religión y arte estaba totalmente vinculado, aceptado cívica y socialmente como un fenómeno absolutamente natural, siendo parte de su idiosincrasia y que, en cambio, en la actualidad, este concepto no es aceptado abiertamente por las instituciones sociales ya que se percibe como un retroceso de la sociedad, siendo un fenómeno existente pero no aceptado socialmente. Dallal pone como ejemplo los enfrentamientos armados religiosos, incluso menciona que buena parte de las actividades físicas colectivas de hoy como los deportes, las artes marciales, los toros y aun la danza subyacen en una dinámica de impulso religioso violento que no se ha estudiado por la historia del arte mas que en sus aspectos formales y simbólicos como arte-religión.

---

<sup>3</sup> Soto, Pascual; et. al, Arte y violencia: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, p. 558

Para el arte la violencia es una percepción, un proceso subjetivo que cambia según las épocas y países. Está surge más clara con la realidad de países como América Latina en que la modernidad no es un proyecto incompleto sino, un proyecto abortado.

La violencia en el arte de los años sesenta marcan un parteaguas fundamental en cuanto al modo de expresión. Las vanguardias artísticas de los años sesenta intentaban redefinir la vida, hacer su revolución y destruir las convenciones estéticas, actitud que en realidad es ya un ritual si analizamos distintos momentos en el arte del siglo XX. Tuvieron como aportación el trabajo en nuevos medios y soportes y una distinta socialización de su arte, pero fueron limitadas por la represión y por la problemática de los diversos intereses de los grupos sociales a los que intentaron servir.

A finales de los años sesenta la violencia fue una estrategia artística que ya no tuvo por objeto la creación de una obra de ruptura estética o una función catártica respecto a la violencia social, sino que buscaba participar en la creación de una sociedad nueva cuyo sentido sea la concientización de esta. La violencia ya no es una forma posible de la belleza. Es ahora el motor de una sublevación. Las experiencias del 68 definieron una situación difícil de revertir, todos los espacios oficiales de exposición resultaron inaceptables, entre al agotamiento artístico y la militancia política, muchos artistas abandonaron las actividades artísticas. Otros siguieron trabajando junto a los sindicatos con una intención concientizadora.

Hacia principios de los setentas la reinserción institucional de los artistas, su participación en premios y certámenes, señala que los espacios públicos ya no son pensados como escenarios de intervenciones estético- políticas. La violencia urbana sobrepasa y excedía toda estrategia y toda tematización artística. Mientras el Estado genera por sus propias necesidades proyectos de arte público, es precisamente él mismo quien rechaza ciertas formas de radicalismo que atentan contra su idiosincrasia.

Hoy día, la manera en la que nos acercamos al arte, no es igual que en décadas anteriores, ya que, a diferencia de los sesenta o setentas, no existe un estilo único debido a la interrelación entre artistas y expresiones de distintos puntos del mundo, hecho más que favorecido por los medios de comunicación.

Para mediados de la década de los años 70 la tecnología y el avance de los medios de masa (televisión, la radio e internet) agentes de poder con un gran efecto sobre la sociedad, han roto las barreras en las culturas. Proveniente de los años 60 y desarrollando plenamente su carácter para principios de los años 70 esta el arte pop, encontrando un medio expresivo en este movimiento cuyo gurú sería Andy Warhol, este estilo nació como reacción al expresionismo abstracto y al arte individualista de élite, lo que conllevó a que se manifestara a través de medios gráficos en cuya naturaleza no está explícita la obra única, sino la multiplicidad, encontrando las sillas eléctricas que tanto repitió Warhol como objeto descontextualizado, metáfora de la muerte, y denuncia, ya que en el Estado de Nebraska sigue empleándose como método de ejecución.





Silla eléctrica, Andy Warhol, 1971

## I7

Los movimientos que surgirían derivados de esta nueva libertad artística serían el land art (arte de la tierra), el minimalismo (orden y simplicidad) y el arte conceptual, dichos estilos anunciaban en su reduccionismo que la idea estaba encima del objeto, apartándose así del concepto tradicional de creación. Será un periodo de reflexión en que los artistas no se preocupan por aspectos materiales, naciendo a partir de este concepto muchas tendencias como el body art o el performance.

A finales de los años setenta irrumpe un grupo de pintores pertenecientes a la transvanguardia cuyo afán era meterse en la vida de su tiempo. Esta post-vanguardia se caracterizó por aplicar cualquier procedimiento con fines artísticos, intentando restaurar la categoría de obra de arte.

Se habla de individualismo, de una etapa de eclecticismo, se vuelve a la imitación de la naturaleza, ya que a principios de la década se había conceptualizado todo y a finales se reduce el esfuerzo de comprensión del espectador hacia la obra mediante un acercamiento radical a la realidad a través del hiperrealismo y del fotorrealismo.

Los 90 se desarrollaron con cierto espíritu de contraposición a esos 80, empezando por dejar atrás el escándalo como moda, aunque muchas obras y artistas no estuvieron exentos de él. La libertad absoluta de expresión se generalizó, nada obstaculiza ya la valoración de la obra y es sin duda el momento en que se generaliza el uso de nuevas tecnologías al servicio del arte y las posibilidades democratizadoras de estos medios. Sin duda se bebió de todo lo anterior y se aprovecharon las

victorias conseguidas, aliñado muchas veces con grandes dosis de ironía y humor, de mezclar lo más culto con lo popular. El premio a los esfuerzos creadores de las últimas décadas fue conseguir que lo bueno se desligara de lo bello, pero esta variedad y esta libertad también trajo consigo una multiplicidad de opiniones con respecto a lo que podía o no podía ser considerado arte. Así como las nuevas tecnologías permitieron formas de expresión absolutamente novedosas y que mucha gente pudiera acceder a ellas, pero la forma de acercarse al arte contemporáneo cambió y el público vuelve a sentirse tan perdido como cuando surgió el arte conceptual. Las técnicas digitales, las instalaciones, el performance, etcétera parecen dar miedo al espectador que no se atreve nada más que a mirar aquello que no comprende sin intentar interactuar con esa manifestación que no sabe si llamar artística.

Ya se ha mencionado en párrafos anteriores que el último cuarto de siglo trajo con los medios masivos de comunicación diversidad de vanguardias, ya sea de una forma objetual, conceptual o hiperrealista, en cada una de estas tendencias siempre se ha hecho presente el tema de la violencia en cualquiera de sus manifestaciones como denuncia social. El artista frente a la violencia, como reacción existencial cargada de una profunda meditación sobre la condición humana, y en particular la condición del artista como testigo de una violencia que se genera en el mundo y que éste traslada más allá de sus manifestaciones físicas. Un profundo malestar cuestiona el sentido de la vida y lo recupera en un sentimiento más místico que religioso y que sólo desea reencontrarse en la creatividad. La muerte violenta como hecho y metáfora en el arte, nos permite adentrarnos en un tema poco explorado: de qué manera la violencia se infiltra en el arte y la vida y nos remite de nuevo a las relaciones entre el ámbito simbólico y lo que denominamos lo real.

## I8

En este sentido cabe preguntarse, ¿cómo podemos conceptualizar la relación entre la violencia real y la aproximación simbólica? Lo histórico y la historia van cobrando otro relieve en el análisis de la violencia, como escritura superpuesta, y la violencia se articula en el arte como un nuevo minimalismo, ya no sólo en la forma sino en la sustancia o, por decirlo en términos más precisos, a partir de los significantes de la muerte: empaque, velos, mortajas. El análisis de la violencia en el campo de lo simbólico lleva, entre otras cosas, a proponer una estrategia sobre la muerte para la reconstrucción de la vida.

El arte es una representación legítima de la realidad y por ende sirve para mostrarla, además sirve para forzar una conciencia crítica y un rechazo a la violencia. Sabiéndose ficción y representación, y conociendo las limitaciones que puede tener comparado, por ejemplo, con un torturado de verdad, el arte puede desplegar sus capacidades para mostrar lo real, la irrupción de la violencia, de otros modos.

El arte puede aproximarnos a la experiencia de la violencia y el mal a través del símbolo, la alegoría, la metáfora y la metonimia, o puede hacerlo con la imagen explícita del desastre, quizá evocando sus estragos de mil formas, desde las más brutales y literales a las más sutiles.

En el contexto de la ruptura de los grandes paradigmas artísticos (belleza, mimesis, etc.) muchos artistas han optado por trabajar con objetos de uso cotidiano. Asumiendo que la presencia del objeto cotidiano tiene ya una larga genealogía, algunas obras e instalaciones objétales ofrecen una imagen especialmente abigarrada y desordenada en la que tales objetos se multiplican descontroladamente. La naturaleza de estas instalaciones parece debatirse entre la transmisión de una propuesta concreta y una sensación consentida de *horror vacui* y desorden, de auténtico exceso visual y espacial. Hay también una violencia ejercida sobre el espectador a través de la misma provocación de un determinado montaje de la obra, aunque la intención del creador pueda no ser referida a situaciones de violencia.

Sensaciones y emociones se formulan como lo que podríamos llamar “valores negativos” por contraposición a otros reconocidos por la historia del arte como positivos, y son respetuosos con los postulados de la mimesis y la belleza. Los valores negativos que aparecen en las representaciones de las violencias en varios niveles de agresividad y conflictividad acentúan el efecto y apelan directamente al mecanismo perceptivo y las emociones del espectador. En este tipo de arte se maneja lo vacío, la ausencia y el silencio conformando espacios vacantes, sobrecogedores; lo fragmentado, discontinuo e inferido, reduce la obra a mil pedazos susceptibles de una recomposición permanente.

En algunas obras la forma pierde todo principio de unidad, se hace fragmentaria y discontinua, evocando cada fragmento un origen y función distintos. El collage, como la instalación, se nutre del exterior, de los objetos comunes además de los creados por el artista, e interacciona con este

mundo a la manera de los sistemas biológicos y sociales complejos y abiertos, más fuertes cuanto mayor sea la interacción y el intercambio de información con el medio.



"El paquete", Joseph Beuys, 1969

El arte es el medio de expresión mas adecuado para presentar y reflexionar sobre el horror, el dolor, lo inefable. Su propia razón de ser la convierte en el vehículo adecuado y por lo tanto tiene el deber moral, el imperativo de expresar el daño. La práctica de la representación mimética del daño resulta en extremo complicada, no sólo por la tendencia del arte contemporáneo a perder la referencia real del objeto, sino por la incapacidad del lenguaje artístico para representar el mal extremo: la concreción de lo representado corre el peligro de limitarse a lo puramente anecdótico. Por el contrario, la pérdida de toda referencia concreta y verosímil a la realidad, amenaza con hacer fracasar el cumplimiento del "deber" de testimoniar del que hablamos. Así el arte comprometido ha de renunciar por un lado a toda pretensión de representación, de hacer presente como tal la experiencia del sufrimiento, lugar que además él mismo no puede ser, pero al que sin embargo debe conducir y apuntar. Leyre Bozal Chamorro en su colaboración en el libro de "Imágenes de la violencia del arte contemporáneo"<sup>4</sup> indica en cuanto a este tema una idea fundamental de la función de dicha representación, menciona que "el arte comprometido debe buscar el lugar de la presentación de las experiencias del sufrimiento, pero sin que tal lugar sea visible, proporcionando simultáneamente el modo de conducir al espectador a una reflexión sobre la catástrofe y al superviviente un modo de acceder al duelo".

Y en cuanto a la relación entre arte y violencia analizado por la historia del arte, Rita Eder menciona que no hay una conexión sistemática sobre arte y violencia, que lo que prevalece es una preocupación cada vez más acentuada por enriquecer la historia social y la historia de las

---

<sup>4</sup> Bozal, Valeriano, et. Al., Imágenes de la violencia del arte Contemporáneo, p. 316

ideas a partir de una visión y un análisis de lo artístico, y que hay una franca contradicción entre el gran volumen de obras que remiten a la violencia y a la disciplina de la historia del arte que no ha hecho suyo el análisis de este tema preciso e indica que hay un reto por delante para contribuir a este campo de reflexión.

Para contribuir a una reflexión como aportación del artista a las ideas de la historia del arte y a su vez como aportación a la sociedad, al espectador, es importante dar un repaso a las ideas filosóficas para complementar y sustentar las propias. La violencia representada en el arte nos remite a la muerte, a la fragmentación corporal y espacial, a la finitud del hombre, esta finitud lo hace reflexionar sobre su existencia y el transcurrir de su corta vida en la Tierra. A continuación se abordarán brevemente estos temas con diversos enfoques filosóficos como complemento de este primer capítulo.

**Angustia del ser ante la muerte:  
aspectos filosoficos . .**



Enrique Metinides "El niño", "Mujer arrollada en Polanco", fotografía.

1.1.1 Angustia del ser ante la muerte: aspectos  
filosoficos



Tras la oscuridad, afirma Foucault, la muerte tuvo derecho a la claridad (ref. a la medicina) -no menos oscura también- convirtiéndose, para el ánimo filosófico en una amplia fuente del saber. Así, J.L Alibert, en su *Nosologie Naturelle* de 1817, aseveró:

*Cuando la filosofía introdujo sus antorchas en medio de los pueblos  
civilizados, permitió al fin llevar una mirada escrutadora a los  
restos inanimados del cuerpo humano, y estos despojos, antes miserable  
presa de los gusanos, se convirtieron en la fuente fecunda de  
las verdades más útiles.<sup>5</sup>*

El fenómeno más radical de la vida es la muerte. Frente a la muerte nos comportamos siempre de manera impersonal, suponemos que es algo que le sucede a otros y “que -como afirma Heidegger- por lo pronto a mí no me toca”. La muerte es siempre vista como la posibilidad que puede sucederle a otros pero a mí nunca y no vemos a la muerte como una posibilidad que en cada caso es mía. Efectivamente, nos encargamos de resaltar siempre el carácter dramático, accidental, perturbador de la misma, nos conducimos como si no hubiera debido suceder, como si lo normal fuese no morir, como si lo normal fuese concebir la vida, las cosas de la vida como eternas. En pocas palabras, nos comportamos como si el fenómeno de la finitud nada tuviera que ver con el de la vida. Al abordar el tema Heidegger parte de la inseparabilidad ontológica de ambos fenómenos. El filósofo alemán descubre tal inseparabilidad justamente al situar su análisis más allá del nivel antropológico, psicológico, sociológico o biológico para arribar a un nivel ontológico.

Heidegger se detiene a partir del párrafo 46 de *El ser y el tiempo*<sup>6</sup> ante el problema filosófico que representa el morir y dejar un cadáver, diciendo que del *ya no ser ahí* no es posible tener nunca más una experiencia de *él* como un ente. ¿Qué cosa es entonces un *ser-ahí* muerto, que ya no es *ser-ahí*? ¿Qué cosa es que tanto nos perturba y alrededor de la cual se erige una parte fundamental de la cultura misma: el culto a los muertos? Según Heidegger, el *ya no ser* en el mundo del “*cuerpo muerto*” sigue siendo tomado, en el último extremo, como un *ser* en el sentido del *ser* “no más que ante los ojos” de una cosa corpórea que hace frente. El fin del ente *ser-ahí* es el principio de este ente “ante los ojos” y, sin embargo, no representa una simple y pura cosa corpórea. Heidegger afirma que

[...] hasta el cadáver “*ante los ojos*” sigue siendo, teóricamente

---

<sup>5</sup> <http://www.historiadelamedicina.org/alibert.html>(Abril, 2008)

<sup>6</sup> Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, p.58.

considerado, un posible objeto de anatomía patológica, la cual tiende a comprender orientándose aún por la idea de la vida. Lo “no más que ante los ojos” es más que una cosa material sin vida. En ello hace frente algo no viviente por haber perdido la vida.<sup>7</sup>

El filósofo alemán procede a hacer una diferencia entre la persona muerta y el cuerpo muerto, la cuestión es entonces, aclara Heidegger, la del sentido ontológico del morir del que muere como una posibilidad de no ser y no la del modo del “*ser-ahí con*” y el “*ser-ahí aun*” la persona muerta con los supervivientes. Podemos decir, así, que la relación con el cadáver es un problema de orden ontológico en tanto se le concibe como persona muerta, objeto del “*curarse de*”. Por otro lado, podemos reafirmar la idea de que en sentido ontológico no podemos aseverar que la muerte es el “*fin*” de la vida porque sería verla como un agregado impuesto al final de la vida de alguien.

Freud señala que en el fondo nadie cree en su propia muerte y que todos nos conducimos como si ésta no existiese. Heidegger parte de una idea similar, sólo que, como anotamos, se sitúa en otra perspectiva. Para el filósofo alemán, todo lo que podemos saber y decir acerca de la muerte se ubica en el plano de lo que el llama el *uno* las *habladurías*, de modo que para rebasar esta comprensión se propone apresar el fenómeno ontológicamente.

Para el filósofo rumano E.M. Cioran, la existencia humana estaría marcada por la profunda huella del azar, de lo efímero, lo contingente y lo frágil. La vida es lo infundado, lo sin sentido, lo sin meta ni objetivo; es el trazo pálido y descolorido -aburrido- del devenir que se impone; la vida es tan sólo un apéndice de una fuerza mayor que se yergue casi cósmica. Esa fuerza es, como ya mencionamos, la contingencia a la que nada escapa, ni la vida misma, porque incluso la vida en el planeta es producto, también de un terrorífico accidente.

Heidegger -como ya lo mencionábamos- analizó del mismo modo en su analítica existencial el carácter contingente de la existencia humana (en sentido metafísico). Se trata justamente del *ser-ahí* en tanto apertura al ser, en tanto a proyecto abierto, ausencia de fundamento. Al elaborar la ontología del *ser-ahí* crea un fundamento sin fundamento. Nada te garantiza la vida, no es un sujeto que tenga finalidades esenciales que cumplir. No hay en el *ser-ahí* la posibilidad de decir que está para esto o para lo otro, por esto o por lo otro. Afirmar tal cosa pone en cuestión su carácter abierto, de hecho.

A partir de las conclusiones o reflexiones anteriores se define que es entonces el placer el que quiere la eternidad, pero tras haber experimentado lo profundamente finito que es vivir humanamente. Al asumir el ser para la muerte, éste no está ya del todo fragmentado en las diferentes posibilidades vistas rígidamente, sino que las asume como propias en un proceso

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 260.

siempre abierto por ser justamente siempre un proceso para la muerte.

Wim Wenders (cineasta), define la vida a partir de la conciencia de la finitud. Él ilustra en imágenes que si la vida tiene algún sentido éste sería la muerte. Es esta condición mortal la que pinta en colores la vida, y no la que despoja de fundamento, de ser, la realidad. Por eso es necesario repensar la muerte para repensar la vida, por eso es tan valiosa la reflexión de Heidegger al respecto: porque nos abre otras posibilidades de relacionarnos con el ser y, por tanto, con nuestra propia finitud. La finitud no se reduce a la muerte: el hombre es finito en todo lo que hace, hasta en el conocimiento, pues en todo es ese ser frágil pero inmensamente libre y creador de su mundo, como que ya nos lo ha enseñado la filosofía existencial. Y precisamente el hombre es así porque es finito. La muerte es un problema filosófico porque atañe al ser mismo del ser humano.

Podemos afirmar, a partir de sabernos finitos, nuestra capacidad creativa, auto constructiva. Sin embargo, el hombre no ha dejado de ver su ser disminuido. La muerte acude a su memoria y le hace recordar su presencia aun cuando afanosamente nos hayamos encargado de olvidarla, de ocultarla, de exiliarla del mundo, de nuestro mundo.

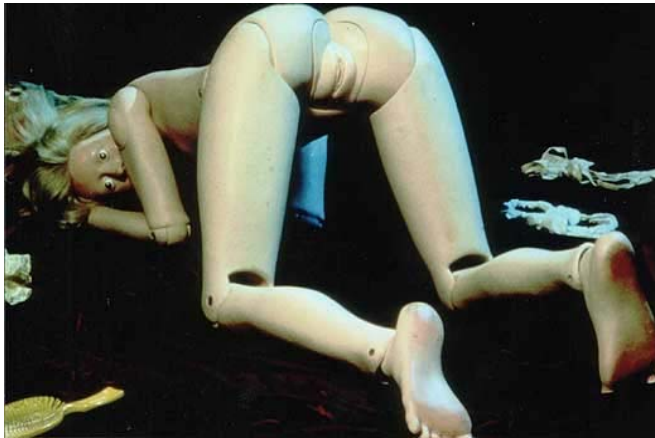
Ahí están la muerte y su memoria. Quizá para enseñarnos que morir -y que ser mortales- no es del todo terrible. Esto es lo que se ha deseado comunicar con las anteriores reflexiones. No llenar nuestra propia disminución, sino sumergirnos en ella, beberla y entenderla, lejos de solucionarla. Se señaló también que en nuestro mundo occidental la muerte sólo se ha pensado de manera tangencial. Se ha creído que pensar en la vida es alejar de nuestras reflexiones todo pensamiento sobre la muerte. El olvido de la muerte ha tenido, desde esta perspectiva, un costo alto: el olvido de nuestra propia relación, con la vida, con nosotros mismos, y -no menos grave- el olvido del cuerpo.



**El cuerpo**

**como objeto de la violencia**

**en el**



"Sin título #255", Cindy Sherman, 1986

**arte.**



## 1.2 El cuerpo como objeto de la violencia en el arte

La cultura griega (conocida como la cuna de la civilización occidental) ha marcado el desarrollo de la humanidad. Su influencia ha sido fundamental tanto en el terreno de las artes como en el de los preceptos filosóficos y todas las ramas del conocimiento humano, propiciando que, por vez primera, el ser humano, con toda su complejidad y belleza, fuera la fuente de inspiración para la creación de todo tipo de manifestaciones artísticas, estableciendo los cánones que aún rigen el arte en general; además fueron ellos quienes crearon gran parte del simbolismo y proporcionaron las bases filosóficas que dan sustento al cristianismo.

Paradójicamente la concepción cristiana del cuerpo en la Edad Media, somete a la "*carne*" por ser vehículo del placer y goce; esta fuerza coercitiva inaceptable impide a los hombres ejercer un poder real y efectivo de su conducta. Pero, al mismo tiempo el cuerpo es sólo un medio para alcanzar la gracia divina en otro campo: el no-corpóreo, donde el alma -esencia, que para algunos, como los cristianos constituye al cuerpo vivo- tiene que llegar a ser parte de un mundo divino, De hecho, para esta concepción, alma y cuerpo forman un binomio para la redención y la vida; ejercer la fuerza en contra de sus pasiones es una muestra de aceptación de un humanismo cristiano. En esta línea, el cuerpo fue, y ha sido, el receptáculo de dolor, conducto eficaz para el acercamiento a la divinidad, pero es también un desecho inaceptable en los mundos celestes: es nuestra cáscara.

La filosofía del cuerpo, que se constituye paulatinamente, plantea a éste como objeto y modelo de la belleza, como enfermedad y modelo de muerte pero, también de resurrección.

Los países del antiguo bloque socialista también crearon, a partir de los años veinte, un nuevo modelo de cuerpo, similar al que pretendían que construyera la naciente "*nueva*" sociedad: hombres trabajadores y robustos laborando en el campo y la ciudad; las mujeres, madres protectoras y bien formadas, poblaban los carteles y pinturas del realismo socialista.

El cuerpo como objeto de la violencia constituye el centro de muchas creaciones dentro del arte, proporcionándonos imágenes que han planteado en el siglo XX la validez, insuficiencia o efectividad de estas representaciones artísticas, referentes a la violencia y el daño.

Si bien no existe una tendencia plástica que predomine claramente en la actualidad, es posible encontrar algunas afinidades entre ciertos artistas en la manera de significar y de apropiarse del cuerpo, lo mismo la celebración grandiosa que reasigna a lo humano el papel central, remitiendo a los cánones que tomaban al cuerpo como medida de la belleza, que la aproximación a la decadencia del cuerpo directamente en su forma de cadáver, o autorretratos que presagian este único futuro cierto, o evocaciones asépticas de la muerte; una acción que nos convierte en antropófagos, o bien otra en la que alguien, que es nuestro país o nosotros mismos, se desangra; otros artistas revelan el interior del cuerpo como un recordatorio a la vida, o lo presentan como coraza, mientras que algunos más retratan la enfermedad, el ineludible transcurrir del tiempo;

también hay quien viola la intimidad, quien alude a presencias sexuales o narcisistas, quien se refiere al cuerpo impúdico, al cuerpo espiritual, al cuerpo en el espejo, al cuerpo político, al cuerpo mediato, al cuerpo mercancía, al cuerpo fetiche, al cuerpo fragmentado, al cuerpo decorado con tatuajes y aretes en los genitales, al cuerpo como simple pretexto para la creación de espacios estéticos.

Su construcción, destrucción y reconstrucción constituye un vasto repertorio de posibilidades plásticas, un compendio de valores a la vez que el espacio mismo donde realizarlos. El cuerpo humano como motivo artístico, retorna a partir de la segunda parte de la década de los ochenta, tanto en la creación como en la revaloración de creadores fieles a él durante las conceptuales décadas previas.

Es el bastión de la nueva figuración, el emblema de los movimientos, por la emancipación sexual, el mártir de la intolerancia y el SIDA, la última trinchera de la batalla entre la enajenación de la identidad y la defensa del individuo (¿ganada, perdida?) por su existencia transgredida. El cuerpo retorna como preocupación, como motivo estético, a finales de este siglo. Luchando por recobrarlo o reinventar valores simbólicos, pero perdiendo, en virtud de un siglo que lo ha vulnerado moral, física y conceptualmente, su integridad, su divinidad, su universalidad.

El cuerpo es lo que somos, lo que nos constituye, lo que nos limita y lo que nos condiciona, es violentado y violenta, en cuanto representación artística, a partir de su carácter sensible y visible. Actualmente es posible observar la representación de la sensualidad y la sexualidad con persistentes imágenes de desmembrados, desechos, fluidos y excreciones como materiales plásticos, el rito de la búsqueda frente a nuestra composición anatómica.

La experiencia individual se vuelve preponderante. Por lo tanto, no es casual que muchos artistas basen sus preocupaciones en el "cuerpo muerto" y sus procesos de descomposición o los valores que otorgamos a este proceso. Un caso concreto es el grupo SEMEFO. A sus integrantes no les interesa el hecho de morir, sino el cuerpo y su proceso de transformación en otra cosa: gusanos, ceniza, secreciones, etcétera, que a la vez son los materiales y medios en los que basan su fascinación y gusto por lo pútrido y con los que relacionan su planteamiento, muy personal de erotización y exploración, por medio de los sentidos, la muerte -cuerpo- cambio y el sadomasoquismo, como lo constata su video "Feliz cumpleaños". Para ellos, el dolor, la violencia y el placer no son opuestos sino que se tocan y complementan.

Los desechos del cuerpo también son utilizados como materia prima y medios expresivos por los artistas. Gabriela López Portillo teje su propio pelo para hacer un vestido de su talla, que solo es para ella y está en ella. Mónica Castillo -que se autorretrata mostrándonos sus músculos, el interior de su piel y poros- también forma con sus uñas el perímetro de su rostro en una caja, lo



que protege y que, a la vez, es silueta, es ella misma. En estos casos, sustancia y forma se unen para establecer discursos que no evaden la naturaleza contradictoria del objeto real y las imágenes artísticas.



Vestido realizado con cabello, Gabriela López Portillo

El cuerpo se descompone y se transforma en imágenes que, por la atmósfera y los iconos utilizados, recuerdan cierto misticismo. Al tomar el cuerpo como receptáculo y portador de imágenes y objetos -tatuajes y perforaciones- se buscan formas de reconocimiento en lo primitivo y en los ritos ancestrales. Se asume al cuerpo el único instrumento capaz de proporcionar, directamente, ese estado de plenitud primigenia que tanto han buscado, por diversas vías, los hombres del siglo XX.

La transgresión no es la negación del interdicto sino su superación y complemento, afirma Bataille. Para que ésta surja debe proponer el asalto a los paradigmas que, codificados en leyes establecidas, existen como sistemas coercitivos que pretenden ejercer el poder en todos los ámbitos; se limita a sus primeras manifestaciones, después es solo un proceso legitimador más: a menos que se vuelva a fustigar o negar, ésta se cancela.

Dicha transgresión amplía las posibilidades de conocimiento pero, al mismo tiempo, crea, sin proponérselo, otros sistemas paradigmáticos. En tanto existan leyes y modelos rectores para ser violados, existirá como opción para hacer comprensibles los potenciales humanos en tanto contradicciones de una misma situación histórica.

Por lo tanto, lo transgresor de ayer puede ser cotidiano hoy. Existen múltiples niveles para infringir los modelos establecidos. En el caso específico del cuerpo y su representación, se transgrede la idea que se tiene del mismo, y sólo en obras específicas se violenta, al mismo tiempo, tanto el cuerpo real como su concepto. El desmembramiento o seccionamiento de lo material corpóreo es quizá el signo más evidente de la exposición. La búsqueda de los elementos que no percibimos de nosotros mismos, y su relación con sus partes, es representada en innumerables obras, en las que el cuerpo no sólo es foco de transgresión sino la manera de acomodar los elementos en la superficie pictórica, en el espacio o en la imágenes en movimiento. Esto hace consigo una particular forma de estructurar los discursos, planteados en otros tiempos como unitarios y claramente descifrables y que ahora son casi siempre ambiguos en sus fines e intención. De los muchos artistas que se inscriben en este segmento podemos mencionar a Franco Manterola, Enrique Guzmán, Dulce María Nuñez, Georgina Quintana y Franco Aceves. En todos ellos el cuerpo es mutilado y sus partes constituyen imágenes con referencias eróticas, religiosa o violentas, o son mero pretexto compositivo para la obra.

Actualmente encontramos diversas clasificaciones para el cuerpo, el cuerpo se ha mezclado como ente impersonal en los avances tecnológicos y a su vez con el arte en donde se ha definido según el grado de interrelación que tenga con la tecnología actual.

El término de cuerpo post-humano (término proveniente de la cultura posmoderna)<sup>8</sup>, que se refiere a cualquier parte añadida al cuerpo, como prótesis, huesos de metal o cualquier otra cosa que no corresponda biológicamente al cuerpo humano, es el cuerpo intervenido tecnológica o genéticamente, también corresponde a el cuerpo ataviado con cosmética *light*, cirugías estéticas, cambio de sexo, manipulación genética, clonación, superación del cuerpo por medio de computadoras como ecosistema, poniendo como un ejemplo muy claro a Michael Jackson.

---

<sup>8</sup> Mejía, Iván, El cuerpo post-humano, en el arte y la cultura contemporánea, p. 162

Otra definición es el cyborg, término que tiene que ver con la ciencia ficción y el cyberpunk, es la combinación entre lo natural y artificial, es la sustitución de alguna parte del cuerpo por algún aparato que reemplace sus funciones propias.

Y la definición mas exótica de estas sería el transhumanismo, los transhumanistas proponen "emigrar", llevar al cerebro hasta un software para que pueda viajar por el ciberespacio y nunca morir.

Con estas nuevas definiciones del cuerpo se habla de un nuevo "Darwinismo" que busca la superación corporal, desmaterializar al cuerpo, hacerlo post-biológico o virtual.

Estas últimas definiciones de cuerpo humano encuentran eco en el arte actual de primer mundo, que se apropia de este tema y lo desarrolla utilizando la ciencia y tecnología a su favor, tal no será el caso de los países latinoamericanos en vías de desarrollo, que ante la contundente realidad y al no contar con los recursos tecnológicos algunos artistas optan por hacer una mofa crítica de esta realidad, siendo esto tema para la creación.





Andrea Vesalius, Grabado, 1543

**El cadaver como simbolo**



## 1.2.1 El cadáver como símbolo

Parece que todo aquello en lo cual nuestra finitud se manifiesta ha sido, de algún modo u otro, negado, ocultado. El cuerpo no es la excepción, pues representa la más cruda memoria de nuestra finitud.

Después de la muerte permanece el cuerpo, pero pronto se corrompe, se reintegra carente de energía vital como materia en la naturaleza. Lo que le falta, lo que se ha pagado, es el alma: la conciencia sensible e inteligente, el motor que mueve al cuerpo más allá de sus accesorios orgánicos. Este principio es el que distingue al homo sapiens del resto de los animales, y es el que lo vincula con el concepto de Principio Rector del Universo o Dios.

En el cuerpo se manifiesta directa o indirectamente todo cuanto nos sucede en la vida: es el teatro en el que se escenifican en nosotros el placer y el dolor, el amor y el miedo, la juventud y la vejez, lo mismo las pasiones que los movimientos más banales que conforman la rutina cotidiana. Hubo un tiempo, en que el cuerpo humano fue considerado el paradigma de lo bello y la medida de la estética, hoy se nos ofrece como el último reducto de la individualidad y a veces ni siquiera eso.

No obstante, de todas las incógnitas que la realidad cotidiana imponía, la más relevante era, y sigue siendo la muerte: el hecho de dejar de ser. De pronto un ente animado, un prójimo, se convertía en un objeto inerte, no muy distinto de una piedra. ¿Qué ocurrió con la energía que habitaba en ese cuerpo? Es la interrogante que continúa moviendo nuestras conciencias y, en aquellas edades tempranas de la humanidad, fue el pilar sobre el que se construyeron todas las religiones para que a partir de ellos se desarrollara posteriormente la división de poderes al interior de la sociedad.

Mary Shelley en su obra Frankenstein, acierta al sugerir que nuestra angustia fundamental ante la muerte no es más que el horror primigenio y originario ante la putrefacción del cuerpo.

Lo que subyace en los análisis de las religiones, en la antropología o en la biología es, por un lado, el reconocimiento del horror a la putrefacción y, por otro, un franco rechazo a la muerte y a sus efectos concretos. El hombre ha tenido una relación problemática con el cadáver (como símbolo), y de allí el afán por despojarlo de su cruda significación.

Ante la evidencia del cadáver, surgieron pues la teoría del alma y la evidencia del cadáver, la creencia en la inmortalidad. Creencias cuyas intenciones eran las de serenar las inquietudes que producía la pérdida. Mas que la muerte en sí, es el temor a la sorpresa de su llegada lo que incita la existencia de tantos ritos y ceremonias.

El velatorio habla de que en vez de ver un cuerpo sucio, desnudo y abandonado, se observa un cadáver limpio y maquillado, vestido y rodeado de todos sus seres queridos, constituyéndose así.

Uno de los autores que señala esta relación problemática con el cuerpo es Michel Foucault. En su obra *El nacimiento de la clínica*<sup>9</sup> intenta problematizar la historia de nuestra relación no sólo con la muerte, sino con su más cruda expresión, el cadáver, a partir de la reconstrucción y el repaso de la historia de la anatomía patológica, como disciplina que trasciende los límites “científicos” e incluye datos filosóficamente muy significativos acerca de nuestra relación con la muerte, los cuales ya se analizaron con mayor profundidad en un capítulo anterior que habla de aspectos filosóficos referentes a la muerte.

El tener conocimiento de la putrefacción, el miedo a ésta, así como su rechazo, han determinado en mucho nuestra concepción de la muerte y, por ende, de la vida. ¿De dónde viene ese horror? La putrefacción misma, dentro de la tradición cristiana es parte del castigo al pecado original. Otras mitologías también muestran ese sentido con relación a la salvación. Por ejemplo, en el día del juicio final los muertos resucitarán en cuerpo y alma al ser perdonados. Su cuerpo no será más un cuerpo descompuesto, como lo observa la liturgia cristiana. A través del análisis de múltiples mitologías, podemos observar que este afán es una constante.

Louis Vincent Thomas en su obra “El cadáver”<sup>10</sup> hace un análisis antropológico del significado cultural del cadáver en relación con nuestros temores frente a la muerte. Aquí Thomas refiere que el problema de la muerte puede abordarse desde diversas perspectivas, a saber: la psicológica (desde el punto de vista del psicoanálisis), la social (que se acerca a la antropología y analiza la muerte como fenómeno social), la histórica (como es el caso de Philippe Aries), la científica (que discute sobre, cómo, cuándo y en qué circunstancias se debe o se puede diagnosticar la muerte, y qué es ésta como fenómeno biológico), la religiosa (que conlleva siempre el postulado de la inmortalidad del alma en sus diversas variantes) y la biológica (que se limita a describir un estado de cosas en un organismo determinado), entre otras. Aborda todas estas posibilidades: con un método cuyo objetivo es ser lo más completo posible y lo más rigurosamente fundamentado.

Sin embargo, Greta Rivara en su libro “El ser para la muerte: una ontología de la finitud”<sup>11</sup> observa a través de cada una de las obras de Thomas, cuyo valor teórico es por demás notorio, un hueco que limita su investigación a nivel de fundamentación y esta profundidad al tratamiento del tema. Ese vacío consiste en que omite la perspectiva filosófica. Rivara afirma que el análogo antropológico de la ontológica “angustia por la finitud” se llama “horror a la descomposición” y que será sobre este tema -el cadáver y su repercusión simbólica en la relación del hombre con la muerte- en lo que el antropólogo insistirá, y que de hecho es de vital importancia, siempre y cuando no se quede -como suele suceder en la antropología- en un nivel

---

<sup>9</sup> Foucault, Michel, *El nacimiento de la clínica*.

<sup>10</sup> Thomas, Louis Vincent, *El Cadáver, de la Biología a la Antropología*.

<sup>11</sup> Rivara, Kamaji Greta, *El ser para la muerte: una ontología de la finitud*.



de mera descripción etnográfica.

En su análisis Thomas afirma que “los mortales se preocupan tanto de sepultar los pensamientos de muerte como de enterrar a los muertos mismos”. Nos preocupamos por no pensar en la muerte, es cierto; pero, en términos de la ontología que a qui se sostiene, no se trata en primera instancia de pensar o no en la muerte, ni de tenerla siempre presente o hablar de ella durante la vida cotidiana, sino de asumirla, de asumir no la muerte sino mi muerte como expresión de mi finitud, de mi fragilidad y de mi libertad, de mi ser como ser posible, como proyecto finito.

Ahora bien , estas actitudes de rechazo y evasión no son caprichos azarosos del ser humano. Según Thomas, la manera más torpe de encubrir a la muerte es ver en ella sólo una potencia destructora, negadora; reducirla a una destrucción pura y simple de la vida. Es cierto, pero al decir esto seguimos viendo a la muerte como algo ajeno, no como la manifestación de la temporalidad misma del ser del hombre, lo mismo daría decir que sólo destruye y que es lo peor o decir que es buena, bella y perfecta.

La muerte no es ella misma algo, es la manifestación ontica, concreta de nuestra finitud. La muerte no está fuera de nosotros; es en nosotros; es en nuestra constitución misma, y si bien este autor lo advierte, no lo analiza en consecuencia. Se sigue moviendo dentro de una tradición que hizo de la vida y la muerte dos absolutos separados, donde la segunda se reduce a ser el acontecimiento que pone término a la primera para disparar la labor de todas las concepciones tranquilizadoras que proyectan la promesa de la inmortalidad. De este modo la muerte aparece como lo que hurta el sentido de la vida, y la vida como algo que tiene sentido mientras la muerte no exista o sea ocultada. La separación entre ser y tiempo, al menos tal y como se ha vivido en Occidente, tiene mucha injerencia en esta concepción de la muerte.

Y en todos estos fenómenos de la cultura Thomas descubre algo esencial: la especificidad de la experiencia humana en torno a la muerte, la toma de conciencia del acontecimiento que perturba profundamente el estatuto de la persona. De ahí los ritos funerarios conocidos desde el paleolítico, de ahí la creencia en la supervivencia. Esta especificidad se expresa como un traumatismo incomparable, como un dolor insoportable ante nuestra frágil condición de la muerte: la putrefacción. Acierta también cuando anota que todo esto es también el reflejo de una relación conflictiva con el cuerpo, con los instintos, en fin, con toda esta dimensión de lo humano que -en lo que respecta a Occidente- ha sido por demás satanizada, de ahí la insistencia en que un análisis exhaustivo de la muerte requiere al menos una reflexión sobre el cuerpo.

Greta Rivara Kamaji, en su libro *El ser para la muerte: una ontología de la finitud*<sup>12</sup> indica que el cadáver mismo es fuente de multitud de significaciones a nivel de la cultura que no manifiesta sino un afán por negar, ocultar o impedir la putrefacción como elemento definitorio del cadáver. Y que todo ritual fúnebre parece mostrar que ante la contemplación se hace necesario afirmar el alma. Sin embargo, lo que intenta en su ensayo es dar algunos lineamientos para concebir la muerte de un modo distinto. Hace un análisis del cadáver como fenómeno, aceptando que es una

---

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 85.

manifestación contundente de la finitud. Es decir, en donde hay finitud encontramos la manifestación de la existencia misma.

Preguntarse por el cadáver como símbolo es preguntarse por la finitud y, como consecuencia, por el ser. Si nos preguntamos por el ser en estos términos puede entonces concebirse la muerte de otro modo. Otra relación con la muerte nos llevara a otra comprensión del ser. En términos de Heidegger, para ir al fenómeno de la temporalidad es necesario ir al fenómeno de la muerte y descubrir ahí el existenciario radical: la finitud. Heidegger hace la distinción entre persona muerta y cuerpo muerto.

Volviendo a Thomas, su tesis es la siguiente *“Si la muerte sigue siendo la peor de todas las rupturas, es precisamente porque nos deja un cadáver humillante y repugnante, símbolo a la vez de ausencia, ya que el difunto es un desaparecido, y el anuncio de una putrefacción cercana”*.

Pero, insiste, *el problema fundamental de nuestra relación con la muerte estriba en lo que nos representa el cadáver, el saber que nuestro cuerpo cambiará de nombre, se transformará en algo que ya no tiene nombre en ningún idioma. El punto nodal de la angustia por la finitud está directamente relacionado con el horror a la putrefacción.*<sup>13</sup>

Las fases de la metamorfosis del cadáver suscitan interpretaciones y actitudes que muestran constantes universales a pesar de su transformación en el tiempo y en el espacio. Desde la perspectiva de Thomas, las fantasías que construyen alrededor del cadáver justifican los diversos tratamientos a los que se somete (destrucción y conservación) y los diversos ritos de los que es objeto. El propósito de todos estos tratamientos consiste en fijar el porvenir del cadáver. Este podrá ser quemado, digerido, momificado o apartado del mundo de los vivos, en todo caso se trata de ritualizar la muerte, hacerla soportable ocultando el cadáver que la hace patente. Esto lo demuestran los funerales conocidos desde el paleolítico, en los cuales el muerto no termina de morir. Los funerales son ante todo un ritual de despedida, liturgia por su comportamiento altamente simbólico, terapia por la codificación del dolor y las reglas normativas cuya finalidad, las más de las veces, es preparar el muerto para su nuevo destino. Esta idea subyace a toda formación cultural humana, así como la negación del cuerpo que se pudre.

De la contemplación del cadáver nacen mundos más allá, la negación de nuestra animalidad y la afirmación de otro principio, el alma. ¿Qué nos devela el fenómeno del cadáver? ¿De qué es signo? De algo que, si bien se funda en la muerte, nos constituye desde que somos y constituye el Factum de toda nuestra actividad: la existencia es contingente y carece de fundamento.

La descomposición de la carne, signo tardío y contundente de la muerte inaugura la fase más dramática del proceso de tanatomorfosis y se convierte, según Thomas, en el lugar privilegiado donde se amalgaman las más irreductibles fantasías; los ritos funerarios adquieren respecto a éste todo sentido.

---

<sup>13</sup> *ibidem.* p.86.

El cadáver no es un vivo ni una cosa”, declara Régis Debray<sup>14</sup> Es una presencia / ausencia; o mas bien una presencia que se hace ausencia. Ante el cadáver se encuentra la representación artística, que puede ser de una manera directa o indirecta, esto funciona como arma defensiva: frente a la descomposición de la muerte aparece la recomposición por la imagen.



Marley Ramos, “folio 5478”, Xilografía, 2008.

---

<sup>14</sup> Debray, Régis, Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente, p.27



**El**

**cuerpo**

**mu-  
ti-  
la-**

**no.**



## **i. El cuerpo mutilado**

“La figura parcial”<sup>15</sup>, así es como llamaban a los diversos tratamientos del cuerpo, consiguiendo en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX su autonomía estética. En el pasado las figuras parciales se habían limitado al retrato del busto, al simbolismo religioso, y al arte decorativo en forma de cariátide. Pero la obra de Rodin “El hombre de la nariz rota, 1864, se convirtió en profética, un accidente fortuito hizo del busto una máscara, un fragmento. Con ella parece iniciarse la lógica de la época moderna que nos llevará a valorar las piezas escultóricas en sí mismas, se iniciara así un proceso imparable de purificación, de síntesis y reducción de la forma.

Pronto la escultura del siglo XX superará la problemática de la figura parcial para situarse en el dominio del Cuerpo Mutilado. Un cuerpo mutilado que intenta expresar la impetuosidad de los impulsos, la rapacidad de sus sentidos. Un cuerpo que incide en su dimensión psicoanalítica para satisfacer sus necesidades más imperiosas y sus deseos más ocultos. Va a desaparecer la experiencia del cuerpo entero, del individuo integrado. A cambio de esto saldrán a la luz un conjunto de órganos, de sólida impronta sexual, cada uno con sus imperiosas demandas.

El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí misma. En la época arcaica en Grecia se ignoraba la distinción entre alma y cuerpo. Lo corporal recogía cantidad de realidades orgánicas, actividades psíquicas o flujos divinos. Ante la imposibilidad de una sola palabra para este cúmulo de significaciones los griegos disponían de tres conceptos muy parecidos:

a) Soma: se traduce por cuerpo, pero designaría el cadáver, cuando el hombre ha quedado reducido a una efigie.

---

<sup>15</sup> Cortés, José Miguel, El cuerpo mutilado

- b) Demas: designa la apariencia externa de un sujeto hecho de partes reunidas, el aspecto visible, el porte, y
- c) Chrós: sería la piel, la carnosidad, la tez, la superficie en concreto.

En esta multiplicidad encontramos una imbricación de lo físico con lo psíquico donde el yo interior coincide con el yo exterior. En estas dimensiones corporales se integrarían también las relaciones con lo divino y sobrenatural. El código corporal planteado como un sistema simbólico que codifica las relaciones consigo mismo, con el otro y con los dioses. Así tenemos:

- El cuerpo humano, limitado, deficiente y fragmentario, tiene una carencia congénita: es transitorio y pasajero.
- El cuerpo de los dioses supone la plenitud corporal. Son incesantes, perpetuos.

Es como una pequeña muerte de cada día: nacimiento-muerte, despertar-dormir, lucidez-inconsciencia. Es la muerte con otros nombres: sueño, fatiga, hambre. Todo ello evidencia las limitaciones, carencias y fragmentariedad del cuerpo humano. De ahí provienen para los griegos arcaicos la desgracia de los hombres. En el cuerpo humano la sangre es la vida. Pero cuando brota una herida, se mezcla, desparramada por el suelo, con la tierra y el polvo, se coagula y se corrompe, la sangre enuncia la muerte. Vivir, es reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través del simbolismo que encarna. La existencia del hombre es corporal. El cuerpo se convierte en una pantalla donde se muestran los elementos de un narcisismo donde lo que más se valora son los signos externos, la superficie que se proyecta.

El cuerpo como objeto físico se ha convertido en el doble, en la representación del sujeto, pero, nuevamente, se ha vuelto a olvidar la unidad de la persona, se continúa fragmentándola, priorizando ahora un aspecto, luego otro, potenciando con ello el cuerpo como factor de distinción, separación e individualización del sujeto para con la sociedad. Trajes y costumbres, maquillajes y ritos mundanos colocan al cuerpo socializado en una dialéctica del ser y del parecer donde triunfan los falsos semblantes.

Por todo ello la negación de la vejez y de la muerte adquieren un papel tan importante. Son los elementos que evidencian que el ser humano está hecho de carne y no posee más que un control restringido sobre su existencia.

La muerte es una imagen que no se define por sí misma, sino que es usada como un estado del individuo, en el que lo real y lo representado se tocan sólo en tanto imágenes, pues los valores morales que les otorgamos son distintos: evidentemente no es lo mismo ver la representación pictórica de un cadáver o su proyección por la televisión, que estar frente a él. Parecería ser que la muerte como concepto, está cada vez más cerca como retando a los avances de las técnicas médicas y químicas para la prolongación de la vida, las interrogantes en torno a la muerte se vuelven cada vez más ambiguas, pero también se nota un miedo a la muerte lenta y dolorosa, que inscribe sólo y nada más en el cuerpo.

Salud y virtud son considerados, a menudo, como sinónimos. Se teme verse contaminado, infectado al entrar en contacto con la enfermedad o la ausencia de algún miembro físico. Como consecuencia de ello nos repugna su proximidad. Este posible acercamiento es vivido,



subjetivamente, con un sentimiento específico de temor. Todo desmembramiento, nos remite a la angustia de la muerte.

Pero ¿Qué se puede entender por desfiguración y cuál es su relación con el horror? Desfiguración es una mera deformidad. Habría que hablar mejor de “des-figuración”, es decir, de un proceso de ruptura del espacio clásico de las figuras: dónde aparecen, cómo aparecen, cómo se accede

visualmente a ellas. Con esto se puede decir que puede haber des-figuración, y seguramente la más genuina sin que se produzca una sola muestra deformidad a lo Bacon.

48



Francis Bacon, Autorretrato, 1972

También puede entenderse la desfiguración como la imposibilidad lógico-geométrica de situar a las figuras según un orden presupuesto como natural.

La fragmentación humana conlleva una mezcla de fascinación y horror, un deseo de crueldad y de miedos, de experiencias límite y sensaciones excesivas. El temor que aparece, en la cultura occidental, delante del cuerpo abierto, mutilado, es el miedo a ver en el peligro el concepto de indivisibilidad del ser humano, de ver cuestionada su seguridad, de la aparición del fantasma de la muerte, mediante el doble efecto de la fragmentación y la descomposición. La piel deja de ser, a partir de ese momento la frontera intangible entre el interior y el exterior. Al desgajar esa envoltura, lo que aparecía, hasta entonces, como delimitación estricta entre los diversos individuos, se convierte en un mero residuo. El ser humano percibe su fragilidad y ello le aterroriza.

Pero dentro de este sentimiento de horror existe una fascinación morbosa por parte del

espectador, esta fascinación y horror por el cuerpo, abierto, desmembrado, mutilado o asesinado ha sido aprovechado por los medios masivos de comunicación para su beneficio, creando en el espectador una pasión de consumo por las imágenes violentas. Así mismo, estas imágenes son utilizadas muchas veces como referencia para artistas visuales que retoman la composición o la figura humana del cadáver para desarrollar su obra, tal es el caso de esta tesis, donde las imágenes de prensa que son violentas y referentes a la muerte en vía pública sirven para desarrollar la obra que la sustenta.

49

El fenómeno de la prensa roja proviene de la primera guerra mundial, donde surge la libertad de expresión en la prensa de masas. Debido a la competencia de los nuevos medios como el cine, la radio y la televisión se desarrolla el fotoperiodismo. Los periódicos incluyeron en sus paginas la imagen fotográfica que ya no era un mero adorno, sino un lenguaje alternativo. Los medios fueron la válvula de escape de la sociedad, ofreciendo un 90% de entretenimiento por un 10% de información, pretendiendo alejar al lector de sus problemas diarios.

En la década de los años 70 se inicia una crisis que da entrada a la sociedad de información en la que estamos inmersos y cada vez cobra mayor importancia el mercado audiovisual de modo que los diarios se contagian de la fuerza de lo icónico, los medios incluso los de élite incorporan cada vez más la imagen y el color; aparecen nuevos géneros visuales, como la infografía y, por contagio de televisión, se incluyen hasta en los periódicos mas serios, contenidos subjetivos.

Actualmente, la violencia se recrea y nos recrea al grado de la emoción, el suspenso, el horror y el gusto morbosos, se ha generado una estética de la violencia que tiene que ver con los terminator, rambos, magnums, las noticias cotidianas de asesinatos, las exterminaciones masivas; el sida y la hambruna se nos presentan como hechos cotidianos y normales, nos hemos formado en la estética de la violencia filtrada por la tecnología. Deformación del gusto y el hombre y sus instintos masificados, la catarsis explota en la emoción electrónica.

En la misma esquina y en el mismo expendio nos encontramos con la otra cara del gusto por el cadáver. Y se dice gusto porque atraen y deleitan a muchos, las revistas y periódicos en los que, de manera explícita, se nos muestran como consecuencias de quemaduras, la mutilación o la violación en cuerpos inertes y desprotegidos: ahí, junto a la mujer semidesnuda, vemos las cenizas de un cuerpo vejado. Será que en ellas vemos aquello que alguna vez imaginamos pero que no vemos, como nuestras entrañas o el interior de la piel, a fin de cuentas, de ellos estamos constituidos.



www.enlineadirecta.info, tren desmiembra joven,2006, Tamps.

En esta misma tónica, la televisión se ha dado a la tarea de presentar “lo más veraz de la noticia”. Esta veracidad no es otra cosa que el acercamiento, cada vez mayor, al cuerpo de la víctima, que presenta los rasgos característicos de las violaciones. El cuerpo en este caso, es ilustración, y su condición debe ser la violenta transgresión de la integridad física. De otra manera, los programas televisivos, así como los segmentos de propaganda, han inventado un cuerpo visible, que es el único aceptado.

Toda imagen que se acerque a las convenciones establecidas por estos medios es válida como El cuerpo, lo demás es otra cosa, aunque siga siendo físicamente cuerpo. Podríamos afirmar que muchas de nuestras imágenes actuales en torno a éste se encuentran, en gran medida, en la publicidad, en los puestos de revistas y en el apartado televisivo, aunque hay que recordar que, en este medio, está limitada la transmisión de imágenes “obscenas”.

Diversos artistas trabajan sobre esta cuestión de presencia diaria en los medios de comunicación

en los que se banaliza y comercia groseramente con lo íntimo y lo privado, distinción sin duda necesaria.

En el siguiente capítulo examinaremos el trabajo que ha realizó grupo SEMEFO y posteriormente Teresa Margolles, ellos han trabajado con cadáveres tanto de ser humanos como de animales, palpan la muerte en todas sus vertientes haciendo poesía con los elementos, observar de cerca su trabajo sirve como referencia para el desarrollo de esta tesis, que tiene como propósito el mismo tema de creación, claro, sin la intención de hacer una copia.

**Grupo SEMEFO y Teresa Margolles**



### 1.3 Grupo SEMEFO y Teresa Margolles

Teresa Margolles tiene como tema y material los cuerpos no reclamados de la morgue, su obra pretende hacer ver al espectador la otra cara de la muerte en México contemporáneo, la cara real y social del anonimato. Gran parte de la obra de Margolles surgió durante su participación en el colectivo artístico SEMEFO, acrónimo del Servicio Médico Forense, siendo la agencia estatal que maneja los cuerpos y lleva a cabo las autopsias.



"Bañando al bebé", Teresa Margolles, México, 1997, video 7min.

Este grupo, fundado a principio de los años noventa también estuvo formado por: Carlos López, Arturo Angulo, Arturo López, Juan Manuel Pernás, Juan Luis García Zavaleta y Antonio Macedo. Pero, la propuesta más importante de Margolles fue creada después de separarse del colectivo, puesto que dando un salto hacia lo simbólico, pasó de ofrecer imágenes que creaban en el espectador una intención morbosa a mostrar obras y performances más sublimados y sutiles que obligan a hacer lecturas más interesantes y complejas.

Margolles toca diversos temas sobre la muerte; uno de ellos es el del deseo humano de la perpetuidad la cual se ejemplifica con los rituales mortuorios porque parte de la tarea de esta costumbre es la de generar memoria. El tema que su obra hace más evidente es el hecho de que en ocasiones la realidad económica anula el presupuesto según el cual las culturas tienen como tarea resguardar el recuerdo, el respeto o la santidad de sus muertos y hace evidente como ciertos individuos han perdido toda cualidad humana.

55

Como artista posmoderna hace un recordatorio de los metarelatos y de nuestra fragilidad como Ser Humano. La cultura occidental ha buscado siempre el prolongar la vida y hacer tangible su ilusión de mortalidad, de ahí que muestre un gran apego a lo corporal al inventar la manera de

curar enfermedades y al inventar procesos, como la criogénica. Un ritual que también responde a esta inclinación de mantener es la de los funerales, que no sirven más que para ayudar en el proceso de duelo y lo que es más importante, en inmortalizar al individuo.



Instalación, Grupo SEMEFO, "Lavatio corporis", 1994.



Los procesos de manutención del cadáver son también otro ejemplo de esta necesidad de mantener el recuerdo del que se ha ido; porque los vivos buscan la manera de que ese ser querido no sea olvidado y terminan el ritual en una lápida, es decir en un monumento inmortalizador del individuo. Margolles utiliza, como ya se mencionó, como materia de su obra a cuerpos no reclamados; de manera que ella funge el rol de historiadora o cronista de la memoria al dejar un recordatorio material y al llevar a cabo el ritual, que en este caso no es ni religioso ni social, sino artístico.

Un ejemplo es "Lengua", una de sus obras más fuertes y según varias opiniones más manipuladora puesto que "en su lucha por impresionar en un alto grado a su público, estaba orillando con crudeza a los destinatarios de su labor a un punto en el que habrían de

56

rechazar los planteamientos que les hacía, o bien se verían precisados a aceptarlos incondicionalmente" <sup>16</sup>. Para esta obra la artista colgó en una de las paredes de Bellas Artes la lengua perforada de un chico de la calle que había muerto violentamente. La propuesta es desde luego política, ya que la lengua fue colgada en un edificio que representa toda una idea de cultura decimonónica y que ha servido como atrio funerario para muchos personajes célebres, además de que pretende funcionar como símbolo de la memoria de una muerte anónima, es decir que la lengua habla de todos aquellos olvidados y finalmente es también su monumento.

---

<sup>16</sup> Galindo, Carlos-Blas, "SEMEFO", Uno mas uno, Agosto 1997.

57



"Lengua", 70 x 20 x 90 mm, Teresa Margolles, 2000

Pero estos individuos no reclamados no sólo han perdido el poder ser enterrados y de recibir un ritual, sino que también han perdido toda cualidad humana, y la han perdido porque han sido olvidados por aquellos que suponían recordarlos, son en ese sentido unos desechos de la sociedad, porque el que sus cuerpos no sean reclamados supone que su humanidad les fue negada desde tiempo atrás, aun cuando permanecían con vida.

La clásica diferencia sujeto-objeto se pierde, ya no hay un sujeto; es por esto que se puede decir que en ocasiones dependiendo del valor que haya tenido un ser humano al estar vivo, el mismo valor se le dará a su muerte; hecho que resulta inquietante pues el ser humano está siendo reducido a un producto de mercado.

Un ejemplo de esto son los funerales, que como ya se mencionó ironiza Margolles en su obra "Lengua", que se hacen a "grandes estrellas" de la televisión, ya que lo que se alaba en el ritual no son las virtudes humanas de la persona, sino su fama. Poco importa entonces si se anuncia que han muerto centenares de africanos que creen luchar por el reflejo de una democracia, porque lo que se llora en realidad es si el muerto posee un rostro conocido.

En consecuencia, en una de sus obras más interesantes titulada "Vaporización", presentada en la Galería ACE en marzo del 2002 en la Ciudad de México, Margolles hace entrar al espectador en

una sala llena de vapor, la niebla está creada por máquinas que trabajan con el agua que se usa para limpiar los cadáveres en la morgue; de manera que cuando se entra en este cuarto húmedo esta emanación mortuoria entra a los pulmones, piel y al cuerpo. Es por esto que con esta obra se hace presente inevitablemente la muerte, y no sólo se hace el recordatorio de que todo ser vivo

morirá de una u otra forma, sino que también se muestra por medio de una sustancia que se respira, la muerte de todos aquellos que desconocemos; “entrar en la niebla mortuoria de Margolles es como aspirar las almas de muertos no reclamados.”<sup>17</sup>. Así la obra funciona como una reivindicación a aquellos olvidados que aunque nunca permanecerán en la memoria, pueden al menos permanecer en los cuerpos de otras personas vivas.



Instalación, “Vaporización”, Teresa Margolles, 2001.

Esta obra, a diferencia de las primeras que realizó la artista, no pretende crear un impacto visual en el espectador, sino una incomodidad perdurable a partir de un contacto físico con la muerte. Por eso al ser el discurso más complejo se permite que el visitante que aspira este vapor se cuestione más allá sobre la fragilidad de la vida, porque entre los muertos y los vivos ya no queda nada, sólo ese aire acuoso que se respira.

Dado que se ha perdido la confianza y creencia en los metarrelatos, surge la conciencia e inconciencia – conciente se es de que se va a morir, pero inconsciente se es de las consecuencias de los actos-- de la fragilidad humana, puesto que ahora se tiene una incertidumbre hacia lo que se vive o no después de la muerte. Se ha dejado de creer en los reconfortantes paraísos celestiales, los mitos, las certezas de la ciencia y la fe en la trascendencia; ahora nadie cree en nada y aparentemente tampoco se busca creerlo. Para el humano, el miedo a la muerte había traído como consecuencia la concepción de un más allá, pero en la actualidad ahora el miedo sigue latente sólo que se disfraza de indiferencia.

---

<sup>17</sup> Medina, Cuauhtémoc, “Respirando espíritus”, *El ojo breve: Reforma*, febrero, 2002.



Instalación "En el aire", Teresa Margolles, 2003

En la Modernidad la confianza se basaba en el progreso y en las utopías, pero en la actualidad se mira con escepticismo la fe en la razón que tanto se alabó en los siglos XVIII, XIX y XX. Surge el poco respeto a la vida, la cual se deja de ver como sagrada y no se concibe más que como medio para proporcionar placeres, de ahí el apogeo del consumismo. Debido a este irrespeto y búsqueda primaria de lo hedónico surge la cultura de lo efímero, según la cual ya no se consideran las consecuencias de lo que se hace, puesto que se sabe que la vida es finita. Es decir que el ser humano ya no cree en el paraíso y por lo tanto actúa sin importarle o no el perdón divino.

En 1998, Margolles presentó en la galería "Art Deposit" de la colonia Roma un performance en el cual colocó su ropa y zapatos en el suelo y se mostraban fotos de la artista en la morgue. Con esta pieza, la segunda que realizó sin el colectivo SEMEFO, Margolles quiere hacer evidente su relación con la muerte, porque al fin y al cabo nadie está exento de ella. Es decir que en este caso el cuerpo que se usa como materia no es el de un anónimo, sino el de ella misma, un cuerpo reconocible para el espectador quien al mismo tiempo se reconoce en la artista

59

y así recuerda su fragilidad y contingencia humanas. La obra de Margolles es innovadora en el sentido de que reemplaza los materiales tradicionales por cadáveres, objetos que nunca antes fueron usados como material artístico. Pero la importancia de su obra no sólo está en la innovación estética sino en su propuesta conceptual, es decir en la lectura que se puede hacer de ella, sobre todo de aquella que pertenece a su última etapa como artista puesto que proporciona gran cantidad de cuestionamientos sobre el tema de la muerte.

La artista se cuestiona sobre la condición humana, misma que lleva a darnos cuenta de que el

acto de morir no es un meramente biológico sino que también es un acto social, político y cultural. Porque morir ahora no es lo mismo que haber muerto hace mil años, y porque morir en México no es lo mismo que morir en Suecia, ya que los rituales, la preservación de la memoria y la creencia sobre los grandes relatos nunca será la misma.

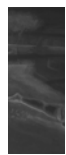
La artista mexicana pretende hacer una denuncia, quiere que sus espectadores reflexionen acerca de la concepción que existe acerca de la muerte en la actualidad. Algunos afirman que estos cuestionamientos ya no son posibles debido a que se extinguieron desde que entramos en la llamada era posmoderna, aunque muchos otros contra argumentan al recordar las posturas filosóficas de Heidegger y su idea del "ser-ahí", según la cual el ser humano vive en un angustia existencial al saber que se va a morir, pero que sólo vive en un constante ocultamiento y no realiza lo que su más profundo ser le pide.

El Hombre continúa preocupándose por la muerte, sólo que ahora la inquietud que esto genera no es traducida en discursos sino en un sumergimiento en aquello que pierde de nuestra verdadera búsqueda, como los son la obsesión por las novedades, las preocupaciones banales, entre otras, sumergimiento que se da por querer "aprovechar" el lapso de permanencia terrena que es otorgada. Es por esto que aunque ahora los cadáveres no son noticias extraordinarias, y el respeto a la vida cada vez es menor; algunas de las piezas de Margolles impelan al morbo de la gente, pero algunas de ellas también provocan una reacción y preocupación honesta.



Autorretratos en la morgue, ensayo fotográfico de personas fallecidas en forma violenta, 1998, Teresa Margolles

**Conclusiones al capítulo**



Una vez que el ser humano se da cuenta de su finitud tiene como consecuencia el problema existencial que conlleva a la muerte, convirtiéndose en eje central del desarrollo de la humanidad, se encuentra inmersa en los actos del ser humano, política, social y culturalmente porque al no entenderla se vio forzado a plasmarla en su arte y al sentirse efímero creó la magia y posteriormente la religión para dar un sentido a su existencia.

Como ya se ha visto a cada cultura y a cada época corresponde una forma de representar la muerte, de la misma forma cambia la manera de asumirla, así como sus rituales, ya que como hace referencia Teresa Margolles no es lo mismo morir ahora que morir hace mil años; el acto de morir y dejar un cadáver nos hace pensar en que no solamente es un acto biológico, sino social, político y cultural.

El hombre se siente minimizado al saber que morirá, en Occidente llega a ser un acto retrogrado pensar en eso, de tal forma que la existencia se enfoca en la vida como para alejar a la muerte, teniendo un costo alto ya que se deja a un lado el cuerpo cayendo en el olvido de la finitud.

Por lo tanto hay que tener presente que la muerte y su memoria nos puede servir para entenderla y que lejos de solucionarla hay que sumergirse en ella, siendo el arte un camino para hacerlo. Dentro de las diversas formas de morir, encontramos la muerte violenta y al cuerpo como receptor directo de la trasgresión. Siendo un tema de reflexión de carácter social ya que es un reflejo de la decadencia de las instituciones.

Dentro de los diversos tratamientos que se han dado por medio del arte a la temática de la muerte violenta en vía pública encontramos "El libro alternativo" como medio de expresión, siendo el tema central del XII Seminario del Libro Alternativo dirigido por el Dr. en Bellas Artes José Daniel Manzano Águila en la Escuela Nacional de Artes Plásticas que se analizara en el siguiente capítulo, en el cual encontraremos los antecedentes del libro alternativo y a partir de esto su incursión en México y en el extranjero, posteriormente veremos las características del Libro de Artista y su desarrollo integrado al tema de la muerte violenta en el último capítulo de esta tesis, concluyendo así con la producción de la obra que sustenta esta investigación .



# CAPÍTULO



# **El libro alternativo**

**Antecedentes . . .**



## 2.1 Antecedentes

El libro como lo conocemos hoy en día ha tenido una serie de procesos para su desarrollo. Los primeros libros o prelibros como lo llama Raúl Renan<sup>1</sup> consistían en planchas de barro que contenían caracteres o dibujos incididos por un punzón, las primeras civilizaciones que los utilizaron fue la mesopotámica; los sumerios y babilónicos.

En la antigüedad no existía un soporte fijo para la escritura, se utilizaban todo tipo de materiales, como tablillas de arcilla, de lodo, de barro, de madera, elementos de árboles o vegetales, pergaminos, papel amate, huesos, conchas, trozos de metal, piedras, papiro, bambúes, telas e infolios. Un ejemplo sobresaliente del uso del papiro es el rollo llamado “Edwin Smith”, fue realizado alrededor del siglo XVII a. C. y es proveniente de la cultura egipcia siendo una pieza de relevancia por ser el documento médico mas antiguo del mundo.



Papiro Edwin Smith, partes VI y VII, 468cm de largo x 33cm de ancho.

El papiro fue un material de gran importancia como soporte de la escritura, ya que era barato y fácil de confeccionar, aunque resultaba muy frágil y la conservación era difícil con el paso del tiempo y el clima húmedo. Otro material utilizado fue el pergamino que derivaba de las pieles de los animales como la vitela, su conservación era menos complicada que el papiro y fue utilizado en su mayoría por los pueblos persas y hebreos. Los formatos más próximos a la imagen de un libro actual fueron los rollos egipcios, griegos y romanos. Todos estos materiales eran unidos y ordenados para poder tener una lectura; las tablas se unían uniformemente con correas y de este

---

<sup>1</sup> Renan, Raúl, Los otros libros: distintas opciones en el trabajo editorial, p 96.

modo se organizaba en forma de libro tradicional; por ejemplo, en el caso de los bambúes, estos se ataban formando un bulto, o bien, si se utilizaban hojas de vegetales estas eran agujeradas por un extremo y atadas con cordones.

Además, los griegos y los romanos utilizaron el códice, este era un cuadernillo de hojas hechas de madera cubierta con cera, de tal manera que se inscribía en él con algo afilado; en ocasiones se insertaban entre las placas de madera hojas de madera y pergaminos que con el tiempo fueron más abundantes llegando el momento en que solo eran estos últimos los materiales que creaban el libro, siendo unidos con anillas o bisagras que podían cerrarse con una correa y sellarse, quedando oculto el texto en el interior.



Códice romano

En el caso la cultura china el desarrollo y la creación de los libros tuvo gran relevancia. Una de las mas importantes invenciones de los chinos fue el papel, llegando a ser el principal soporte de la escritura que poco a poco sustituyó a todos los demás soportes de la expresión escrita o gráfica, su escritura era esencialmente caligrafía ya que esta era considerada un arte. Se comenta que la invención del papel se dio en los inicios del siglo I en el año 105 aproximadamente. Fue creado en varios tamaños, colores y formas, tenían una textura fina, y eran engomados o aglutinados para que tuvieran mayor durabilidad, dándoles características diversas dependiendo lo que fuera a escribirse o imprimirse sobre él.

Los libros del lejano oriente eran realizados sobre bambú o madera, otros eran constituidos por tiras de una mezcla de cáñamo o corteza en los cuales se escribía con plumas o pinceles, se envolvían en forma de rollos, tiempo después se plegaron en forma de acordeón, o se pegaban entre ellos por uno de sus lados. No tan solo revolucionarían el soporte de la escritura ya que en el campo impreso tuvieron grandes avances, en el siglo VI a.C. ya se realizaban estos libros con la utilización de placas de madera grabadas que contenían en una misma el texto y la imagen; fue aproximadamente en el siglo V que los chinos inventaron la impresión a partir de bloques móviles que se ensamblaban y desensamblaban para estructurar los textos, además de una placa

que se diseñaba especialmente para la imagen.



Imprenta de tipos móviles,  
grabado de la obra "Nung Shu" de Liu Ruo-Chun, Ed de 1955.

En la Europa de la edad media los monjes eran los que se dedicaban a la escritura de los libros, la mayor parte de ellos eran textos religiosos y copias de la antigüedad clásica. Muchos de los libros medievales contenían dibujos que indicaban el comienzo de una sección e ilustraban o decoraban los manuscritos; sus portadas eran realizadas en madera que en algunos casos eran reforzadas con piezas de metal, esmaltes y algunas piedras preciosas o eran cubiertas con piel adornadas con piezas de orfebrería. Los libros en aquella época eran muy escasos debido a sus altos costos y generalmente se realizaban por encargo de la población que tenía un nivel económico que podía sufragar la producción.

Los libros medievales también eran impresos por medio de placas de madera que eran utilizadas para grabarse y para formar caracteres móviles usados en las prensas obteniendo las hojas impresas que serían los elementos para estructurar un libro, siendo el medio para sacar la impresión en masa de los textos e imágenes.

Con el transcurso del tiempo, el manejo de estos caracteres móviles se fue perfeccionando hasta que se dio la invención de la imprenta, lo cual volvió al proceso de la impresión y edición de los libros en una producción de mayor número, también dándose parámetros específicos para la forma, encuadernación y presentación final de los libros. Los libros se formaron por la recopilación de hojas escritas o impresas, debido a esto fueron manipulables gracias a que su peso era poco, también logrando mayor difusión de su uso e información por los bajos costos.

La existencia del papel y la innovación del uso de caracteres móviles fueron elementales para la confección de libros, se le atribuye al alemán Johan Gutemberg la invención de la imprenta, creando los caracteres móviles de metal, con todo lo mencionado y los avances tecnológicos, la fabricación o edición de los libros se convierte poco a poco en una gran producción donde

intervienen muchas personas, desde el autor (escritor), el ilustrador, el diseñador encargado de establecer tipos de letras, colores, composición del espacio, tipo de presentación portadas y encuadernación.

## **7I**

En América la imprenta llega aproximadamente en el año de 1540, es en México donde comienza a trabajar la primera imprenta basándose en el trabajo de los impresores renacentistas, de los cuales se retomó el uso de caracteres románico e itálico, el uso de las planchas de madera y metal para realizar las imágenes, el uso de la página donde encontramos el título, el prólogo e introducción.

La importancia de un libro fue la de ser contenedores de información o textos, es decir son utilizados para tener una memoria impresa de las ideas y conocimientos que existen en la sociedad de cada época, variando con el paso de los años.

La utilización de las estructuras que conforman el libro como elementos plásticos se plantea dentro de la historia del arte en los primeros años del siglo XX, con la ruptura de la sociedad artística y el arte clásico.

A continuación se hace un breve análisis de este suceso en el extranjero y posteriormente en México.







## **En el extranjero**

74

## 2.2 en el extranjero

En el año de 1909 se publica en la revista "le figaro", el primer manifiesto futurista de Flip T. Marinetti, los artistas futuristas pretendían romper con toda idea de concepción del pasado o lo clásico, dando gran importancia al movimiento, la fuerza, la velocidad y la existencia de nuevos y potenciales mecanismos, buscando con esto representar en sus obras una sensación de dinamismo en movimiento,.

Aunque prácticamente ya se habían dado los indicios de cambios en el arte tradicional fue hasta la publicación de Marinetti o el movimiento futurista que se dio el cambio radical. Este movimiento fue en esencia cultural, teniendo eco dentro del arte. La importancia que se le dio sobre todo correspondió en lo referente a la literatura y el uso de ésta como el elemento plástico.

Se crearon varias publicaciones, la primer revista fue *la Cebra*, donde eran plasmadas sus ideas o pensamientos, haciéndolos llegar a toda clase social, incluso a la gente que no tenía ninguna relación o interés por el arte.

Por medio de las creaciones de estos artistas el arte deja de ser exclusivo de cierto nivel social, para ser expuesto y accesible a un público numeroso, pretendiendo así mostrarle a la sociedad nuevos medios de percibir la vida, para realizar un cambio en las ideas sociales. En otros países también utilizaron las ideas futuristas, en Rusia se trabajaba con el libro, los caracteres tipográficos, el uso de las prensas de la imprenta, dándole a los libros características o diseños con una mayor creatividad. Los artistas rusos crearon libros, apoyados en las nuevas tecnologías, pero también se realizaron periódicos, revistas, panfletos, carteles, es decir todo medio de comunicación impresa, pero ahora con un potencial de comunicación artística.

Otra corriente artística que tiene que ver con la creación del nuevo arte es el dadaísmo, el cual se manifiesta en Zurich (Suiza), iniciado por Tristan Tzara, el escritor alemán Hugo Ball y Jean Arp, entre otros intelectuales, durante la época de la primera guerra mundial ya que con el acontecimiento anterior hubo muchos cambios tanto sociales como culturales.

Este movimiento se dio a la tarea de romper con toda manifestación cultural de la preguerra, creando una nueva cultura donde todo podía realizarse otra vez. Buscaban deshacerse de toda

imagen o conceptos establecidos del arte, negándolo mediante nuevas expresiones, creando nuevas sensaciones, en nuevas formas que podían ser absurdas, obscenas irracionales y blasfemas.

Simultáneamente en Estados Unidos se estaba llevando a cabo un movimiento contra el arte convencional encabezado por Man Ray y Marcel Duchamp, siendo este último uno de los artistas plásticos representativos del dadaísmo que trató de unir la idea del arte con la sociedad consumista acuatadora de objetos, elevando a la categoría de obra de arte objetos simples y cotidianos a los que denominó Ready-Made.

76

Se podría considerar la caja verde de Duchamp (1934) como uno de los primeros libros de artista que aunque no fue concebida como tal, sí contiene elementos de los nuevos libros, tiene imágenes, planos, bocetos, fotografías, notas, etc., todo lo utilizado para la creación del "Cristal grande" (Le Mariée mise à nu par ses célibataires; neme).



Caja verde de Marcel Duchamp

En el año 1923 Lisitzky y Vladimir Maiakovsky trabajaron en la edición del libro *En voz alta*, donde se presentaron poemas en que el diseño de tipografía enfatizaba la estructura de la lectura, es decir, la entonación o expresión con que debía ser leído el poema. Este libro es una muestra de la fusión de la literatura, el arte y los avances tecnológicos.

En la época de la segunda guerra mundial, Europa por ser la zona del conflicto se encuentra en crisis por lo cual los artistas emigran a Estados Unidos, en específico a la ciudad de Nueva York donde se establece el centro cultural del arte.

El libro de artista, surgió entre los años cincuenta y sesenta, después de la guerra en los años 50

Dieter Rot, realiza publicaciones de los libros alternativos, siendo uno de los precursores para este nuevo arte, creando libros objetos de una gran variedad de materiales, ya que todos eran potencialmente maleables o dúctiles para ser transformados en elementos plásticos.

Otro de los iniciadores de la creación de los nuevos libros es Edward Ruscha, que publicó un libro donde muestra una secuencia de fotografías en blanco y negro, así como Roberto Filliou, con su libro "Comida abundante para un pensamiento estúpido", este estaba formado por tarjetas postales, las cuales se desprendían con la finalidad de ser enviadas, desarmado así el libro hasta llegar a su aniquilación (1965).

**77**

En 1962, en Estados Unidos, surge el movimiento artístico de los Fluxus, siendo un movimiento

conceptual que retoma las ideas dadaístas, intentando eliminar las barreras entre el arte y la vida, permitiendo que el carácter aleatorio y el azar inspiraran sus obras; los artistas conceptuales intentaron en un principio liberarse de todo objetivismo, el legado del arte conceptual, consiste en la creencia de que el pensamiento expresado en palabras puede ser arte.

Los artistas minimalistas apoyan el desarrollo de los libros de artista, dejando de lado la creación de objetos, aquí la idea principal era desmembrar las ideas analizándolas, retomando el concepto esencial del lenguaje como medio para darle al libro un carácter informativo y expositor de pensamientos.

Los artistas de las primeras corrientes del siglo XX, retoman la hoja de papel como medio de expresión artística que no era para mostrarse o conservarse en museos, no era el arte bonito por sólo contener imágenes y no conceptos, sino era el arte como objeto mismo.

Con todo lo anterior se puede mencionar que la página u hoja toma importancia como espacio artístico, los caracteres tipográficos o textos se volvieron arte y dejaron de tener una apariencia común, convirtiéndose en una forma que comunica por sí misma.



**En México**





### **2.2.1 En México**

En México se da el auge de la creación de “los otros libros” entre los años de 1976 y 1986, pero realmente su inicio se dio en el año de 1968, con la utilización de la impresión rápida del mimeógrafo, idea original de David Gestetner, introducido en este país por Felipe Ehrenberg. Otra persona que difundió el uso del mimeógrafo fue Elena Jordana (Argentina), que realizó impresos desde los quince años de edad, publicó “El mendrugo” del poeta Nicanor Parra, utilizó materiales como el papel estraza, el cartón de cajas, el mimeógrafo, para los impresos del poema “Vuelta” de Octavio Paz.

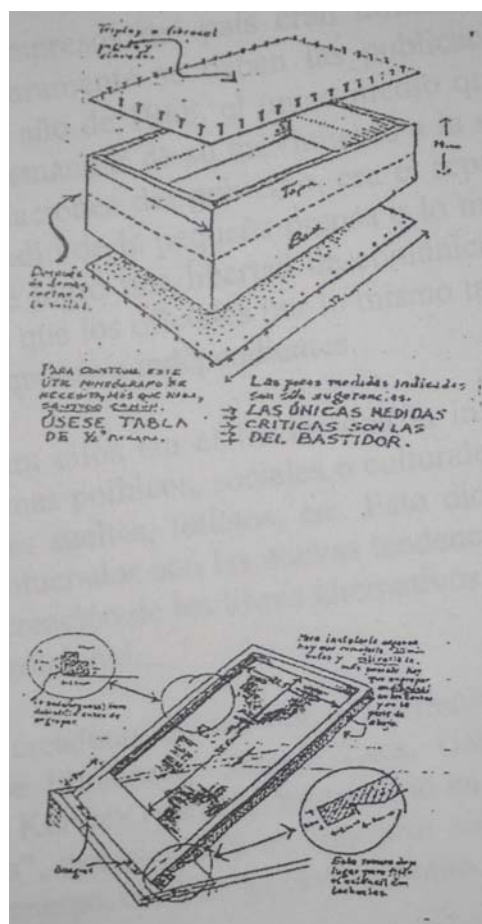


Diagrama para construir un mimeógrafo casero.

En esa época los medios impresos del país eran utilizados como apoyo a la sociedad política, muy raramente se daban las publicaciones libres y con la crisis que se vivió en el año de 1968 el único

**82**

medio que tenían los jóvenes para la difusión de las demandas de su movimiento a la sociedad, así como la defensa de las difamaciones que les hacía el gobierno, era el repartir volantes u hojas sueltas impresas por medio de la pequeña prensa o bien haciendo uso del mimeógrafo. A partir de esto se logró una mayor libertad de comunicación, así al arte tuvo más espacios que los oficiales, a partir de este momento se comenzaron a formar editoriales pequeñas e

independientes. Lo importante para los estudiantes del 68 era el llevar toda la información posible a la sociedad, ya fueran temas políticos, sociales o culturales. Se publican revistas, libros, panfletos, hojas sueltas y folletos. Los artistas se vieron involucrados con las nuevas tendencias plásticas y dentro de ellas encontraron la creación de los libros alternativos, dándose nuevamente la negación del libro tradicional.

De los principales creadores de libros alternativos en México podemos mencionar a Felipe Ehrenberg, Magali Lara, Gabriel Macotela, Santiago Rebolledo, Marcos Kurtycz (polaco), este último en el MAM creó el libro "la rosa de los vientos", que consistió en imprimir sobre pliegos de papel, con algunas partes del cuerpo, creando un libro humano.

La producción de libros alternativos o de artistas fue apoyada por editoriales pequeñas o independientes, como el taller de Martín Pescador, lugar donde se dio la unión de artistas visuales, pintores, grabadores, con artistas literarios, creando una literatura visual.

También existieron otras editoriales como "El mendrugo", "La tinta morada", "La mesa de madera", "Tres sirenas", entre otras. En México, a principio de la década de los años 70 la producción de libros alternativos es poca, ya que esta manifestación de arte no es conocida o mejor dicho apenas esta teniendo difusión dentro de la sociedad mexicana. En el año de 1984, Pecannis, Armando Saenz y Gabriel Macotela, crean un lugar donde se puede encontrar al publico y gente relacionados con los libros alternativos, como expositores y coleccionistas.

Actualmente en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, se imparte el seminario-taller de producción del libro alternativo que dirige el maestro Daniel Manzano Águila. Dicho seminario ha dado como resultado un sin fin de exposiciones en toda la República Mexicana. Estas muestras incluyen los libros alternativos realizados por los seminaristas, en los cuales podemos encontrar una amplia diversidad de materiales y conceptos que van de lo formal hasta el empleo de materiales reciclados, en la cual se demuestra el abanico de posibilidades que nos brinda la creación de este tipo de objetos artísticos-visuales, de acuerdo a las necesidades expresivas de cada uno de los expositores.

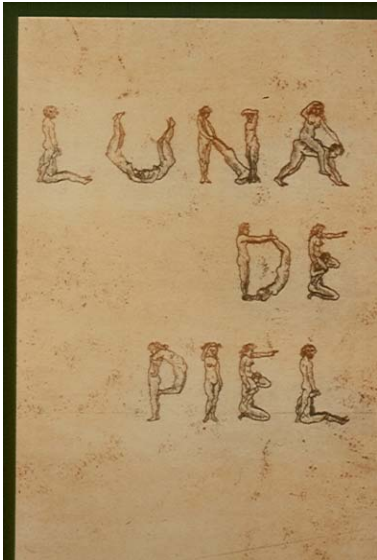
Es importante mencionar que el trabajo dentro del Taller del Libro Alternativo, no se circunscribe únicamente a la creación de objetos artísticos a través de una técnica determinada, este también funciona como un seminario, en donde la teoría y la práctica se vinculan con el fin de obtener un trabajo de investigación, cuyos resultados se reflejan en el objeto artístico y que bien puede ubicarse dentro del campo del grabado, escultura, pintura, instalación o cualquier otro, incluidas las nuevas tecnologías de los medios de computación o de comunicación.

La producción de Libros Alternativos resulta un campo inagotable de manifestaciones artísticas,

**83**

retomando las técnicas, materiales y herramientas clásicas y experimentales, es un espacio para acercarnos a temas que son motivo para nuevas propuestas. Un espacio donde es posible que el artista se renueve a cada momento, convirtiendo los soportes en el lugar de los acontecimientos, con el fin de que sus productos artístico-visuales coadyuven en la búsqueda y encuentro de otras

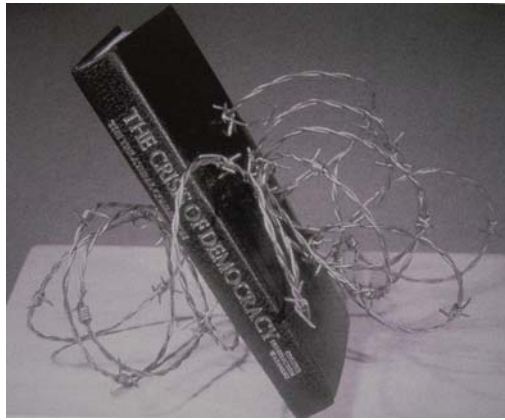
formas de expresión que le permitan adquirir o enriquecer un lenguaje visual con características propias.



“Luna de Piel”, Daniel Manzano, 2009

**CA RA CTER is TICAS  
y definiciones**

## 2.3 Características y definiciones



“La crisis de la democracia”, Minsky,1980

No existe un nombre específico para este tipo de libros, diferentes autores han creado sus propios términos, así es que podemos encontrarlos con una infinidad de nomenclaturas tales como: libros de artista, libros alternativos, libros marginales, libro objeto, trabajos artísticos impresos, obras en formato de libro, libro ilegible, los otros libros o libros-obras.

Términos que básicamente se refieren a lo mismo aunque también tienen sus diferencias entre sí, mismas que se explicarán más adelante. Por los motivos prácticos, utilizaremos el primero de todos estos términos, ya que este término, resume y engloba a los demás.

El libro de artista aboga por su autonomía, es decir trata de ser suficiente en sí mismo como objeto, un libro no tiene que ser forzosa y solamente el recipiente de un texto. Para explicar esto de forma más clara Ulises Carrión, en su artículo: “el nuevo arte de hacer libros”<sup>2</sup>, indica que “un libro es una secuencia de espacios, no es un estuche de palabras, un escritor contrariamente a la opinión popular, no escribe libros, un escritor escribe textos. El texto literario, pocas veces aprovecha el hecho de que es una secuencia espacio-temporal autónoma, salvo en la poesía, donde los espacios en blanco juegan un papel dentro de la lectura, y esto es aunque sea en mínima manera una explotación del espacio, sin embargo, el lenguaje escrito, va más allá, es una secuencia de signos desplegados en el espacio, cuya lectura transcurre en el tiempo”.

Por tal motivo los libros de artista, sí logran asimilar el hecho de que es una secuencia espacio-

---

<sup>2</sup> Carrión, Ulises, “El arte nuevo de hacer libros”, p 33.

temporal autónoma, ya que logran explotar sus posibilidades espaciales utilizando diferentes lenguajes, su temporalidad, jugando con el tiempo de lectura, y su autonomía, percibiéndose como un objeto que desatiende lo utilitario y que atiende a su realidad exterior.



“India Journal”, Guinzai, 1997

Carrión deja claro esto a través del siguiente ejemplo: en un libro tradicional todas las páginas son iguales, tardas el mismo tiempo en leer la primera página y la última, es aburrido como objeto, aunque su contenido sea interesante, mientras que en un libro tradicional, cada página requiere de una lectura y de un tiempo diferentes, puede no leerse completo, porque el espacio es explotado de diferente manera, debido a esto los libros de artista ofrecen alternativas en todos los lenguajes y géneros literarios, e incluso pueden abstenerse del texto, estas diferencias entre libros de artista y libros tradicionales que propone Ulises Carrión, serán analizadas a continuación.

Es importante que quede claro que un libro de artista, es aquel que privilegia su autonomía ya que se libera del texto como único lenguaje, aprovechando sus características físicas, que trabajan en base a la sensibilidad del espectador, es aquel que utiliza la página como espacio artístico y que la aprovecha de diferentes maneras, y es aquel que puede ser leído en minutos o en años, que puede transformarse o ser efímero.

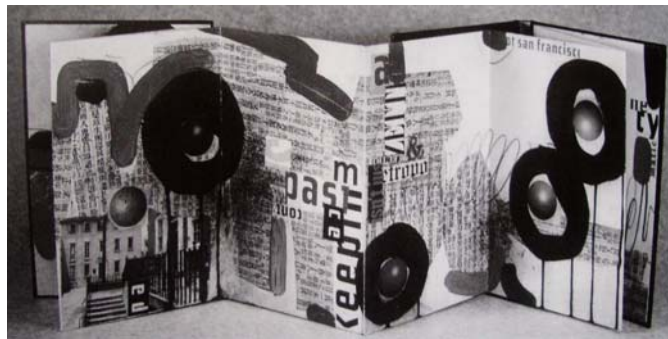
Los libros de artista son la contraimagen de los libros tradicionales, y debido a esto es importante señalar las diferentes maneras que tienen ambos de manifestarse.

El libro de artista difiere en primera instancia del libro tradicional, en cuanto a procedimientos, herramientas y materiales se refiere, ya que este tiene posibilidades infinitas de utilización del material, y de combinación de los mismos, de la misma forma en que se utiliza el papel, se puede utilizar la tela, la foto, por mencionar algunos materiales; los colores también pueden variar, así como la tipografía (si la hay), el formato también varía dependiendo de la información visual y rítmica que se quiera dar e incluso la utilización de los espacios en blanco; es decir, el libro de



artista utiliza el material como lenguaje. Mientras que para el libro tradicional, estos elementos no son importantes, el papel que utilizan varían en un margen pequeño, así como la encuadernación; la tipografía es casi totalmente homogénea, no hay variación en cuanto a color, márgenes, numeración de páginas, y esta totalmente sujeto a los requerimientos de la letra impresa.

El libro de artista no trata de permanecer bajo un registro como el libro tradicional, en cuanto se refiere a las fichas y registros de biblioteca. El libro de artista necesita de espacios especiales, mientras que el libro tradicional puede permanecer en anaqueles incluso en bodegas.



“San Francisco”, Guinzai, 1999

El libro de artista no necesita forzosamente de un editor, mientras que el libro tradicional si lo necesita. El libro de artista no cumple con las condiciones requeridas por la industria editorial, mientras que el libro tradicional, depende de las editoriales, incluso suele ser premiado por estas.

El libro de artista es costoso y difícil de fabricar, mientras que en los libros tradicionales eso sólo sucede en ediciones especiales.

En el libro tradicional la letra impresa es la imagen del libro, y es casi lo único que encontramos en sus páginas, cada página dice cosas diferentes, pero visualmente son idénticas; en el libro de artista cada página es diferente, por que explora los problemas especiales que hay en ellas.

En los libros tradicionales la palabra transmite la intención del autor, mientras que en los libros de artista, se desatiende lo utilitario del lenguaje.

El libro de artista puede no tener nada escrito, por el contrario del libro tradicional que existe en función de los textos que contiene. En resumen, en los libros de arte, el escritor hace libros, y en los libros tradicionales el escritor escribe textos.

Como ya hemos mencionado anteriormente el libro de artista tiene diferentes nomenclaturas, esto no es casual, ya que cada termino se refiere a condiciones especificas en que esto se

manifiesta, además de que cada uno tiene límites y diferencias entre sí, e incluso algunos de **90**

los que hemos llamado libros tradicionales entran dentro del término libro de artista, es decir, son tan variadas las formas en que se manifiestan, que tienen que ser clasificados.

Los libros alternativos los podemos dividir por sus diferencias básicas en los siguientes términos: libro de artista, libros ilustrados, libros objeto y libros híbridos.

En el libro de artista, el artista es el autor de los textos, en el cual escoge los medios y el lenguaje a utilizar, que puede ser fotografía, dibujo o texto, poniendo especial énfasis en la anatomía del libro.



“Garagantua”, Art Hazelwood, 2000

El libro ilustrado por su parte, es resultado de una colaboración entre el escritor y el ilustrador, este libro normalmente es un libro muy valioso en cuanto costo se refiere debido a que el material utilizado es de muy alta calidad, ya que los grabados y dibujos son originales, la tipografía es muy refinada y el empastado normalmente puede ser muy complejo, este libro no tiene nada que ver con los comunes procesos de reproducción, por estas características es un libro bello que puede formar parte de colecciones excéntricas, este tipo de libro proviene de una tradición francesa en que los artistas brindaban su talento al servicio de los textos, sin embargo, y a pesar de la colaboración del artista son considerados como la obra de un escritor, dando menos relevancia a los aspectos plásticos.

El libro objeto por su parte tiene sus orígenes en otra tradición, la surrealista, ya que fue dentro de este movimiento en que surgieron los poemas-objetos y fue en las encuadernaciones hechas en

los años 30 cuando George Hugnet los bautizó como libros-objetos, estos utilizan materiales

91

innovadores tales como el acrílico, el aluminio u otros materiales, aquí también puede colaborar el escritor y tiene también como fuente de inspiración, el collage, el arte pop, las acumulaciones y el uso de materiales reciclados que encontramos en el arte povera.

Normalmente el libro objeto tiene forma de libro, pero se preocupa por su carácter de objeto antes que por su carácter de libro, además esta liberado de toda preocupación literaria, ya que se preocupa por las experiencias sensoriales principalmente la táctil y la visual, mas que por sus características como lectura.

Así como pueden establecerse los limites entre los tres tipos de libros antes mencionados, existen obras, que no fácilmente entran en algunas de estas categorías, y que muchas veces son dignas de ser mencionadas, estos trabajos que pueden acercarse a cualquiera de las otras categorías, muchas veces se ven inmersos en dos o hasta en las tres de las antes mencionadas, y en algunos casos se ven inmersos también, o contaminados en el libro de bibliofilia.



**Libro de ARTISTA.**



### 2.3.1 Libro de artista

Los libros de artista han existido desde siempre, casual o de manera intencional, ya sea por “imposibilidades matéricas”, por rebeldía o por una búsqueda en cuanto a métodos de comunicación y de expresión se refiere.

Fue en los sesenta y setenta cuando los libros de artista proliferaron por diferentes razones, ya sea por oposición a sistemas de galerías o museos, por reminiscencias de los hechos a principios de siglo o por explotación de otro medio, sin embargo lo cierto es que estos no fueron los primeros libros de arte que encontramos en la historia, estos libros de artista “guardan conexión con su pasado”<sup>3</sup>.



“Arca de Noé”, Francisco Mata, 2009

Esta conexión a la que se refiere Renan se argumenta en la revisión histórica hecha por él. Los libros de arte de la antigüedad, utilizaban otros materiales diferentes al papel, como el caso del Corán, escrito por Mahoma, sobre omóplatos de carnero; los libros hindúes, que eran escritos en hojas de palmera, los de los babilonios y los asirios sobre arcilla, los libros de los egipcios hechos con tiras de papiro, los de cera hechos por los romanos, las piedras con mensajes en latín y griego, las pieles de animales grabadas por tribus nómadas y los pergaminos de Pérgamo.

---

<sup>3</sup> *Ibid*, p 17.

El texto de Renan nos da un bello ejemplo de lo que podríamos entender como el juego de la transitoriedad de un libro, este ejemplo es el del “Palimpsesto”, códice que en su primera escritura fue borrado para escribir una nueva y con la acción del tiempo fue surgiendo la antigua de nuevo, dando como resultado dos escrituras en una sola, proporcionando una doble lectura enmarañada. Estos libros de arte no son encontrados en el pasado mas remoto, artistas medievales ilustraban los textos logrando obras en las que el lenguaje literario y la ilustración eran de igual importancia.

También en nuestro pasado podemos encontrar ejemplos de libros de arte, como los códices, que tenían un complejo sistema de lenguaje que pueden ser leídos y que incluso incorporan principios fonéticos. Los códices explotan las cualidades espaciales de la página de una manera sorprendente y por demás compleja, estos libros realizados por los artistas llamados “tlacuilos”, cumplen con las exigencias de lectura y de experimentación visual y táctil que un libro de artista exige; estos libros además llegaban a medir hasta 100 metros. Además de los códices, los aztecas también utilizaban el papel amate y la piel de venado.



“Códice Mendoza (detalle)”

Con esto queda claro que el libro de artista no es una invención mas divulgada en la segunda mitad del siglo pasado, y que antes de la creación del libro, el hombre hizo los otros libros, es decir, el libro tradicional como lo entendemos actualmente que tiene sus orígenes en lo que ahora referimos como libro alternativo.

Es la relación que siempre ha existido entre la creación de este tipo de libros y el juego, entendiéndose como esa capacidad de experimentar y trabajar con diferentes materiales, así como la manualidad que se da a través de los procedimientos de producción de estos libros. “El libro de artista no es un libro que trate sobre arte, mas bien es arte por si mismo”<sup>4</sup>. Los libros de

---

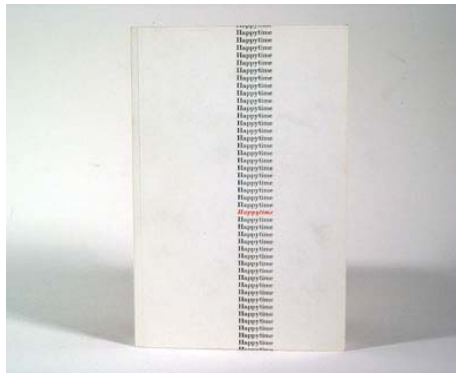
<sup>4</sup> *Idem*, p. 23.



artista son obras de arte, en esencia manuales, que puede constar de textos, imágenes, realizados con diversidad de materiales ya sean de lujo o de reciclaje o que tengan características efímeras.

El responsable completamente del proyecto es el artista; el concibe la idea, la trabaja, llevando a cabo una auto-edición, los medios de creación pueden ser tan variados como la fotografía, la pintura, el dibujo, el grabado en sus diversas técnicas, el collage, en ocasiones medios electrónicos o de multimedia, o realizando una mezcla de medios dependiendo de lo que nos quiera transmitir.

En Nueva York se creó la primera casa editorial de libros de artistas por Dick Higgins llamada Something Else Press en el año de 1964.



“Happytime”, Dick Higgins,1992

Los inicios de estos tipos de libros se dieron con el arte conceptual, por lo tanto, su creación desde la idea, las imágenes, materiales, y formas estarán determinadas por un concepto específico, dándole la misma importancia a cada uno de los elementos que lo constituyen, queriéndonos expresar o transmitir algo desde el momento de que es visto, por que antes que ser un medio de difusión es una obra de arte.

Por tal motivo los libros denominados Bookwords (obras libros) no son considerados libros de artista por los críticos, ya que mencionan que únicamente son la recopilación de información, graficas, imágenes, momentos de otras obras efímeras, como son el performance, los happenings o las instalaciones.

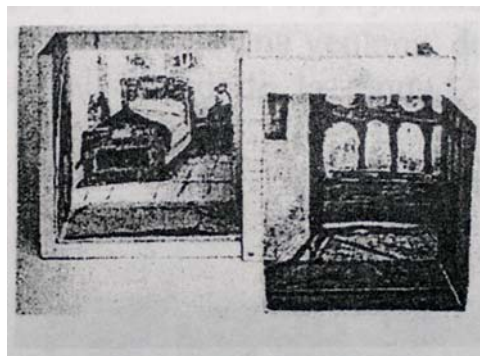


Juan Carlos Romero, "Violencia", libro de artista

**Libro OBJETO**



## 2.3.2 Libro objeto



George Hunts

El libro objeto retoma sus orígenes de los poemas-objetos de los surrealistas, los medios de encuadernación de George Hunts (años 30) les dio el nombre de libros-objetos.

Podríamos mencionar también los libros-objetos de Soleil Noir, que eran libros literarios con terminados artesanales; siendo su envoltura una estructura con características escultóricas que podrían ser de cualquier material, pero sobre todo que tuvieran un toque estético.

El libro objeto pretende romper la separación que existe entre el espectador y creador de la obra, haciendo que el primero se convierta en actor e interactúe con el libro para obtener una mayor percepción, estos tipos de libros deben de invitar subjetivamente al espectador a que culmine la

obra con su manipulación, pasando la información textual a un segundo termino en relación con la información sensorial, cabe mencionar que el libro objeto retoma características de los libros didácticos de los niños.

Al libro se le da una connotación de objeto, sin tener ninguna necesidad de la obra literaria. Se acentúa el valor de objeto, su funcionalidad como elemento de expresión artística, antes que la forma tradicional del libro. Son libros únicos. Por ejemplo mencionaremos el libro de S. Gireger que en su manipulación permite crear un total de 19476 combinaciones con la parte de la cara y posterior el cuerpo femenino y masculino.

El libro de A. Hollweg, que con una superposición de imágenes nos hace adentrarnos en fragmento que simula una ventana, donde observan, pabellones del suburbio, para llegar al centro de la ciudad, por la zona industrial y terminando en el país.

I02



“Quelques M. et Cm. De sparadrap”, Erik Dietman, 1964.

El libro de Erik Dietman, “Quelques m et cm de sparadrap”, que consiste en un libro sellado totalmente con esparadrapo, otro libro que podemos mencionar es el de Marcel Broodthaers “pense-Bete” que es un libro enterrado dentro de una bola de cristal llena de tierra.

El libro objeto de Dieter Roth “Daily Mirror” utiliza una encuadernación de cartón ondulado pintado en amarillo, teniendo incrustado en el espesor del cartón un micro-libro de aproximadamente 300 paginas (2 cm. X 2 cm.).



"Daily Mirror", Dieter Roth, 1961

**Libro T r a n s i t a b l e**





### 2.3.3 Libro transitable

El libro transitable surge del arte acción, con la intención de transformar la forma del material y la técnica que puede ser interdisciplinaria, enfocándose en la autenticidad de la propuesta dentro del proyecto que la sustenta.

Este tipo de libro contrarresta los medios estáticos de comunicación, haciendo uso del *performance* o instalación como suceso efímero y temporal, teniendo como herramienta y elemento predominante el cuerpo humano, el video y la ambientación, cuyas características van a la par con las tendencias de las últimas décadas como lo son el audio-performance, eventos acciones, mímica de la vida, poesía sonora, lecturas, arte sonoro, poesía de acción, cuadros vivientes, video performance, rituales plásticos, ambientaciones vivas, entre otras.

En el año de 1970, el cuerpo humano como acción e instalación de una obra artística lo manifiesta Felipe Ehrenberg y Antonio Manuel al declarar *Meo corpo é a obra* (Mi cuerpo es una obra), propuesta rechazada en el Salón Nacional de Arte Moderno, por ser en palabras de Mario Pedrosa: *la cosa más revolucionaria que ha hecho la creatividad*, al confrontar la burocracia, la mística y el mito de hacer el arte cuya representación de la idea se introduce en el ámbito de la presentación.

Algo similar realizó Marcos Kurtycs con sus obras rituales: *La rosa de los vientos*, imprimiendo en su cuerpo pliegos de papel, o *Acción de medianoche*, en el que el hombre nace del libro, derramando tinta sobre papel en blanco y *La muerte de un escritor*, drama sobre la pasión del impresor y su persecución hasta su ejecución que lo hace nacer otra vez; señalado como libro

humano o libro personificado.



“Rosa de los vientos, artefacto”, Marcos Kurtycs, MAM, México, 1980.

**I07**

El libro transitable resguarda las acciones dinámicas inmediatas y receptoras, cuya concepción se manifiesta dentro de lo efímero, ya sea en el plano híbrido dentro del *performance* o las cintas cinematográficas con un contexto plástico, todo ello en torno a una actitud contestataria del entorno social, político y cultural.



Libro **HBR** i D.

II0

## 2.3.4 Libro híbrido

Otra clasificación son los libros híbridos de los cuales se puede decir que son participes en su elaboración y relación con las definiciones anteriores, ya sea total o parcialmente.

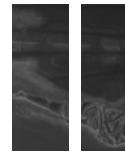
Son libros que estimulan los sentidos por la libertad pretendida y que en lo general son creados por artistas plásticos, quienes darán la particularidad e identificación individual.

También aquí los materiales requeridos son variables, ya que dependerá de los preceptos de cada autor.

Presentándose características que conforman el apartado de los libros híbridos con un ejemplo preciso: *Jut' aime* (Te amo) de Titi Parant, libro único que deriva entre el collage y el dibujo, que sobre lo múltiple se utiliza la fotocopidora para la edición de sus ejemplares pero con la intención de realizar un ejemplar y al mismo tiempo presentarlos como piezas únicas.



## Conclusiones al capítulo



La evolución del libro como herramienta de comunicación fue primordial para la conformación y desarrollo de las civilizaciones. Aun que en un principio las tablillas, códices o pergaminos tenían un fin meramente religioso, dirigido a las altas clases gobernantes y por ende hermético a la sociedad, la invención del papel y evolución de la escritura, así como el descubrimiento de la imprenta ampliaría su accesibilidad, uso y conformación del libro de texto como tal, haciéndolo asequible a diversos estratos sociales.

El libro como tal se retomaría como herramienta de conocimiento y de contemplación, incursionando dentro de los valores de la utilidad y originalidad, enmarcados en la autenticidad.

Estos elementos tanto tipográficos como estructurales, se han diversificado hacia un contexto alternativo, motivado principalmente por las ideas contestatarias y contraculturales (como los futuristas, dadaístas, surrealistas, etc.), el libro dejaría a un lado sus orígenes, reinterpretando las exigencias de cada etapa histórica.

La integración del libro tradicional al campo de las artes crea una retroalimentación que da como



resultado el libro alternativo, ofreciendo al creador un espacio para desarrollar y proyectar las necesidades expresivas, siendo un campo intermedio en que la normatividad establecida cae ante el surgimiento de la libre elección.

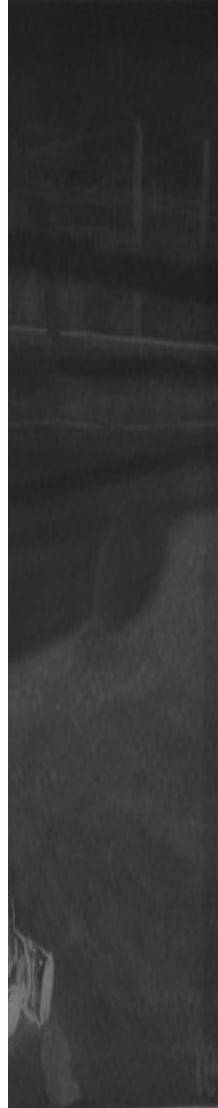
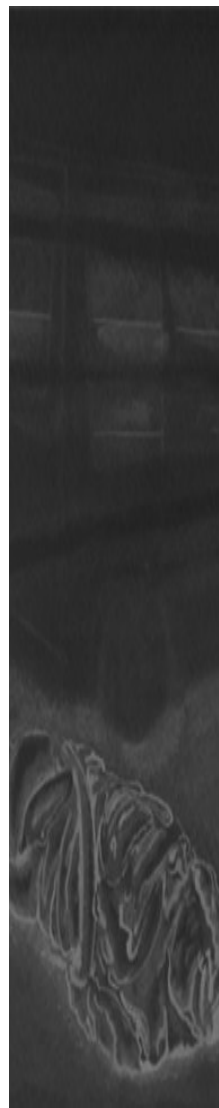
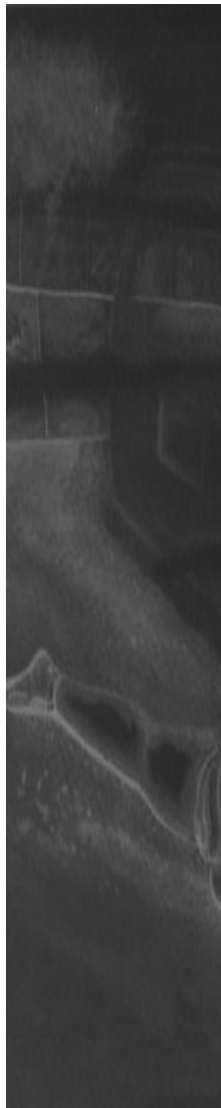
Tanto en México como en el extranjero, el libro alternativo tiene apertura en función de la búsqueda para ampliar los campos de expresión, caminando paralelamente con el contexto histórico que en su nacimiento se enfocara a contrarrestar los embates que la institucionalidad elitista y global del arte y de los preceptos socio-políticos de esa época imponían y que eran considerados como adversos a la razón y el aprendizaje.

Dicho carácter contestatario retoma los aires libertarios manifestados por medio del libro de artista, libro objeto, híbrido, transitable o alguna otra definición que se quiera crear, siendo una manifestación artística, donde los hechos que prevalecen como caracteres no caen en una jerarquía inquisitoria, teniendo como reto la exposición e interpretación del devenir histórico a través de este arte.

La Escuela Nacional de Artes Plásticas retoma dicho reto al realizar el Seminario del libro alternativo cada año, ofreciendo a sus alumnos el conocimiento para reinterpretar su entorno social, político y cultural, por medio de este bello modo de expresión.

En el siguiente y ultimo capítulo se retomaran las bases del libro alternativo para fusionarlo con las ideas de muerte violenta en vía pública ya desarrolladas previamente en el primer capítulo, lo que dará como resultado la producción del libro de artista.

# CAPÍTULO



# Libro de artista

II6

DEF\$ ARR OLL O



## 3.1 Desarrollo

A partir de la investigación que se realiza en el primer y segundo capítulo se retoman los conceptos e ideas para crear la propuesta de una obra plástica, teniendo como fin el impulso personal creativo. Retomando la idea central de este Seminario que es el libro alternativo, aplicando como dispositivo simbólico el Libro de Artista, con el cual se creara un espacio conceptual y físico que será el medio de expresión artístico, utilizando diversas manifestaciones del arte.

Desarrollar el tema de la muerte violenta en vía pública por medio del Libro Alternativo resulta una tarea libre evocadora por medio de la cual podemos tener la oportunidad que sea multidisciplinaria, esta apertura rompe paradigmas o estereotipos de los libros o la creación artística ordinarios que nos da la oportunidad de nutrir el lenguaje artístico, como un nuevo medio de interpretación y expresión dentro del arte.

La experiencia de este Seminario dirigido por el Dr. José Daniel Manzano resulta de gran interés sobre todo por el aprendizaje que se obtiene al llevar a cabo este proyecto. Donde la visión simbólica interpretativa de la línea de obra individual de cada participante del grupo aterriza de manera estructural a un fin común que es la realización del libro alternativo en todas sus variantes.

En esta amplia gama de manifestaciones del Libro Alternativo, encontramos en su haber variaciones que ya hemos visto durante la presente investigación, dentro de estas encontramos el libro objeto, el libro ilustrado, el libro híbrido y el libro de artista; este último es mi propuesta a desarrollar ya que concuerda con las necesidades estructurales simbólicas y conceptuales de la obra a realizar, porque analizando los diversos tipos de libros, sus características, sus elementos y forma de lectura, este tipo de libro es la manifestación expresiva que tiene mas relación con la temática de este proyecto. Ya para los elementos formales conceptuales se retoman símbolos relacionados con la muerte en vía pública, como las sabanas con las que tapan a los accidentados cuando han fallecido, así como dibujos y pinturas de las imágenes, encabezados y relatos descriptivos que presenciamos a diario en los periódicos de nota roja.

Y es precisamente en la nota roja donde surge el quehacer creativo, llámese fuente de inspiración o de una forma mas terrenal, el recurso visual simbólico del que se nutre la obra. En estas

imágenes existe una búsqueda de lo poético dentro de lo grotesco. Se dice que a fuerza de repetir una misma palabra se pierde el significado y fuerza de la misma, la intención que contenía y la carga emocional con la que se pretendía designar tal o cual concepto, y que lo mismo pasa con las imágenes que nos presenta la nota roja como medio de comunicación. Se supone que con tal bombardeo de imágenes se pierda un tanto la sensibilidad a los hechos violentos y trágicos (que a mi punto de vista no por ser cotidianos son menores). A efecto de trabajar sobre estas imágenes para mi obra personal me encuentro con que me siguen sorprendiendo en el día a día; no dejo de admirarme por la fragilidad del cuerpo humano y el poder que puede ejercer un ser humano sobre otro para arrebatarle el elemento vital que es la vida misma, así mismo, me interesa

## I20

trabajar con el aspecto de la ruptura espacial estética que se crea cuando ocurre un accidente, me cautiva en un sentido simbólico meramente estético, en el que se procura descubrir cierta composición armónica dentro de la catástrofe.



Collage, periódico "El gráfico"

A partir de estos parámetros para crear el lenguaje compositivo del objeto creativo retomo la obra plástica de artistas que trabajan con el tema de la muerte violenta, así como algunas ideas filosóficas respecto a la muerte y el ser, por ejemplo, Heidegger o Foucault, entre otros.

De tal forma que la obra de Teresa Margolles resulta un elemento de gran importancia ya que es mi referencia de trabajo. Ya mencionaba antes que no pretendo hacer una copia de su trabajo, pero sus ideas me nutren y me sugieren un trabajo respetable que busca salir de los formatos y elementos meramente tradicionales, los materiales que emplea están fuera de lo ordinario, en un arte experimental que llega a utilizar cadáveres o fluidos de los mismos para sus instalaciones, incorporando de la manera más inesperada al espectador dentro de la instalación, haciendo poesía y jugando con los elementos de una forma en que lo grotesco puede parecer tan sutil que el espectador no se percató en que momento forma parte de ésta, al estar en contacto directa o indirectamente con algún elemento orgánico en descomposición.

Margolles retoma a la muerte como algo de lo que hay que tener respeto, menciona que con la globalización se ha perdido el respeto a la vida y es precisamente lo que trata de evocar en sus instalaciones, ya que indica que cada muerte representa una situación diferente, que va vinculada con un aspecto político, social y hasta económico.

Lo que yo busco a partir de estas referencias es evocar por medio de las imágenes de la muerte

violenta la fragilidad del ser humano, de la vida misma. En un accidente el cuerpo queda hecho jirones, los zapatos salen volando, la carne deshecha, el cuerpo desmembrado, se pierde la individualidad que se convierte en cifras y todo lo que conforma al ser que tenía una vida hecha queda en manos de la redacción sensacionalista de algún periódico local. Dentro de esta fragilidad corporal también asombra el poder que ejerce un ser sobre otro para llevarlo a la muerte, sea por accidente o intencionalmente, y dentro de este suceso encontramos la ruptura del espacio visual ordinario, en la que el espectador trata de hacer una reconstrucción mental tanto de los hechos como del espacio visual y del cadáver mismo.

I2I



“Finem”, Marley Ramos, Tinta china, acrílico, sangre, 31.5 x 37cm, 2008.

De tal forma que esta construcción mental corresponde y se sustenta en las leyes perceptivas que son *“reacciones del proceso perceptivo aplicables a la estructuración de todo campo visual. Cualquiera que sea el objeto de proceso visual, las leyes de la organización perceptiva, actúan para definir y simplificar el campo en sistemas-forma más sencillas y menos numerosas. Está demostrado que todas estas leyes son consecuencias de la estructura anatómica y el proceso fisiológico de la corteza, como parte del cerebro “especializada” en la recepción, organización y reconocimiento del mundo objetivo. Es conocida la limitada agudeza visual dentro del campo, ahora tenemos que añadir que el proceso perceptivo no puede “recibir” más de tres o cuatro estímulos simultáneamente; es necesario un determinado periodo de tiempo para reconocer sucesivamente un número mayor de estímulos. De aquí las necesidades de organización, simplicidad y claridad de los estímulos complejos del campo visual”*.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Morriña, Oscar, “Fundamentos de la forma”, p 72.



Estas leyes perceptivas forman parte del libro de artista “Muerte violenta en vía pública”, se retoman para crear la metáfora de la construcción mental que realiza el espectador de un accidente dentro de la descomposición visual que deja la catástrofe, en este libro alternativo se pretende que el espectador se vincule con la obra de una manera visual definiendo, organizando y simplificando su campo visual, sin dejar a un lado el aspecto sensorial, en el que se busca transmitir la fragilidad del cuerpo humano, tanto por la forma de la pieza como por las figuras contenidas, siendo meras representaciones del cuerpo humano destruido que se desarrollarán a partir de técnicas y materiales vistos durante el transcurso de la carrera, como óleo, tinta china, entre otros mas experimentales, como fluidos orgánicos, que a su vez tendrán un estudio tanto de composición figurativa como de color.

Con esto se ha especificado el tipo de libro que se realizará y las sensaciones que se pretende transmitir al espectador, a continuación se plantearán los materiales y técnicas que se utilizarán en la producción del libro, así mismo se hará la descripción formal del *libro de artista* para comprender su composición espacial; posteriormente se hará la descripción de los contenidos teóricos; es decir las imágenes, conceptos e ideas que expresan cada uno de los elementos que conforman este libro. De esta forma damos paso al siguiente punto a desarrollar.



-Bitacora-



## 3.2 Bitacora

Esta investigación es el contenido que sustenta a la forma en su indisolubilidad, siendo un objeto con un propósito determinado. La investigación teórica sintetizada en los capítulos primero y segundo tiene como objetivo aportar una serie de elementos para conformar la propuesta de trabajo, que consiste en la creación del objeto plástico "Muerte violenta en vía pública, Libro de artista".

Para llegar a definir el libro se desarrollaron una serie de propuestas que se fueron depurando. En un principio se pensó que el libro alternativo sería una instalación, es decir, un libro transitable, y lo que parecía una idea accesible se fue complicando por la temática del libro, así es que finalmente y después de analizar todas las posibilidades al respecto se llegó a la conclusión de que fuera un libro de artista, que como se mencionó anteriormente, en el estudio de sus propiedades se observó que cumple con las características requeridas.

En su concepto se analizó el cuerpo humano en su totalidad, empezando por hacer un recuento del significado que tiene la muerte y la violencia en el arte, así como los aspectos filosóficos, la forma de ver la muerte en la sociedad desde un punto de vista objetivo, posteriormente se analiza el cuerpo humano como objeto de la violencia en el arte, su simbolismo como cadáver y

como cuerpo mutilado. Todo este análisis tiene por objeto el sustento de las figuras humanas accidentadas que contendrá la obra.



La Prensa, Foto: Gustavo Hurtado, 29 de Mayo del 2007.

Se hace una retrospectiva de la obra de Teresa Margolles, ya que la investigación se concentró en artistas mexicanos que trabajaran con esta temática, siendo Margolles y en su tiempo grupo Semefo lo mas cercano a lo que quiero lograr. Hay que definir que Teresa Margolles se dedica a la

**I27**

instalación, yo no haré instalación (Libro transitable), lo que yo propongo es un libro de artista que contenga elementos pictóricos sobre formatos poco usuales que tengan que ver con los accidentes en vía pública y que ya como objeto plástico y en su función para con el espectador sea meramente un seductor del sentido de la vista y tal vez del olfato, que produzca en el espectador un juego visual con las leyes perceptivas que le ordene la corteza cerebral, y que en su forma-contenido transmita la fragilidad del ser humano en su encuentro con la muerte.



FUNDAMENTOS DE LA TECNICA  
fundamentos de la tecnica

PICTORICA  
pictorica



**al óleo**

I30

### **3.2.1 Fundamentos de la tecnica pictorica al oleo**

En base a lo aprendido durante la carrera y la experiencia personal en cuanto a la experimentación de diversos materiales que no son tan comunes y su resultado compositivo y funcional, así como los estudios sustentados en Max Doerner en cuanto a técnica de los materiales y Johannes Itten respecto a teoría del color como principio del desarrollo profesional de la carrera en Artes visuales, tenemos los siguientes fundamentos prácticos y teóricos:

En cuanto a teoría del color encontramos los pigmentos negros y blancos con su serie de pigmentos cromáticos que van desde el violeta, pasando por el azul, el verde, el amarillo y el anaranjado, hasta el rojo. Esta serie "cromática" con sus continuas transiciones se aprecia en el arco iris, en el orden mencionado. Los correspondientes pigmentos se llaman "cromáticos" para distinguirlos de los "acromáticos" que pueden ser blancos, negros o grises en sus respectivas escalas. Ambos se denominan como "color".

Tenemos los tres colores primarios (azul, amarillo y rojo) con la mezcla de ellos se obtienen todos

los demás, el blanco que es la ausencia de color se incluye para aclarar y el negro se obtiene de la mezcla de los tres primarios. Obtenemos colores denominados “secundarios” al mezclar dos combinaciones de los primarios (violeta, naranja y verde), a su vez, son contrarios en el círculo cromático de los primarios (rojo/verde, amarillo/violeta y azul/naranja), en su variedad se dividen en colores fríos y colores calientes.

A partir de estos fundamentos de la teoría del color, se puede hablar del proceso pictórico en base a la técnica del óleo. Dicha técnica esta compuesta básicamente por aceites como son la linaza, trementina y barniz Damar, creando con ello una pasta suave con los pigmentos de colores previamente integrados. La técnica del óleo generalmente requiere aplicarse sobre una superficie previamente preparada con una imprimatura, siendo mas adecuada la de media creta (siguiendo la regla “graso sobre magro” M. Doerner), ya que mantiene las cualidades ópticas para mayor firmeza en los colores, evitando así la absorción y pérdida de sus caracteres aceitosos. Esta imprimatura tiene el principio de la mezcla del agua y el aceite cuyo ingrediente principal: la cola (que generalmente se utiliza de conejo por su economía), evitará su desintegración entre los volúmenes de agua y el aceite de linaza, que con el carbonato de calcio le dará consistencia junto con el blanco de zinc, siendo opcional este último ya que se puede cambiar por pigmento para aplicar en su caso fondo con color.

Una vez que esta completamente seco el óleo es conveniente dar un acabado de barniz, con esto se dará un efecto vidrioso y se protegerá la pintura manteniendo la firmeza y brillantez de los colores. Dicho barniz se puede crear con goma arábiga, trementina y carbonato de calcio, estos componentes se dejaron reposar para obtener así el “barniz Damar”, que se aplicará en dos o tres fases de capas muy delgadas y con dirección contraria entre una y otra.

El proceso pictórico será aplicado en la última fase del “libro de artista”, dicha técnica tendrá las características requeridas dentro de la amplia variedad de posibilidades que nos presenta la creación del libro alternativo, siendo el complemento para la realización de dicho proyecto.

SELECCION

DE

LOS

# MATERIALES

### **3.2.2 Selección de los materiales**



“Maqueta”, papel bond, 16cm x 20cm

Plantear los materiales que se utilizarían para la creación del proyecto fue una tarea ardua, ya que el boceto principal se realizó en hojas de papel bond a escala, el problema radicaba en que se tenía que transcribir a medidas de más de un metro en una forma básica rectangular y con un material que es suave, que no tiene ninguna rigidez. El material en que se realizaría la obra son sábanas de uso hospitalario, así es que se tenía que pensar en la forma que fuera posible dicha rigidez para que tomara la forma vertical y a la vez se pudiera trabajar pictóricamente sobre ellas.

En un principio se pensó en prensar cada sábana (ya que se conforma de dos) entre dos hojas de acrílico curvas (después de haber pintado sobre estas), así quedaría como una especie de portarretrato que tuviera la transparencia adecuada, así como el soporte para detener las sábanas verticalmente y a la vez conservara la curvatura media requerida, la idea parecía muy buena pero superaba por mucho el fondo monetario, así es que la idea se desechó.

Después de preguntar y consultar en diversos medios y por economía, se llegó a la conclusión de que el soporte sería de fibra de vidrio, solucionado este problema se pudo trabajar en el libro alternativo tal y como se había planeado en la maqueta, conservando la idea en su totalidad. A continuación se enlistan los materiales que fueron utilizados para dar forma y hacer realidad el libro de artista:

I36

Para la estructura de la obra pictórica se utilizó:

- Dos sábanas de uso hospitalario (utilizadas en pacientes accidentados), de 1.60m x 90m (c/u).
- Dos láminas de fibra de vidrio blanca de 1.40m x 1.80m y 2mm de grosor (c/u).
- Estructura de acero cromado de 1.45m x 1.80m x 1.20m

Para armar el bastidor se utilizó:

- Resina poliéster MF-300 preacelerada al 40%
- Resina cristal preacelerada al 58%
- Catalizador al 2%
- Cutter
- Tijeras para cortar alambre
- Taladro
- Lijas de calibre grueso
- Brocha
- Espátula

Para pintar la obra se utilizó:

- Óleo, diversos colores
- Acrílico blanco y negro
- Tinta china, blanca, roja y negra
- Pinceles de diversas medidas
- Sangre humana

Ya con los materiales planteados se describirá a continuación en el siguiente capítulo el proceso paso a paso para la realización del Libro de Artista de Accidentes en Vía Pública, así como el significado de cada elemento que conforma esta obra.



ନିମ୍ନଲିଖିତ ଗୁଣଗୁଡ଼ିକ

### 3.3 Realización

Se pensó en utilizar como soporte del elemento pictórico sábanas de uso hospitalario que fueron utilizadas en pacientes víctimas de algún percance en vía pública, así es que dichas sábanas están impregnadas con sangre humana.

Se consiguieron varios pares de sabanas y fueron elegidas las que contenían características plásticas ricas en formas evocadoras ya que se trata de hacer poesía con los elementos que se crean de una forma accidental subjetiva.

Las sábanas fueron previamente tratadas con formol y con líquidos desinfectantes para evitar algún tipo de contaminación, aun así se manejaron en un principio con sumo cuidado, ya que se encontraban frescas en fluidos corporales y sustancias de olor concentrado.



Preparando el área de trabajo para desembalar

Antes de abrir los paquetes de sabanas provenientes del hospital fue necesario preparar el área de trabajo cubriendo todo con plástico, así mismo fue necesario utilizar una careta, guantes de látex y bata para evitar cualquier contacto físico.

Posteriormente se analizó cuidadosamente una por una, foliándolas y tomando registro fotográfico para estudiar sus contenidos y ver con cuales se podía trabajar la obra.



(a)



(b)



(c)



(d)

### Registro de los dos pares de sábanas

Ya analizadas las sábanas en su estructura figurativa y sus medidas, así como el estado de descomposición se eligió la (a) y la (b) por contener los elementos requeridos para la creación de la obra.

Una vez analizado lo que sería el bastidor, se estudiaron diversos materiales para lo que sería el soporte para la tela, ya que era complicado encontrar un material que fuera flexible y a la vez rígido, llegando a la conclusión de que las placas de fibra de vidrio serían una buena opción fue necesario hacer pruebas a esta para calcular la dureza del material porque se tenían que hacer varios cortes lineales en ella, así como su flexibilidad, ya que con ambas partes se tenía que formar una media luna, para que en su base y por la parte superior quede la forma simple de un ojo, además de que se tendría que sostener cada línea que quedara al vacío por sí sola.



Vista superior de la maqueta, "el ojo"

I42



Fibra de vidrio, prueba de corte

Ya en la prueba de corte se observó que el material era resistente y a la vez suave para poder cortarlo, así como flexible. Se adquirieron dos láminas de fibra de vidrio color blanco con dimensiones de 1.40m x 1.80m, en cada una se marcaron 21 líneas para hacer los cortes respectivos.



Fibra de vidrio marcada, lista para cortar

Se han intercalando vacíos entre una línea y otra, haciendo en una lámina pares y en otra nones para que al momento de unir las se cree una totalidad en la que se pueda realizar el dibujo respectivo. Las placas fueron cortadas con tijeras para alambre y con cutter, haciendo previamente una incisión con el taladro usando una broca pequeña para que no se rompa la lámina. Una vez cortadas las dos placas se entelan con las sábanas adquiridas, utilizando el mismo proceso para entelar sobre placas de madera; se van pegando con una mezcla de resina flexible al 40% y de resina cristal al 60% y con un 2% de catalizador para que acelere el proceso de pegado, utilizando capas de este pegamento muy delgadas para que no se cristalice porque cuando pasa eso se filtra a la tela por su parte superior afectando el proceso pictórico. Conforme se van pegando se pasa la espátula por encima para sacar las burbujas que queden entre la sábana y la lámina para que dé como resultado una apariencia uniforme y lisa.

I43



a. Mezcla de resinas



b. entelado



c. entelado en su totalidad



d. corte y pegado posterior



e. entelado final de la sección A

### Proceso de entelado

Una vez terminada la sección A se procede a realizar lo mismo con la sección B. Al terminar ambas laminas se requiere dejar secar un par de días para posteriormente realizar la obra pictórica, para este proceso, que es el ultimo antes de colocar en el soporte, se requiere encajar la sección A por su parte frontal sobre la sección B. ej:



Ensamble de la sección A sobre B

Dentro del acervo personal se realizó una selección de la imagen de prensa a trabajar, debía tener ciertas características, una de las mas importantes es que no fuera tan cargada de elementos, tenia que ser muy sencilla y a la vez con cierta fuerza emocional para que al momento de separar la pieza A de la B tuviera la legibilidad pretendida, para esto, se realizó una ultima maqueta que contiene la idea preliminar :



Imagen seleccionada: La Prensa, Foto: Gustavo Hurtado, 29 de Mayo del 2007.



Maqueta final para prueba de imagen en diferentes vistas

Una vez que se comprobó la facilidad de la lectura de la imagen se procede a intervenir el bastidor que se había preparado con anterioridad. Debido a que los componentes de la tela y el procedimiento pictórico no permiten margen de error se debe copiar la imagen, esto se logró imprimiendo una ampliación que en la parte trasera fue saturada con barra sanguina para poder transferir sobre la tela los rasgos más significativos de la imagen a trabajar.



Ya que se ha transferido la imagen se prepara la paleta de óleo en tonos ocre para realizar la pintura de la imagen sobre la tela A y B de la obra, esta paleta se ha preparado con sangre humana ya que en el transcurrir del tiempo se obtendrán otras características deseadas. En el siguiente capítulo que es "Lectura de la obra" se explicara el significado de la gama de color, de la sangre que se fusiona con esta y de cada elemento que contiene.



Óleo, gama en tonos ocre

La imagen con la que se trabajara nunca se deja de lado, se trabaja en conjunto ya que de aquí depende el éxito en el resultado de las sombras y luces que dan volumen y profundidad a el rostro humano, siendo de gran importancia, ya que debe ser muy definido para que en el momento en que se separe una tela de la otra se logre la legibilidad de la que se ha hablado.





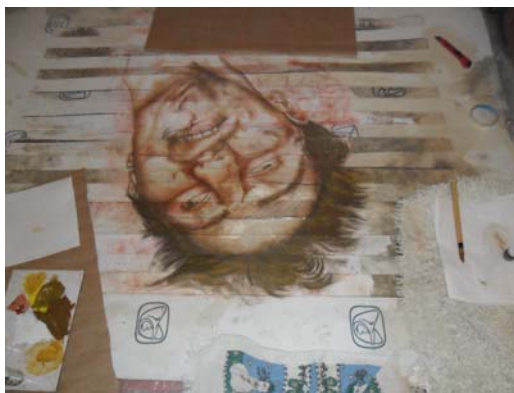
Se decidió trabajar la tela sin imprimatura para evitar perder las manchas de sangre que son parte implícita de la tela así como los iconos del hospital de donde provienen la telas. Cuando se trabaja el óleo sobre una tela sin imprimatura encontramos un gran problema, las líneas se expanden como si fuera acuarela sobre tela, además no tiene tanta adherencia y es muy inestable, lo cual se solucionó de la siguiente manera: se fue poniendo una capa delgada de acrílico blanco sobre cada sección que se va trabajando y encima el óleo con barridos suaves y esfumados, evitando cargas pesadas de óleo porque podría craquelarse debido a el movimiento que tendrá la tela al colocarla en su soporte y porque en las orillas se fusiona con las manchas de sangre seca que contiene previamente la tela.



Así mismo, se cuidó mucho el tratamiento entre una franja y otra ya que hay que ir separándolas conforme se va pintando ya que pueden quedar vacíos lineales cuando una se encima con la otra.



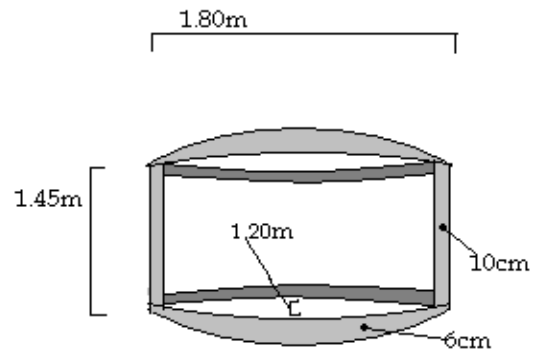
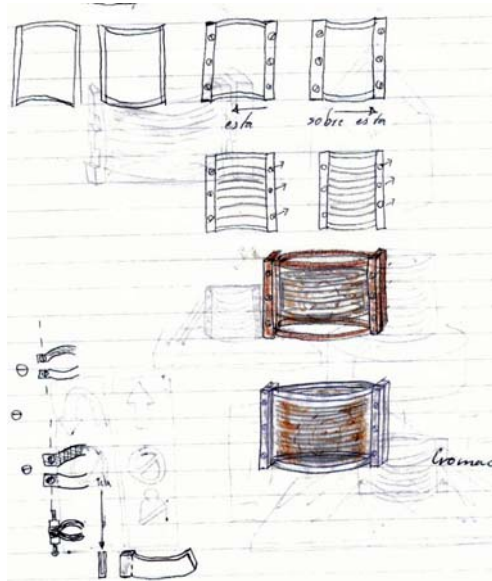
I48





Registro pictórico progresivo

Una vez concluido el elemento pictórico se montó la obra en una estructura de acero cromado de 1.45m de alto x 1.80m de ancho x 1.20m de diámetro, siendo este el marco de la obra. Para llegar a este punto se planeo con anterioridad la estructura, dentro de todas las posibilidades que se presentaban, esta fue la mejor opción pensando en el ensamblado, traslado y facilidad para cromarla. Cabe mencionar que la realización y orientación respecto a la estructura de la obra quedó en manos del maestro de metales de la ENAP del turno vespertino Margarito Leyva, debido a que esta área esta fuera de mis conocimientos.



Bocetos y medidas del marco

Ya con ambas piezas terminadas, tanto obra pictórica como estructura se continuó con el ensamblado. A cada pieza de la estructura se le dejaron previamente cuatro orificios por cada lado para poder prensar la tela con tornillos. Inicialmente se perforo la tela con un taladro de broca pequeña para marcarlo y ya con el orificio realizado se aumento con una broca del tamaño de los orificios de la estructura, posteriormente se atornillo por detrás con tuercas en cada uno.

Por ultimo, la obra se debe colocar contra a pared para respetar su bidimensionalidad de formato pictórico clásico y sobre una plataforma de madera de 45cm de alto para facilitar al espectador la legibilidad de esta.





Con la obra concluida se describirá en el siguiente capítulo el significado de cada elemento que la conforma, teniendo igual importancia cada uno de los elementos, característica clave del libro de artista.



Lectura

del

LIBRO  
DE ARTISTA

### 3.3.1 Lectura del libro de artista

En su composición fundamental el libro de artista de accidentes en vía pública es planteado para el observador que realizara el juego visual concebido desde un ángulo frontal, pues se pretende conservar el formato clásico pictórico bidimensional. Este libro de artista surge de la inspiración del formato que tiene la prensa como medio de comunicación, en sus líneas y columnas que son verticales con una lectura horizontal, en el cual podemos observar fotografías crudas del desastre que ocurre en los accidentes en la vía pública y del desorden visual que ocurre en un orden que estaba previamente establecido, así como en todo lo que tiene que ver con la medicina forense y el arte urbano vinculado con el libro alternativo y la amplia gama de posibilidades que ofrece.

Así, en las fotografías de prensa encontramos que en muchas ocasiones los cuerpos son tapados con una sábana tratando de cubrir el cuerpo para ocultar lo que está pasando, siendo parte de la cultura occidental negar la muerte y con ella los fluidos orgánicos que derraman estos. En mi caso recurro a las sábanas como elemento principal que en vez de ocultar van a mostrar. Por este motivo se trabajó con sábanas ensangrentadas provenientes del hospital, se trata de hacer una reflexión de la vida ante la muerte y de encontrar una plasticidad dentro del desastre y así ocurre cuando las manchas sanguinolentas forman figuras equilibradas y estéticas que se fusionan con la imagen.

Cabe mencionar que en un principio se pensó en realizar las sábanas con tela nueva y en hacer las veces de las manchas de sangre con material pictórico como tinta china y óleo, pero elegí conseguir material original por el hecho de que la sangre como elemento vital contiene una carga sustancial orgánica y simbólica que produce algún tipo de excitación en el ser humano, tanto por el olor como por el color, tanto aún por la esencia del formol que nos remite a aspectos médicos que van encaminados a percatar nuestra fragilidad humana, sabiendo de antemano que lo único seguro de la vida es la muerte, siendo esta, directriz de la existencia.

En cuanto al formato que se dio a las sábanas, primero hablaremos de la parte superior e inferior de la estructura en la que encontramos una forma básica y simple con la forma de ojo. El significado radica en que el tema de accidentes en vía pública va encaminado a el espectador, tanto de la obra, como del accidente en su caso, el ojo, como observador, como analizador, como espectador que crea, recrea y reconstruye escenas por medio de la corteza cerebral quien da el orden de organizar y simplificar el desastre, además, nunca puede faltar por antonomasia en los accidentes "el mirón", que surge como constante en la que nos preguntamos quien es el protagonista y quien el antagonista de un accidente, ya que este tipo de sucesos pueden cambiar el sentido de la existencia para quien sobrevive o es espectador del accidente.

Parte de su estructura formal son las 21 líneas que se cortaron en cada placa, estas hacen referencia a la muerte, ya que simbolizan los 21 gramos del peso que se pierde al morir. Hay científicos que indican que esos 21 gramos son por la exhalación del aire y gases que tenemos dentro, otros dicen que es por la relajación de los esfínteres y en otros casos que es el equivalente al peso del alma que sale del cuerpo al morir; sin embargo se dejan las posibilidades abiertas a

que el espectador lo retome según sus creencias y criterios. Estas 21 líneas concebidas en pares y nones reflejan finalmente una totalidad que conforma la imagen y a la vez simbolizan vida y muerte, ya que no puede existir una sin la otra, formando una dualidad inseparable.

Para la estructura de la obra se decidió que fuera en primer lugar de acero ya que me remite a un aspecto urbano, debido a que en las calles de la ciudad encontramos paisajes grises, cuadrados, fríos y sólidos que contrastan con lo trémulo y frágil de los cuerpos humanos que habitan estos paisajes y que forman parte inherente de ellos en su vida cotidiana, que pueden fusionarse al alimentar con su sangre el pavimento o dejar su carne en los fierros retorcidos de un coche, que nutren las historias ciudadinas y el día a día de prensa y noticieros televisivos. En segundo lugar se decidió cromar la estructura ya que hace referencia al instrumental y mobiliario médico en el que podemos encontrar una paradoja entre pulcritud y ambientes infectados de fluidos y desechos orgánicos; así mismo la estructura que mantiene la obra choca en su fortaleza con la fragilidad de la imagen del cuerpo humano irrumpido por la muerte.

Ya para la imagen pictórica y como mencionaba en el capítulo anterior se decidió recurrir al acervo personal de fotos de prensa, buscando la que fuera más sencilla, es decir, que no estuviera tan cargada de elementos ya que esto facilitaría la lectura, al mismo tiempo debía tener una carga emocionalmente fuerte para lograr una reflexión en el espectador por medio de la obra. Denotando la fragilidad del cuerpo humano y la ruptura espacial estética que tiene como fin descubrir una composición armónica dentro de la catástrofe y por otro lado recuperar aunque sea por instantes la pérdida social de sensibilidad ante los hechos violentos y trágicos, a fin de cuentas se dice que la vida está hecha de momentos. Esta reflexión también va hacia la muerte, hacia el respeto que se le debe tener al sabernos finitos, no escondiéndola y embelleciéndola en ataúdes y debajo de la tierra, sino aceptándola como parte del contrato de vida, en mi visión personal solo así se podrá crecer como persona y como sociedad, para comprobarlo solo basta mirar al pasado y ver que a partir de sabernos finitos se han creado las civilizaciones.

En cuanto a la gama de colores con la que fue creada la imagen, se utilizaron ocres debido a que se tenía que fusionar la imagen con las manchas de sangre que tienen las sabanas lateralmente para poder crear una armonía y una secuencia de elementos, al mismo tiempo estos colores me remiten a los fluidos orgánicos, que van desde la sangre hasta lo escatológico, es de lo que estamos hechos, es lo que hay detrás del telón conformado por lo que llamamos piel. Por eso es que en este libro de artista la pintura de óleo fue mezclada con mi propia sangre, por un lado es para hacer un recordatorio de que la muerte no es algo ajeno por verlo a distancia, en tele o en el periódico, no es algo que solo le pasa a él o a ella, está inmerso en la vida y hay que verlo como algo que me puede pasar a mí también, es para que el espectador sienta empatía con la obra, ya que los fluidos que tengo yo también están en él, mi fragilidad humana es la misma que la de él, es la misma que ve con indiferencia en los medios de comunicación. Por otro lado, en los últimos años he venido trabajando con esta temática y experimentando con este fluido, encontrando que conforme pasa el tiempo la tonalidad de las obras se va oscureciendo hasta quedar en un tono color violáceo que da otro matiz a la obra y otra dirección, pues es darles vida dentro de la descomposición, es la apropiación total de la obra ya que en este sentido forma parte de mí espiritual y físicamente.



# **CONCLUSIONES GENERALES**

## Conclusiones Generales

La experiencia que me ha dejado participar en el XII Seminario del Libro Alternativo ha sido bastante gratificante, ya que ha ampliado mis horizontes respecto al de Libro de Artista y al tema de la Muerte violenta en vía pública, mismo que vengo trabajando desde hace ya un par de años.

Al momento de realizar la investigación y de plantear el tema desde varios puntos de análisis que van de lo estético a lo filosófico llegando a lo antropológico, llegó a la conclusión de que morir por un accidente en vía pública no solo implica la pérdida de identidad o la ruptura del espacio urbano y corporal, sino que va mas allá, siendo un problema mas profundo que tiene que ver con lo social y político en el que se demuestra una deficiencia institucional en todos sus niveles. Tal vez esto ya es algo bien sabido y de lo que siempre escuchamos hablar, pero mi aportación como artista visual es por un lado para la sociedad que me rodea al querer salir del individualismo e indiferencia que consume a mi generación, haciendo palpable un tema que muchas veces ha servido como vía de recreación para el público en los medios de comunicación, se trata de sensibilizar al espectador, de hacer palpable la muerte para que no se olvide la finitud y entonces poder crecer como ser social y por ende como país, encontrando en el arte un camino para hacerlo; y para quien pasa por el proceso de haber perdido a alguien de esta manera, ayudar a confrontar el duelo.

Por otro lado, esta investigación es una pequeña contribución al análisis del libro alternativo, demostrando una vez mas toda la riqueza de posibilidades que ofrece dentro de su amplia gama y lo flexible que resulta para trabajar cualquier temática.

Así mismo, mi investigación es una minima aportación para el enorme campo de reflexión dentro de la historia del arte y de las artes visuales, esperando que sea de utilidad para quien se dedique a investigar y a crear con el tema de muerte violenta en vía pública.

# Bibliografia

## Bibliografía

- BOZAL, Valeriano, et.al., Imágenes de la violencia del arte Contemporáneo, México, Antonio Machado Libros, 2005, 316 pp.
- CARRIÓN, Ulises, El arte nuevo de hacer libros, México, El archivo, 1988, 147pp.
- CORTÉS, José Miguel, El cuerpo mutilado, Generalitat Valencia, 1996, 240p.
- DOBZHANSKY, Theodosius, Genética y el origen de las especies, Circulo de lectores, España, 1997.
- ECHEVERRI, Ana, Arte y cuerpo, el cuerpo como objeto en el arte contemporáneo, México, Porrúa, 133 pp.
- ESTRADA, Gerardo, Las transgresiones al cuerpo, CNCA, INBA, San Carlos, 1997, 41p.
- GALINDO, Carlos-Blas, "SEMEFO", Uno mas uno, Agosto 1997.
- JAURENA, Juan Carlos, muerte, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003, 59pp.
- LEYTE, Arturo, El arte, el terror y la muerte, ABADA,2006,98p.
- MEDINA, Cuauhtémoc, Respirando espíritus, El ojo breve: Reforma, Febrero, 2002.
- MEJIA, Iván, El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea, México, UNAM, 2005, 162 pp.
- MUNARI, Bruno, Como nacen los objetos, México, 1977, 241pp.
- PELLITERI, Astori, Esquemas de compaginación, España, Don Bosco, 1975, 345pp.
- RÉGIS, Debray, Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente, Paidós, 1994, 320 pp.
- RENAN, Raúl, Los otros libros: distintas opciones en el trabajo editorial, México, UNAM, 1988, 96 pp.
- RIVARA, Kamaji Greta, El ser para la muerte: una ontología de la finitud, Itaca,2003,130p.
- TRILLO, Héctor, La muerte en el arte, ENAP-UNAM, 1986, 12p.



SOTO, Pascual; et.al, Arte y violencia: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995,558 pp.

**I67**