

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

La violencia y su representación en el arte contemporáneo mexicano.

Reflexiones y análisis.

Tesis para obtener el título de Licenciado en Artes Visuales.

Presenta

RICARDO ESTEBAN CÁRDENAS DEL MORAL.

Directora de Tesis

LICENCIADA PATRICIA SORIANO TRONCOSO.

MÉXICO, D. F., 2013.



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

La violencia y su representación en el arte contemporáneo mexicano.

Reflexiones y análisis.

Tesis para obtener el título de Licenciado en Artes Visuales.

Presenta

RICARDO ESTEBAN CÁRDENAS DEL MORAL.

Directora de Tesis

LICENCIADA PATRICIA SORIANO TRONCOSO.

MÉXICO, D. F., 2013.

A mis padres y hermano, que paciente y amorosamente me han permitido toda la vida crear y creer mis propios juegos, formas, tiempos y mundos.

¡Y a Cleo, que fue puro amor!

In Memoriam:

A las personas que han padecido la devastación de la violencia,

especialmente las anónimas,

aquellas víctimas que nadie se toma el tiempo de pensar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

HACIA UNA REFLEXIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA VIOLENCIA

1.1 LA VIOLENCIA Y SU ARTICULACIÓN

1.2 EL CONTROL SOCIAL Y POLÍTICO DE LA VIOLENCIA EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

1.2.1 LA BIOPOLÍTICA

1.2.2 LA NECROPOLÍTICA

1.3 ESTRATEGIAS PARA LA CONSOLIDACIÓN DE LA VIOLENCIA

1.3.1 EL MIEDO, ARTICULADOR DE LA ACCIÓN VIOLENTA

1.3.2 EL TERROR, DETONANTE DE LA ACCIÓN VIOLENTA

1.4 ENRIQUE JEZIK. LA ACCIÓN VIOLENTA, POÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN

ANEXO VISUAL

CAPÍTULO 2

LA IMAGEN DE VIOLENCIA EN EL CONTEXTO CONTEMPORÁNEO

2.1 LA VISUALIDAD DE LA VIOLENCIA POR MEDIO DE LA IMAGEN

2.1.1 EL CONSUMO CONTEMPORÁNEO DE LA IMAGEN VIOLENTA A TRAVÉS DE LOS MEDIOS MASIVOS DE COMUNICACIÓN

2.2 BREVE ANALISIS RESPECTO A LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA DEL ACTO VIOLENTO

2.3 ACOTACIONES FRENTE A UNA ÉTICA DE LA IMAGEN VIOLENTO

2.3.1 LA IMAGEN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA EN EL ENTRAMADO ÉTICO DE LA VIOLENCIA

2.4 LA VIOLENCIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO A MANERA DE IMAGEN

2.4.1 LA NOCIÓN DEL HECHO REAL O FICTICIO EN LA REPRESENTACIÓN

2.4.2 ACOTACIONES FRENTE A UNA ESTÉTICA DE LA IMAGEN VIOLENTO

2.5 MARTHA PACHECO. EL CUERPO COMO CADÁVER, RESIGNIFICANDO LA IMAGEN VIOLENTO

CAPÍTULO 3

EL CUERPO COMO TERRITORIO DE LA VIOLENCIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

3.1 LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA CORPORAL EN LA IMAGEN

3.2 HACIA UNA REPRESENTACIÓN DE LO CORPORAL EN EL TERRENO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

3.3 LA REPRESENTACIÓN EXTREMA DEL CUERPO HUMANO

3.4 LA ABYECCIÓN COMO CATEGORÍA ESTÉTICA EN LA IMAGEN DE LA VIOLENCIA

3.4.1 ELEMENTOS FUNDANTES PARA LA OPERACIÓN DE LO ABYECTO

3.4.2 HACIA UNA NOCIÓN DE LO ABYECTO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

3.5 TERESA MARGOLLES, LO FAMILIAR EXTRAÑO

ANEXO VISUAL

CAPITULO 4

PRAXIS. UNA PROPUESTA ESTÉTICA PERSONAL

4.1 HACIA UNA PROPUESTA ARTÍSTICA PERSONAL SOBRE LA VIOLENCIA

4.2 DEL PLANO CONCEPTUAL AL PLANO TÉCNICO

4.2.1 ESTRATEGIAS TÉCNICAS PERSONALES PARA UNA REPRESENTACIÓN ARTISTICA DE LA VIOLENCIA

4.2.2 NOCIONES PERSONALES PARA UNA APROXIMACIÓN A LA VIOLENCIA

4.3 ESTADO DE EXCEPCIÓN

4.3.1 DESARROLLO CONCEPTUAL

4.3.2 DELACIONES

Malas Nuevas.

Durmientes.

4.3.3 ELEGÍAS

Identitarios.

Extravíos.

Aparición Forzosa.

4.4 REFLEXIÓN ÚLTIMA. HACIA UNA CONCLUSIÓN PERSONAL

CAPÍTULO 5.

REFLEXIÓN ÚLTIMA. HACIA UNA CONCLUSIÓN PERSONAL

ÍNDICE DE IMÁGENES

BIBLIOGRAFÍA

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

Vivir en México a principios del siglo XXI implica factores sociopolíticos únicos e irrepetibles en cualquier otra latitud y momento. Es decir, si bien la humanidad enfrenta constantemente problemáticas semejantes, éstas se desarrollan con particularidades únicas del contexto en el que acontecen.

En el caso de nuestra nación, el deterioro social ha disparado un grado de violencia comparable con el de una nación en guerra, donde se habla de más de 80,000 víctimas fatales y 10,000 desaparecidos durante el último sexenio. Este contexto político y social tiene obvias repercusiones en el desarrollo de la labor creativa de los artistas y me hace inexorable el análisis sobre la temática de la violencia en el arte contemporáneo mexicano; tópico complejo que relaciona diferentes enfoques filosóficos, sociales y políticos. Llama mi atención esta temática para el desarrollo de la propuesta de un proyecto artístico personal, a partir de un discurso crítico realizado por medio del análisis visual sobre la situación sociopolítica actual en el país, y el uso de la imagen violenta en los medios masivos de comunicación.

Estoy consciente que parto de una serie de conceptos sumamente generales como son violencia, imagen y cuerpo; meritorios cada uno de investigaciones más profundas y especializadas, sin embargo, únicamente pretendo plantear y resaltar puntos de encuentro que considero coyunturales entre conceptos y disciplinas diversas del conocimiento humano, con la finalidad de desarrollar una serie de observación que desemboquen en una

propuesta estética formal al respecto. Así, busco analizar una situación específica en el arte actual y la creación contemporánea en México, dentro de un parámetro temporal que enfoco con fines prácticos para ésta investigación, al ejercicio plástico reciente, principalmente de la primera década del siglo XXI.

El porqué abordar el tópico de la violencia es fácil de responder, me preocupa la descomposición social no únicamente como problemática local, sino como aspecto social global, como condición emanante al ser humano. El nombre de la exposición en el Pabellón de México de la 53ª edición de la Bienal de Venecia, realizada por la artista Teresa Margolles (Culiacán, 1963) responde la interrogante con otra pregunta, en mi opinión de la manera más contundente: *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*

En la actualidad, la violencia como contenido es problemática trascendente en el estudio de la imagen, con especial énfasis en el campo de la ética y la estética; cuando referimos a lo contemporáneo resulta sinónimo de tiempos turbulentos, de la vivencia de lo que será vergonzosa historia; dónde el arte no solo tiene cabida, sino la obligación de ser un dispositivo que incite al observador a señalar, cuestionar, criticar y reflexionar los estados del poder que socialmente se nos imponen.

La historia del arte nos ha enseñado como éste ha sido, de forma sutil o vigorosamente descarado, pulso crítico y analítico de su tiempo. Incluso en algunos poquísimos casos, los mejores, las reflexiones que nos ofrece ese arte permanecen y trascienden, nos recuerdan uno de sus grandes valores, la intemporalidad. Solo como ejemplo, la serie de grabados *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya que actualmente, casi 200 años después, continua asombrándonos con horror ante la

devastadora tragedia que produce la violencia, y lo contemporáneo que se mantiene el discurso.



1. **Desastres de la guerra, Nº 36. Tampoco.** Francisco de Goya. 1810-1815

Más adelante, durante el desarrollo de los diferentes apartados de esta investigación, ejemplificaré las líneas de reflexión que planteo, por medio de la obra de diversos artistas que han explotado esta área discursiva, únicamente como punto de partida y reconocimiento para abordar la obra de arte desde una óptica crítica y estética dissociada de los cánones de representación de la belleza y armonía clásicas, que ya el movimiento Moderno se encargó de violentar y transgredir previamente, no solo por el desprecio a la verosimilitud, sino por la constante ausencia de lo que se entendía por *belleza*.

El crítico y artista Roger Fry argumentó entonces, durante el periodo Moderno, que el arte sería considerado feo hasta que se le viera como bello. Ver su belleza –y entenderla,

añadiría- requeriría de cierta educación estética; situación de la cual considero, no existe marcha atrás, siendo en nuestros días un aspecto que el arte contemporáneo ha hecho prácticamente un valor.

Esto nos lleva a plantearnos la interrogante histórica: ¿el arte debe ser bello? A lo cual debo apresurarme a acotar para el desarrollo de esta investigación que no, el arte no necesita ser bello, no al menos en la forma del discurso de kantiano.

Ya que otros estudiosos como Baudrillard o Kristeva han desarrollado profundas tesis al respecto, más de lo que yo podría hacerlo en esta investigación; será a partir de parámetros establecidos por ellos y algunos otros teóricos, que abordaré conceptos como lo abyecto, la crueldad o el miedo, para adentrarme en los territorios de la Estética y así entablar un análisis formal respecto a la imagen de la violencia y su pertinencia en el arte contemporáneo mexicano específicamente, pero que posee resonancia en la escena artística mundial contemporánea.

En el imaginario social colectivo, las imágenes de tipo violento ya forman parte de él, labor de la cual se han encargado de imponer los medios masivos de comunicación, con fines específicos que mas adelante desarrollaré; por lo que nos encontramos permeados de ellas y asumimos con naturalidad, tanto que descuidamos analizar aquello sobre lo que se sostienen, en el caso de tener sustento. Así pues, me enfocaré al estudio de la imagen violenta y las relaciones entre espectáculo y denuncia; los vínculos entre lo abyecto y el poder, así como su función social y cultural en el registro visual contemporáneo.

Esta tesis plantea reflexionar el sentido y utilización del horror y el terror de la violencia en la historia de la cultura visual reciente, por medio de diversas referencias visuales a la

historia del arte y los medios masivos de comunicación, así como el análisis de la obra de tres creadores específicos del quehacer artístico mexicano.



Joven asesinado y colgado en un puente de la ciudad de Tijuana, BCN, 10 octubre 2009.

Artistas que sin manifiesto alguno como conjunto, tejen el discurso de la representación extrema. Un tipo de arte el cual resulta sumamente complejo de categorizar bajo la noción de corriente, tendencia o movimiento, puesto que no se sustentan tanto en estilismos formalistas ortodoxos y lo hacen más en aspectos que abarcan territorios que tienen que ver con la violencia física, la política del miedo, el terror social y la estética de la afección.

Situaciones que devienen en el problema de la territorialización de la violencia sobre la figura del cuerpo humano, el cual se convierte en el espacio de encuentro donde se engarzan casi todas las prácticas y los discursos artísticos contemporáneos sobre la violencia, el cuerpo como principal lugar de experimentación del sufrimiento, del dolor, la

perversión y del sadismo. Así, el arte explora nuevas vías de análisis para la reflexión en lo concerniente al extenso campo de la corrupción en la condición humana, disociado de la tradición estética tradicional.

Las obras que aquí analizaré obedecen a los imperativos de la violencia, a modo de resolución de los conflictos internos y externos, punto de conexión entre arte y vida. De esta manera el arte pierde su carácter inocuo, meramente estético; pero también así, corre el riesgo de convertirse en simple expresión política. Los límites no son claros aún, lo que permite el riesgo en el devenir de la acción artística a un simple activismo visual.

Antes de dar pleno inicio al desarrollo conceptual de este proyecto, quiero señalar que mi investigación es el resultado de una formación crítica, políticamente comprometida y técnicamente multidisciplinaria, que he procurado tanto en mi vida académica dentro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, así como en mi vida personal, como individuo políticamente activo, principalmente motivado por temáticas sociales. Así pues, resumo que esta tesis trata acerca de la condición estética y sociopolítica de la imagen violenta en el arte contemporáneo en México, “como espacio público del poder y espacio social (personal) de resistencia”¹; además de brindar los parámetros conceptuales fundantes para la producción artística personal que presento.

¹ Barrios, J. L. (2010). *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*. México: Textos Texturas Textualidades. Universidad Iberoamericana. Pág. 68.

CAPÍTULO 1

HACIA UNA REFLEXIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA VIOLENCIA

Hay ideas y formas de pensar que contienen semillas de vida; y hay otras, quizá muy arraigadas en nuestra mentalidad, que contienen semillas de una muerte generalizada.

Quizá la medida de nuestro futuro resida literalmente en nuestra capacidad para diferenciarlas y nombrarlas con el fin de hacer posible que todo el mundo pueda distinguir las.

Richmond Williams

1.1 LA VIOLENCIA Y SU ARTICULACIÓN

La violencia es el medio de transgresión del estado habitual de las cosas y se efectúa con fines prácticos de dominio y sumisión. La mayoría de las personas, al menos aquellas en un estado propio de salud mental, mantenemos un entendido general acerca de lo que la violencia es, o puede llegar a ser. La despreciamos con base en una serie de valores morales inculcados socialmente.

El ejercicio de la violencia doblega; sometida la víctima, pierde su condición humana. No existe nada ejemplar o heroico en ese acto que retira la humanidad a una persona. La justificación habitual que este proceder es conveniente o necesario, y por tanto legítimo, es horrorosamente cobarde.

Los campos que transgrede la acción violenta, en tanto acto humano, son múltiples y muy amplios; es desintegradora, desestabiliza, pone en peligro el orden del cuerpo o la persona, termina con la armonía del entorno y finalmente, con la vida.

La violencia se contempla como una rasgo de la naturaleza del *otro*, y es así por naturaleza que se actúa en consecuencia, oponiendo resistencia en forma de una acción violenta de mayor dimensión. Cabe recalcar que la práctica de la violencia no afecta únicamente al sujeto que la perpetra y al que la sufre, afecta también de manera significativa a quien la contempla y por ende la permite, al observador.

Objetivamos, interpretamos e imaginamos al *otro* como un extraño que nunca será como nosotros y le juzgamos de naturaleza diferente y equivocada. Esta ideología crea el marco adecuado para la legitimación de la violencia sobre ese *otro* diferente; actúa sobre la condición emocional de quienes pueden ejercerla, neutralizando su resistencia.



Miembros de la tribu del Valle del Omo, Etiopía; armados con fusiles Kalashnikov.

Fotografía: Brent Stirton. 2012.

Sería ingenuo sostener la idea de la violencia como un ejercicio de personas predeterminadas. Todos podemos llegar ser ejecutores, ya sea por una situación o escenario específico donde juzguemos se atenta en contra nuestro poder.

Como individuos nos encontramos atrapados en una disyuntiva ética entre la violencia y la supervivencia. Somos hipócritas con respecto al acto violento; le despreciamos pero lo ejercemos, incluso aprobamos su uso como arma de resistencia política y le justificamos en vías de un *bien mayor*.

El ámbito ético moral de la sociedad occidental contemporánea nos plantea el supuesto en que nosotros, como individuos prudentes que somos, no podríamos o deberíamos ser capaces de perpetrar acciones crueles o actos sanguinarios. Sin embargo esto es poco veraz, puesto que todos podemos convertirnos fácilmente en verdugos bajo contextos específicos extremos, sin necesidad de poseer un tipo determinado de personalidad para calificar como un sujeto violento.

La contraposición entre víctima y verdugo se transforma en dualidad entre unos (Yo) y los *otros*; territorio en el que ambos pueden ejercer de víctima y victimario. La venganza y el miedo suelen ser el instrumento que conduce de un extremo a otro y que pareciera legitimar socialmente cualquier tipo de violencia. Produciendo “el relato de la destrucción que nos construye y dibuja una sombría constatación: la perdurabilidad de una incertidumbre que no sólo afecta el cuerpo individual, sino al cuerpo social”².

Esta situación conduce eventualmente a la violencia radical, el exterminio. El tipo de violencia que se desata cuando se considera al *otro* como alguien al que puede

² Pérez, D. (2004). *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, S. A. Pág 16.

destruirse y no como a otro Yo, con el cual establecer lazos y vínculos afectivos. Esto desaparece por completo la posibilidad de constituir una relación humana entre personas, dónde lo importante sea la creación y fomento de proximidades afectivas y sociales empáticas entre individuos que conformen un bienestar colectivo, en el que desaparezca la alienación radical en vías de una absoluta integración social.

No obstante, en la práctica aquel *otro* sujeto no se le considera humano, sino como una posible amenaza, alguien a quien puede aniquilársele de ser necesario, si el motivo de un fin –de beneficio propio- lo requiere. Es así que actualmente nos encontramos dentro de una lamentable situación colectiva de existencia suspicaz y ofensiva.

La historia nos ha educado para entender que la violencia *legítima* está casi siempre fundamentada en valores e ideales que suponen una validez social. Valores que representan aquello que encarnan y defienden los ideales más elevados que hacen de la guerra una actividad *sublime*; pero sabemos bien que ningún ideal, por sublime que se nos presente, se encuentra por encima de la propia existencia; “la voluntad de control y dominio vertebró un discurso de opacidades destinado tanto a salvaguardar intereses de clase, de género, de raza o de cultura, como a generar un cierto escepticismo y desazón ante cualquier tipo de crítica”³.

³ *Ibidem.*, Pág 11.



2. *La Libertad guiando al pueblo*. Eugène Delacroix, 1830.

Óleo sobre lienzo. 260 cm X 325 cm.

Quien se halla ante el ejercicio de la violencia y la contempla como un hecho insignificante, que no le afecta y aprecia como un simple espectáculo, no hace sino manifestar que al igual que víctima y victimario ha perdido humanidad, desgastando la capacidad de percibir lo negativo. Esta puede ser una visión fatalista, pero en la actualidad la extrema radicalidad de la violencia, la falta de legitimación y la deshumanización, son elementos que nos permiten percibir una sociedad contemporánea en descomposición.



Víctor Mireles Barrera y Cristóbal Bonilla Martín, efectivos de la entonces Policía Federal Preventiva, acusados de secuestrar menores de edad, fueron linchados por los pobladores de San Juan Ixtayopan, Tláhuac, en el Distrito Federal, el 23 de noviembre de 2004; ambos eran inocentes.

1.2 EL CONTROL SOCIAL Y POLÍTICO DE LA VIOLENCIA EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

Si bien la violencia es elemento natural de las especies, solo el hombre ha articulado su aplicación con fines estratégicos de conquista y demostración de poder. Aunque comprendemos que la guerra es una aberración y que la paz debería ser la regla, sabemos lamentablemente por la historia de la humanidad que no ha sido así; la ofensiva ha sido la norma y la paz excepción.

Los seres humanos hemos sido cosificados, se nos ha transformado en objetos desechables. El victimario no se limita a matar a su enemigo, le es necesario destruir cualquier rastro que le ubique como persona, bajo una “lógica de la matanza donde todo es posible, en la que el otro puede ser muerto de cualquier manera porque no es considerado como un ser humano”⁴, nos encontramos frente a la degradación total del individuo.



Cadáveres apilados en el campo de concentración Auschwitz- Birkenau, Polonia, durante el Holocausto judío.

⁴ Bozal, V. *et. al.* (2006). *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*. Pamplona: Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza Francisca. Universidad Pública de Navarra. Pág. 93.

El adelanto tecnológico desarrollado a lo largo del siglo XX logró que la violencia alcanzara una mayor dimensión, las armas empleadas día con día son de mayor capacidad destructiva. La violencia se hace común y su práctica es cotidiana, se vuelve más visible y nos resulta más familiar.

La Primera y fundamentalmente la Segunda Guerra Mundial transformaron los referentes de la acción ofensiva hasta entonces conocidos, por un aumento en el grado de crueldad dentro de la ejecución del acto violento. El exterminio, máxima expresión violenta aplicada a un grupo de personas, *otros*, fue sobredimensionada y potenciada a un grado máximo, convirtiéndose en ley de conservación para garantizar la supervivencia de los poderes hegemónicos, la utilización de la violencia como medio de control social.

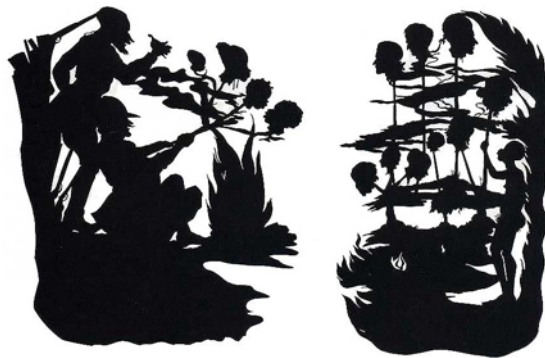
Para un mayor entendimiento respecto a la noción de control social en la actualidad, desarrollaré a partir de dos conceptos emanados del campo de la sociología, un breve análisis acerca de la relación social y política con la violencia.

1.2.1 LA BIOPOLÍTICA

Michel Foucault (Poitiers, 1926- París, 1984) desarrolló en *Bioteología del poder* un análisis profundo respecto a los poderes de control ejercidos hacia la población. Explica que a través de la salud, la edad, el sexo y la raza se ejerce un control político

de la vida; concepto de un sistema de control que denominó como *Biopolítica*. Una estrategia obscena del ejercicio y uso del poder donde aquel que le domina, posee el derecho a decidir respecto al control, calidad y tiempo de vida o muerte de los individuos.

Es evidentemente un control gubernamental impositivo, que solo resulta posible con base en la generación del miedo con respecto de grupos sociales diferentes a quien lo ejerce, hacia el *otro*. La fobia y el odio dan cabida a un encumbramiento de fuerzas donde el poder, la vida y la tecnología se agrupan bajo el fin último de imposición y control total de ese *otro*. Una lógica del miedo que otorga al poder el derecho de ejercer la violencia en contra de las diferencias, cualesquiera que estas sean, como forma de preservación de un orden.



3. **Untitled (Hunting Scenes)**. Kara Walker. 2001.

Recorte de papel sobre muro. Panel izquierdo: 249 x 172 cm, panel derecho: 261.5 x 160 cm.

El miedo y el terror son los estados psicológicos que se producen en el individuo o grupo de personas como respuesta a determinados estímulos agresivos; encumbrándolos así como las estrategias clásicas y más efectivas de control social.

Socialmente se nos ha inculcado el miedo de maneras muy diversas; tan solo en décadas recientes hemos pasado de la pandemia del SIDA a la Gripe “A”, del cambio climático al terrorismo, de la crisis económica a la crisis informática, del *Chupacabras* a las apocalípticas *predicciones* mayas; y no desestimo que algunas de estas situaciones fueran verdaderos peligros sociales al momento de su aparición. Lo cuestionable es el manejo y control aplicado por los gobiernos y grupos de poder bajo fines de preservación y ejercicio del control.

Uno de los ejemplos recientes más notorios, se muestra con la violencia de los ataques terroristas del 11 de septiembre del año 2001 en territorio Norteamericano; estos actos generaron la última y más importante alteración geopolítica reciente en el mundo. El uso político del miedo y el terror impuesto por la respuesta estadounidense, el mundo árabe como ese *otro* bárbaro al que hay que temer y contener, es el claro ejemplo de una experiencia política que se apoya sobre una posición defensiva y alienante.



Portadas de los diarios The New York Times, El País y Reforma del día posterior a los ataques.

Esta experiencia de la política del terror, modela la forma del cuerpo de gobierno político-democrático contemporáneo, tanto a nivel internacional como nacional; donde el ejercicio del poder se sustenta en el miedo y la desconfianza de los pueblos con respecto a sus gobiernos y la contención social a partir del temor a la represalia; lo que nos encamina al análisis del ámbito local que es donde se inscribe esta investigación.

En México, a partir del 11 de diciembre del año 2006, el gobierno federal emprendió una *guerra* en contra de las organizaciones delictivas vinculadas primordialmente con el narcotráfico. En función de un supuesto resguardo del orden y aplicación de la ley, el ejercicio de la violencia se potenció de sobremanera en vías de la preservación de los intereses por el control de poderes, tanto del gobierno como de los grupos criminales.

“Cada vez más, la guerra ya no es librada entre los ejércitos de dos Estados soberanos. Es llevada a cabo por grupos armados que actúan detrás de la máscara del Estado contra los grupos armados que no tienen Estado”⁵; generando el espacio propicio para el desarrollo de lo que podría considerarse como la continuación más indigna del postulado de Foucault.

1.2.2 LA NECROPOLÍTICA

⁵ Achille, M. (2003). *Necropolitics*. Consultado en 2011 de <http://ebookbrowse.com/necropolitics-mbembe-pdf-d179348643> Pág. 35. La traducción es mía.

El sociólogo Achille Mbembe (Camerún, 1957) elabora en el ensayo *Necropolítica* un estudio basado en los postulados elaborados por el concepto del *Biopoder*. Mbembe explica que en este poder se percibe la existencia del *otro* como un posible atentado contra nosotros (Yo), como un peligro o amenaza mortal cuya eliminación biofísica reforzaría nuestro potencial de vida y de seguridad.

El *Necropoder* podría definirse como la producción y regulación de la muerte en el espacio social, “la instrumentalización generalizada de la existencia humana y la destrucción material de cuerpos y poblaciones humanas”⁶.

Las experiencias actuales respecto a la decadencia del sentimiento humano en la sociedad, sugieren que es posible desarrollar ésta lectura de la política, la soberanía y el sujeto; que es evidentemente disímil de la fantasía que nos heredó el discurso filosófico de la Modernidad, supuesta base de la sociedad contemporánea. La política se definía como los objetivos de un proyecto de autonomía (el individuo) y el logro de acuerdos entre una colectividad (la sociedad) a través del derecho, la comunicación y el reconocimiento; no obstante sabemos que la política se desarrolla y convalida en la práctica de otras maneras.

Los territorios donde la violencia se produce en un parámetro necropolítico, se nos presentan como habitados por *salvajes*. Estos territorios no están organizados en una forma de Estado, sus guerras no son guerras entre ejércitos regulares. Al desarrollarse de forma paralela dentro de estados *político-democráticos*, su violencia tienen efectos aún más devastadores, ya que no implica la movilización de los ciudadanos de las

⁶ *Ibidem.*, Pág. 13. La traducción es mía.

zonas de conflicto como sucede en las guerras políticamente declaradas, por lo que la sociedad civil es la más susceptible de ser violentada.

En el territorio necropolítico no se establece una distinción entre partidarios y no partidarios, entre enemigos y criminales con sujetos inocentes o aislados del conflicto. Las guerras en estos territorios, al no inscribirse en el contexto de una actividad legalmente codificada, imposibilitan el restablecimiento de la paz. Esos territorios violentos o *colonias* como les refiere Mbembe, son por excelencia lugares donde los controles y las garantías del orden judicial, pueden ser suspendidos (estados de sitio y excepción), puesto que son una guerra la cuál no está sujeta a las normas establecidas e institucionales.





Portadas del Semanario Proceso, ediciones de diciembre 17 de 2006, junio 10 de 2007, diciembre 14 de 2008, septiembre 20 de 2009, agosto 29 de 2010, abril 16 de 2011, febrero 18 de 2012.

1.3 ESTRATEGIAS PARA LA CONSOLIDACIÓN DE LA VIOLENCIA

Como establecí previamente, la violencia se genera como mecanismo de defensa ante la desconfianza presupuesta a la otredad. Utilizando la explotación del sentimiento de inseguridad, el individuo promedio vive una situación de constante desconfianza, desprotección y miedo; lo que debilita particularmente la objetividad de la razón y la certeza de las ideas. Partiendo de la marcada diferencia entre *nosotros* y *ellos* en el espacio social contemporáneo, se cancela la esperanza de un futuro promisorio basado en una forma de convivencia plural.

El estado social de alienación que produce la violencia nos confronta ante un sentimiento de vulnerabilidad, incitándonos a buscar algún sujeto sobre quien dirigir la frustración y agresividad provocada por el temor generalizado. Los individuos de la sociedad actual se protegen y atacan, necesitan defensa y buscan agredir, desean excluir pero no ser excluidos.

Esta condición emocional de vida, genera en el individuo el sentimiento de que ninguna medida o acto precautorio nos parezcan suficientes para el resguardo de nuestra seguridad e integridad. Así, los temores persistirán, se incrementarán y adquirirán mayor protagonismo. Dando como resultado que la exclusión se imponga como el método regular de *construcción* social. Tomando como parámetro de lo *normal* al grupo mayoritario, haciendo de la minoría aquello *diferente* que será experimentado

como amenaza del *correcto* desarrollo social y por tanto del cual se debe procurar su total eliminación.

El miedo y el terror se fortalecen mediante la descalificación. Este es un proceso simbólico que elimina a los individuos de su calidad de seres humanos, propiciando un trato disímil, orillando a que esos individuos fácilmente se transformen en sujeto y objeto de violencia.



El 20 de abril de 1999, los estudiantes Eric Harris y Dylan Klebold ingresaron armados a la preparatoria Columbine en Colorado, EUA; asesinando a 15 personas e hiriendo otras 24. Ambos adolescentes sufrieron por años la exclusión y el maltrato de sus compañeros de escuela.

La descalificación actualmente tiene rostros diversos que abarcan la discriminación, la sumisión, el aislamiento o la alienación involuntaria; se encumbra por medio de la violación sistemática de los derechos humanos y civiles, aplicándose en el ámbito político por medio de la acción policíaca represiva y el asesinato. El acto descalificador ocurre por la naturalización del concepto de *inferioridad* como la

justificación para la desigualdad de trato, la violencia y la opresión. La violencia es un dispositivo que objetiva las diferencias humanas.

1.3.1 EL MIEDO, ARTICULADOR DE LA ACCIÓN VIOLENTA



El miedo es un factor fundamental para expulsar a un individuo o grupo determinado del espacio social. El orden hegemónico instaurado no permite ser cuestionado, por ello castiga con prontitud y fuerza cualquier sospecha de desobediencia o posibilidad de desorden que pueda trastocar los controles de poder.

Es elemento fundamental en la biología de las especies, pues es la respuesta natural que procura la supervivencia; pero “el miedo no solo es un estado psicológico que contrae o una sensación corporal que petrifica; el miedo es también una eclosión de lucidez, una evidencia empírica de lo ridículo, injusto y absurdo”⁷, su ejercicio como

⁷ Peran, M. (2010). Miedo lúcido. *Exit Book. Miedo. Realidad y ficción* (13), Pág. 145.

herramienta de control social es el símbolo de la condición intelectual trastocada de quién lo genera como forma de control.

De esta forma, el miedo evolucionó como estrategia de exterminación de los enemigos del Estado; puesto que la autoafirmación del mismo se asevera únicamente sobre la subordinación de los *otros*.

Esta estrategia hace que el miedo se convierta en política, por lo cual se apropia de diversos discursos para poner deliberadamente en circulación ideas sin garantías que se apoyan sobre peligros ficticios o simbólicos. La política del terror es la política de *satanización* del *otro*, cuya eliminación total representa la única posibilidad de supervivencia del Estado que le aplica. Por lo que es un agente político sumamente peligroso, puesto que alienta la creación y difusión de rumores e imaginarios descontextualizados, dando entrada y supuesta validación a la sucesiva estrategia de ejecución del poder: el uso de violencia.

El miedo válida al Estado en un momento en que la guerra es parte del horizonte general de gobierno, incluido o principalmente el sistema democrático actual; “el miedo bajo el que vive la contemporaneidad no posee tan sólo raíces que puedan ser consideradas como estrictamente políticas, puesto que en el mismo intervienen factores de índole social, económica, técnica”⁸.

En el espacio sociopolítico actual existe un nexo férreo entre la política del miedo y la simulación democrática que padecemos, por medio del *voto útil* y la exhibición de las fuerzas represivas. Fue de esta manera como el gobierno del Estado mexicano en el

⁸ Pérez, D. *op. cit.* Pág. 181.

año 2006, pretendió generar la validación de sí mismo ante sectores de la sociedad que cuestionaban su legalidad; por medio de un despliegue armado como demostración de poder e imponiendo un estado *político-policia*l.



Retenes, revisiones y patrullaje militar en la ciudad de Reynosa Tamaulipas. Marzo de 2009.

Foto: AP.

1.3.2 EL TERROR, DETONANTE DE LA ACCIÓN VIOLENTA

El terror es la estrategia totalizadora para la aniquilación de las diferencias en los sujetos y en las culturas, es el elemento que *justifica* la ejecución del ejercicio de la violencia, “el terror no está ligado únicamente a la creencia utópica en el poder ilimitado de la razón humana. También es claramente relacionado con diversas narrativas de dominio y la emancipación”⁹.

Alienta la eliminación de la capacidad de pensamiento y la experiencia individual. Genera una turbación de la percepción y permite percibir al *otro* como algo *no real* o no

⁹ Achille, M. (2003). *op. cit.* Pág. 19. La traducción es mía.

humano, precisamente porque ya fue demonizado. Siguiendo la idea de la filósofa norteamericana Judith Butler (Cleveland, 1956), en que los *otros* solo se nos aparecen como realmente vivos si sus vidas son percibidas como vulnerables, esto es, bajo el riesgo de la depresión y la pérdida, la única forma en la que podemos intentar controlar la replicación del terror es comprendiendo la vulnerabilidad del *otro* y respetando sus derechos y obligaciones.

El estado de terror tiene un efecto cegador en la razón humana, incluso comprendiendo que su origen es facilitado a partir del estado de miedo, pues aún “bajo el reconocimiento de las causas del terror, ese ver lo que nos produce ese espanto invencible, nunca produce tranquilidad ni aceptación, sino convulsión y locura. Porque las causas del miedo ya sean inexplicables o demasiado cercanas, producen el vértigo y la pérdida de todas las facultades que nos definen como humanos”¹⁰.

La sociedad occidental contemporánea ha invertido tanto tiempo y recursos en la descalificación del *otro*, que ignoró que todo aquello de lo que debía protegerse se encontraba en su interior, la única amenaza real de su hegemonía es ella misma.



Edgard N. “El Ponchis”. Niño sicario de 14 años de edad, miembro del Cártel de los Beltrán Leyva, capturado y acusado del asesinato confeso de al menos 4 personas.

¹⁰ Olivares, R. (2010). Dejame salir. *Exit Book. Miedo. Realidad y ficción* (13). Pág. 4.

1.4 ENRIQUE JEZIK. LA ACCIÓN VIOLENTA, POÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN



Córdoba, Argentina, 1961. Reside en México D.F. desde 1990.

La pertinencia de Enrique Jezik en el desarrollo de la escena artística mexicana es innegable. Si bien nace en Argentina emigra de joven a México donde ha desarrollado su labor creativa desde hace más de dos décadas; influenciado por contextos sociopolíticos de la violencia contemporánea.

Temáticamente su obra está relacionada con momentos históricos específicos, como las crisis político-territoriales, las nociones del orden y el poder por medio del uso de la fuerza, los límites y las fronteras. Cabe mencionar que el trabajo de Jezik no es precisamente un repaso de eventos particulares, cronológicos o del todo específicos. Aunque su trabajo es fuertemente inspirado en el contexto mexicano, su desarrollo discursivo logra expandirse más allá de localismos. Es principalmente una reflexión estética de la violencia y su acción como instrumentación social de control en la actualidad.

Al inicio de su carrera tenía una relación muy directa con la escultura, que fue complejizada con el tiempo a manera de instalaciones y la incorporación de elementos tecnológicos. Además de la realización de acciones de tipo performáticas, influenciadas también por la noción escultórica básica del choque de fuerzas y la manipulación de los materiales por medio de la transgresión de su forma.

A partir de este planteamiento, el artista juega con las condiciones simbólicas y materiales del imaginario de la violencia contemporánea, el control social y el miedo, por lo que en su obra podemos encontrar armas, trincheras o tanques; así mismo realiza una crítica respecto a la validación social de los poderes, mediante la eliminación del *otro*, el enemigo.

Los conceptos de biopoder y necropolítica, planteados por Foucault y Mbembe respectivamente, parecieran ser influencias conceptuales de Jezik, pues reflexiona respecto a la justificación del desarrollo social por medio de la eficacia del control, siendo la violencia su herramienta de aplicación y las ruinas su producto. Conjuntamente aborda la contención y la violencia en sus temáticas, el choque de fuerzas; realiza un análisis complejo respecto a las estructuras y dispositivos de control, como la vigilancia y la represión.

Jezik produce en sus piezas reflexiones estéticas detonantes para repensar las nociones del poder y la violencia; testimonios de un periodo histórico en el que los medios informativos, la industria de la destrucción y el control territorial son herramientas constantes en la aplicación de las fuerzas y los poderes que rigen la sociedad contemporánea.

En mi opinión, la importancia de su proceso de trabajo se encuentra en la acción creativa misma, la cual tiene dos tiempos de apreciación. Primero, al momento de su ejecución metaforiza la violencia social por medio de la transgresión del objeto; y segundo, mostrándonos regularmente como pieza expositiva los residuos materiales generados de las acciones o los registros de estas. La huella es analogía de la herida, registro del acto violento mismo, ambos momentos son elementos clave para la comprensión de su trabajo.

Incorpora al espacio de representación artístico, elementos tecnológicos como video y sonido, además de la utilización constante de maquinaria pesada. Genera dentro de su discurso una táctica de distanciamiento con el objeto, que coloca la práctica artística en el lugar de una afectación o modificación espacial u objetual, como razonamiento físico y visual sobre la violencia.

La utilización de herramientas como armas o maquinaria, se sustenta en el precepto prostético de los elementos desarrollados por el hombre para la extensión de su poder más allá del propio cuerpo. “Éstas extensiones del cuerpo y el instrumento, las herramientas de construcción y desarrollo, expresan continuamente la idea de una violencia escultural en el sentido de desplegar la continua tensión entre una fuerza contra su materia, como metáfora general de accionar del poder”¹¹.

Este cuerpo de obra refiere al conflicto. El artista se ha apropiado de un imaginario bélico que evoca a la represión, la trinchera y las fronteras. Genera una poética visual de la destrucción que se sustente en situaciones *simples* como derribar un muro,

¹¹ Medina, C. (2011). *Obstruir, destruir, ocultar. Enrique Jezik*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Pág. 144.

haciendo presente en términos de fuerza física la devastación. Por medio de la ejecución de fuerza contra materia, provoca una reflexión metafórica respecto al control y la eficacia destructiva de los sistemas de defensa.

La propuesta artística de Enrique Jezik da como resultado obras de gran impacto visual, poseedoras de un ímpetu que incide y transgrede más allá de los materiales, en el espacio sensible de sus espectadores. De la misma forma que su ejercicio artístico ataca un muro o atraviesa una frontera que provoca una modificación permanente del espacio, lo hace en nuestra conciencia, presenciar una de sus acciones no es fácil de olvidar.

ANEXO VISUAL



4. *Lines of Division*. 2011.

Los mapas de cinco fronteras en zonas de conflicto donde la violencia es cotidiana, México-EUA, Colombia-Venezuela, Corea del Norte-Corea del Sur, Pakistán-Afganistán, Franja de Gaza-Israel y Egipto; son dibujados por medio del trazo de una motosierra sobre placas de triplay.

Cada mapa va acompañado por un monitor con imágenes de la situación actual de cada frontera. El acto de la violencia como incisión endémica y transgresora en las sociedades que la padecen, la huella de la afección será permanente.



5. *La fiesta de las balas*. 2011.

El resultado de la acción destructiva de la aplicación de la fuerza contra el objeto es utilizado por el artista para evidenciar la tipología incisiva del acto violento, por medio de esta instalación conformada por tres estructuras de acero y vidrio blindado intervenidas por el impacto de 300 balas, acompañadas por el registro auditivo del sonido producido por los mismo disparos.

Para la realización de los tiros, fueron utilizadas armas reglamentarias de las fuerzas de seguridad pública (pistola 9 Mm., escopeta calibre 12, fusil de asalto calibre 7.62). Esta acción fue realizada en alusión al creciente poder armamentista en México, generado por el combate al crimen organizado y las batallas entre carteles de droga en la lucha por el dominio de territorios. El título de la pieza y la cantidad de disparos son referencias al libro *El águila y la serpiente* (1926), de Martín Luis Guzmán, que trata sobre la lucha revolucionaria mexicana.



6. *Seis metros cúbicos de materia orgánica*. 2009.

Acción realizada en el desierto de Ciudad Juárez, generada a partir de la reflexión sobre la violencia y las víctimas en esa zona del país; a su vez está inspirada en la obra *Asphalt Rundown* (1969) del artista norteamericano Robert Smithson; en la cual por medio de un camión de volteo vertió sobre una cantera cercana a Roma, asfalto en estado líquido a manera de *action painting*.

Jezik en contraparte reinterpreta la violencia del trazo pictórico gestual al estilo Pollock, vertiendo restos y viseras de animales en analogía a los cuerpos de las víctimas asesinadas y abandonadas en el desierto del norte del país. El rastro dejado no es una acción gestual pictórica, es una metáfora de la huella de la violencia.



7. *Asphalt Rundown*. Robert Smithson. 1969.



8. *Estreno de la OTAN*, 2008.

Conceptualmente esta instalación refiere al distanciamiento social con respecto a situaciones de extrema violencia y la objetivación de personas, la destrucción de poblaciones por medio del despliegue militar y los controles hegemónicos en su demostración de poder; que a manera de constricción son transformadas en imágenes frías o apartadas de cualquier aspecto que refiera a la condición humana de las víctimas, reduciéndolos a simples datos cuantificables.

La pieza consiste en el despliegue de los planos de los aeropuertos bombardeados en Serbia por la OTAN en el año 1999; trazados en seis paneles de yeso y expuestos en forma de mesas cartográficas. Cada una de las mesas es acompañada por monitores que reproducen imágenes desclasificadas de los sistemas de inteligencia de la OTAN, que muestran el registro visual del bombardeo de dichos aeropuertos.



9. **154 cartuchos calibre 12.** 2002.

Acción realizada en Le Confort Moderne, Poitiers, Francia; consistió en la intervención sobre la arquitectura misma del espacio expositivo. La pieza es el resultado del acto de disparar con una escopeta contra uno de los muros de la sala de exposición, generando no solo una visualidad gráficamente abstracta de la fuerza de impacto -concepto recurrente en su obra- y la huella de la transgresión, la herida; además de generar una reflexión sobre la violencia y su proliferación a partir del uso de las armas de fuego.



10. *Ejercicio de percusión*. 2006.

Performance en el que un grupo de efectivos del cuerpo policial, conocido como *granaderos* ingresó en el museo Ex Teresa Arte Actual, en la formación característica utilizada como recurso intimidatorio para la disuasión de conflictos, golpeando sus escudos con las macanas mientras avanzaban arrinconando al público. La acción termina cuando se da orden de retirada a los policías, que salen del edificio. Dejando como resultado una verdadera intimidación afectiva dentro de los demás participantes.

Este acto replicó la aplicación de la fuerza intimidatoria como medio de control a partir de la generación del miedo como ejercicio de violencia, es una reflexión respecto a los sistemas represivos del Estado, en la procuración y conservación del control y el orden sobre la sociedad.

Nota: Todas las fotografías son cortesía del artista, excepto el registro de *Asphalt Rundown*.

CAPÍTULO 2

LA IMAGEN DE VIOLENCIA EN EL CONTEXTO CONTEMPORÁNEO



Policía en llamas durante las protestas violentas en Grecia, Febrero del 2011.

2.1 LA VISUALIDAD DE LA VIOLENCIA POR MEDIO DE LA IMAGEN

La imagen es el testimonio de una época porque en ella se observa la fisonomía de la sociedad a la que pertenece; en lo que concierne a ésta investigación es un testimonio traumático reflejo de la violencia. La utilización de la imagen violenta da cuenta de los sucesos acontecidos, contribuye a terminar la pérdida de la memoria histórica dominada por diversos poderes que omiten sistemáticamente profundizar respecto a los hechos y las víctimas.

La tradición de la representación visual inculcada por el Cristianismo, introdujo el contexto de la violencia y la crueldad en las imágenes, atribuyéndoles elementos simbólicos que permitían su justificación y legitimación. En todos los casos el discurso suponía la existencia de valores superiores que les validaba; la ejecución del acto violento y el uso de la crueldad suponían únicamente el vehículo para acceder a un *bien mayor*. El martirio se justificaba en aras de la salvación y la enseñanza de modelos ejemplares de vida. La violencia bélica opera de manera similar, se realiza en nombre de los valores políticos nacionalistas y la represión se explica a partir de la necesidad ineludible de la persecución del mal, siempre fundada a partir del miedo a la otredad (ver apartado 1.1).

De este modo, las imágenes son el campo ideal para generar una visualidad aún mayor de la violencia de una manera controlada. Las imágenes son fácilmente susceptibles a la manipulación, ilustran y validan contextos que logran desencadenar reflexiones y sentimientos predecibles para quienes las generan o las utilizan; ya que en ellas se concentran ideas comunes de significación compartidas socialmente. Por ejemplo, la fotografía de un infante inconsciente víctima de la hambruna, generará en todos aquellos que la observemos mas o menos el mismo sentimiento de irritación ante la situación y de empatía hacia el menor, producto de la significación de la indignación que compartimos socialmente ante hechos interpretados como injustos.

La efectividad de la imagen violenta trabaja en el sentido de proporcionarnos un contexto, como forma de comunicación produce respuestas afectivas en la audiencia que las consume. Logra manifestar el mensaje en un ámbito global sin mediación de

lenguas o signos específicos a una cultura; su contundencia en aspectos generales es democrática y plural.



11. *Crucifixión con la Virgen y los Santos Cosme, San Juan Evangelista y Pedro Mártir.*

Fra Angélico, 1441- 1442.



Prisionero iraquí torturado en la cárcel de Abu Ghraib por soldados norteamericanos.

Fotografías anónimas publicadas en mayo de 2004.

La imagen funciona paralelamente como narración y subversión; a la vez que censura y transgrede tanto la imagen como el significante de la violencia, señala el crítico de arte José Luis Barrios en el texto *El cuerpo disuelto*; se desarrolla en el límite

entre la forma y lo informe, entre la vida y la muerte, entre la estética y la política. Son el testimonio visual de la crisis en la humanidad, del poder y la perversión arraigados en el espacio social; el lado obscuro de la conciencia donde la violencia es un acto humano que nos emplaza al lugar más primitivo y temido del sujeto: a su animalidad.

Concretamente, bajo el tópico de la violencia, la imagen se sustenta en símbolos específicos manipulables y sobre objetos y sujetos particulares, cadáveres, cuerpos humanos heridos, la huella de la crueldad, el residuo. La violencia es *desterritorializada*¹² principalmente a través de la figura del cuerpo humano, la imagen trae consigo la función de generar un lugar de representación donde lo humano se convierte en espacio político y donde se establecen diversos discursos sociales, no obstante esto será abordado más profundamente en el Capítulo 3.

Así pues, la violencia apreciada por medio de la imagen es un sistema que testifica no sólo acontecimientos sino contextos, por lo que “surge ahora una suerte de visualidad que da cuenta de los sucesos distendidos en el tiempo y de una objetividad que transita en la imagen”¹³.

¹² Esto en el sentido filosófico planteado por Deleuze en el que el territorio se puede *desterritorializar*, es decir, abrirse en puntos de fuga para salir de su curso hasta la destrucción y así crear nuevos espacios, *reterritorializando*. Los humanos estamos inmersos en un inmenso movimiento de *desterritorialización*, en el sentido en que los territorios ‘originales’ se rompen de manera constante; la violencia transgrede la significación de los territorios corporales, generando nuevos espacios.

¹³ Barrios, J. L. (2010). *Op.cit.* Pág. 283.

2.1.1 EL CONSUMO CONTEMPORÁNEO DE LA IMAGEN VIOLENTA A TRAVÉS DE LOS MEDIOS MASIVOS DE COMUNICACIÓN



Portada y contraportada de la edición número 1000 de la revista Alarma!

Publicada el 28 de Junio de 2010.

La noticia para los medios masivos de comunicación es aquella información de posible interés del hecho o suceso que acontece actualmente en algún lugar. Las que destacan primordialmente son noticias que abordan relaciones de conflicto y violencia, que muestran y exhiben sin pudor las miserias humanas; a las cuales podemos responder de diversas maneras, todas ellas comprometidas emocionalmente, fundadas en sentimientos de indignación, compasión, excitación, aprobación, entre otras.

La prensa popular ha suministrado a los lectores de una dieta constante de historias de crímenes y tragedias, que refuerzan el estado del miedo y propagan ansiedades y temores por medio de la explotación de imágenes, en la cuales se expone el lado oscuro de la sociedad contemporánea caracterizada por el caos, el terror y la tragedia. La fotografía en éste caso, colocó la violencia en el centro de la experiencia urbana actual. Cualquier situación por lejana y dudosa que sea, se nos presenta como real y cercana gracias a la utilización del medio fotográfico como fundamento principal de los medios de comunicación contemporáneos. Sin embargo, la saturación de la

visualidad de la catástrofe que nos ofrecen tiene un alto costo, los contenidos visuales por medio de la saturación se desgastan y a menudo las visiones que muestran nos parecen más próximas a una representación que a la realidad misma que las produce. Funcionan regularmente a partir de un enfoque frío y deshumanizado del contexto que les genera.

Las imágenes de contenido violento que nos ofrecen los medios de comunicación simulan tener una precisión y un alcance mucho mayor que los habituales en el campo del arte, ya que forman parte de la *realidad*. Al no tener el carácter representacional de la actividad artística, son la *prueba* del hecho violento mismo. La proximidad de los medios masivos de comunicación nos ha expuesto a la violencia y a la crueldad como fenómenos cotidianos y comunes; todos podemos acceder fácilmente a una dosis diaria de esta situación, lo que puede llegar a adormecer nuestra sensibilidad.

Antiguamente, previo a la invención de la fotografía, las escenas violentas eran visiones alegóricas o construcciones visuales, es decir, siempre eran interpretaciones del ejercicio violento real.

En la actualidad la tecnología desarrollada por medio de las cámaras, capta aquello real que sucede en el momento mismo en que acontece. Cabe señalar que este tipo de imagen puede ser susceptible de manipulación en su contexto como lo es la representación, aun así, no podemos dudar de la prueba que se nos presenta respecto al acto de violencia que estamos observando, por supuesto esta situación refiere únicamente a las imágenes no manipuladas tecnológicamente en su creación.



12. **Salomé con la cabeza de Juan el Bautista.** Michelangelo Merisi da Caravaggio. 1607.

Óleo sobre tela. 90.5 X 167 cm.



Cuatro decapitados por el Cartel de Los Zetas.

Pareciera darse por sentado que el espectador es incapaz de distinguir entre la ficción y la realidad, como si en nuestros días las diferencias entre mundo real y ficción ya no fueran distinguibles. No obstante, a mi entender es falso o por lo menos sería menospreciar la inteligencia crítica de espectador. La veracidad y cercanía de la tragedia en formato de imagen ofrecida directamente por los medios de comunicación, no tienen la capacidad de generar símbolos y contextos estéticos por sí mismos, a diferencia del objeto artístico. La imagen fotográfica o televisiva, en el parámetro informativo-documental en el que trabajan, solamente pueden llegar a tener la capacidad de adormecer nuestra sensibilidad mediante la repetición.

Es cierto que es un lugar común en el debate sobre éstas imágenes suponer que tienen escaso efecto y que hay algo intrínsecamente cínico en su difusión; también lo

es la existencia de una permanente sospecha sobre el beneficio en la propagación de éstas visiones y las intenciones de quienes las producen.

La difusión indiscriminada de contenidos violentos responde a una situación en la cual los ordenes y poderes hegemónicos buscan perpetuarse a través del establecimiento de un estado basado en el miedo (Ver apartado 1.2), pues cabe recordar que si bien la imagen es un elemento comunicante directo, es también muy abierto, lo cual permite que se inscriba y manipule fácilmente para recontextualizarle. Empero el manejo de la imagen no solo funciona para quienes ostentan el poder, pues igualmente es herramienta para aquellos quienes lo subvierten; la imagen violenta también funciona como herramienta de lucha¹⁴.



13. ***Muerte de un soldado republicano.***

Robert Capa. 1936.

¹⁴ La fotografía *Muerte de un soldado republicano* o también conocida como *Muerte de un miliciano*, tomada durante la Guerra Civil Española, es el retrato último del combatiente anarquista Federico Borrel García, al momento de ser mortalmente abatido en el campo de batalla.

Esta imagen es una de las más icónicas del siglo XX, pero existe la polémica respecto a la veracidad de la imagen, pues se especula que fuera un montaje del fotoperiodista húngaro, recreando la vivencia mientras cubría la guerra. La presunción de falseo o manipulación de la imagen se basa en la supuesta *perfección* de la toma; ésta imagen es el ejemplo por excelencia respecto algunas ideas desarrolladas en ésta investigación en cuanto a la contundencia de las imágenes. Podrá existir la duda respecto al origen, pero nadie puede cuestionar la visceralidad e incomparable potencia simbólica que contiene una imagen. El mensaje subversivo en contra de la violencia es incuestionable; la imagen como arma en la lucha de poderes.

El referente histórico de la exposición social cotidiana a la acción violenta proviene de la guerra de Vietnam. Éste fue el comienzo del consumo diario de la catástrofe en forma de imagen documental, situación que más o menos se mantiene de la misma manera que hoy conocemos. Al ser la primera guerra registrada cotidianamente por las cámaras de televisión, introdujo la visión de la devastación de la muerte y la destrucción bélica en el primer plano de la conciencia social diaria; fomentando la desconfianza hacia el *otro*, lo diferente, condición que ya hemos establecido previamente como ineludible para la justificación de la ejecución del acto violento. Desde entonces, las ofensivas bélicas y masacres son convertidas a imagen en el momento mismo en que se desarrollan, haciéndolas contenido rutinario del entretenimiento doméstico de nuestras pantallas y periódicos.

Bajo el maniqueo precepto de generar conciencia en el espectador, se nos expone a dramas que ocurren en cualquier parte del mundo. Los medios masivos de comunicación se plantean como un mirador para conflictos diversos que precisan de la diaria transmisión y retransmisión de fragmentos casi siempre descontextualizados sobre los conflictos.

El conocimiento directo y repetido del acto violento a través de los medios masivos de comunicación podrían devenir en una pérdida del efecto sensible de las imágenes. El espectador podría acostumbrarse o desensibilizarse a éstas, terminar aceptándoles como manifestaciones de hechos justificados o comprensibles dentro de los discursos del poder. Pero esto no sucede del todo en el caso de estudio que nos atañe.

Las imágenes de actos violentos en el arte no están sometidas al mismo tipo de redundancia al que se presentan las imágenes noticiosas, si bien es cierto que la repetición de una imagen puede neutralizarla y su sobreexposición producir un desgaste en ellas, el desgaste no es el mismo en todos los casos. Resulta muy difícil desactivar la carga expresiva de las imágenes violentas y la impresión que éstas nos producen, ya que se establecen nexos emocionales entre ellas y nosotros como observadores.

Esto resulta claro pues, aún cuando la noción de la guerra entre las personas que nunca la hemos padecido de manera directa, es en la actualidad sobre todo, por medio de éstas imágenes donde podemos comprender en su totalidad la dimensión de devastación que dicha violencia significa.



Niños huyen tras el bombardeo a la ciudad Trang Bang, durante la guerra del Vietnam.

Foto: Huynh Cong "Nick" Ut. 1972.

Así, se impone una estética de lo irrepresentable y lo colosal; aquello que genera un desplazamiento sobre la condición de lo informe que ya no tiene que ver únicamente con la vida y la naturaleza, sino con complejas y obscenas relaciones entre la representación y el poder. Esto es lo que nos guía a dos aspectos de las imágenes

violentas como son la ética y la estética, mismos que iré desarrollando en posteriores apartados.

2.2 BREVE ANALISIS RESPECTO A LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA DEL ACTO VIOLENTO



14. *Dicen Que Habló*. Omar Rodríguez-Graham. 2006.

Óleo sobre tela. 202 x 230 cm.

La representación debe compartir mínimamente un lenguaje, aunque sea simbólico, que nos permita acceder al contenido de la pieza, ya que la acción comunicativa básica del arte puede fracasar debido a la falta de comprensión de un código visual simbólico compartido entre la obra y el espectador.

El contexto contemporáneo, en el que prácticamente cualquier tipo de manifestación puede ser sometida dentro del discurso artístico, marca una situación en la que lo artísticamente comunicable y su soporte constituyen el espacio de representación estético más vasto en la historia de la humanidad y estará abierto a desarrollarse incluso más, para ampliarse indefinidamente según se vayan elucubrando los discursos.

A través del análisis semiótico de la historia del arte hemos comprendido que la obra antigua no es menos verdadera, mejor o más contundente que una contemporánea. Se ha demostrado que si bien el arte puede lograr que la humanidad expanda sus horizontes de comprensión sobre las concepciones y los preceptos del mundo, éste no ha proporcionado respuestas para la comprensión del mismo; pero es a partir de la generación de su análisis lo que nos incita a la reflexión y posteriormente al cambio; siendo ésta precisamente la principal motivación de la utilización de la imagen de violencia en el arte.

A pesar de los mecanismos de poder que procuran la anestesia y la neutralización de los contenidos, es posible hacer un arte éticamente efectivo en el que la fuerza de la imagen violenta no quede convertida en simple objeto de contemplación y consumo. Esto sucede únicamente cuando la violencia que se representa tiene la intención de no ser tolerada o cuando menos, de no pasar desapercibida.

En el arte actual, la representación de violencia no es extraña; en algunas ocasiones son representaciones críticas que persiguen una respuesta emocional de rechazo hacia lo representado, incluso en muchos casos solo a partir de tal rechazo generado es que funcionan en plenitud. No predomina la sublimidad sino el patetismo, categoría estética en la que el horror y el miedo son el eje de su existencia, algo que la teoría kantiana de la belleza y lo sublime no consentiría nunca, no le justificaría.

Pero también existen casos donde la representación de la violencia termina siendo una burla, se elimina del contexto la noción de crueldad y de tragedia; en lugar de un

acto de denuncia, resulta un espectáculo grotesco que solamente pretende impactar al observador sin propiciar alguna reflexión.

Las obras de arte tienen el enorme poder de influir en el inconsciente político de sus observadores, sobre todo cuando atacan la experiencia cotidiana. Sin embargo, el objeto estético también se transforma con bastante facilidad en lugares de interés sensacionalista, en especial cuando fueron motivados por el trivial deseo de impactar solamente. “Experimentar nuestra propia destrucción en el arte en lugar de la realidad significa vivir una especie de muerte virtual, una modalidad de muerte en vida[...] con el que podemos satisfacer de forma vicaria nuestros instintos autodestructivos, al tiempo que permitimos cierto placer sádico ante el dolor de los demás”¹⁵.



15. *Explaining Christians to Dinosaurs*. Jake & Dinos Chapman. 2003.

Vista general y detalle de la instalación.

La representación de una estética del trauma sirve como signo de la cultura, así como una forma de transformar lo que ésta misma significa. El arte contemporáneo representa la violencia como el principal indicador de la vida moderna y como alegoría

¹⁵ Prada, J. M. (2010). Una genealogía del terrorismo. *Exit Book. Miedo. Realidad y ficción* (13). Pág. 169.

de la alienación humana. Este tipo de arte habla sobre la naturaleza social violenta del individuo; sin embargo en él hay algo más profundo discursivamente, algo más allá del mundo del arte o de la violencia social, posee una cualidad reflexiva hacia nuestra cultura. La violencia parece exponer el hecho de que cada vez más y en mayor medida reconocemos la presencia de la cultura por medio de las imágenes violentas, “el trauma es la respuesta apropiada, dicen, a la cultura de pánico producido por el capitalismo global”¹⁶. Me atrevo a llevar ésta reflexión un paso más adelante y señalar que el trauma puede leerse cada vez más como el principal significante no sólo de la cultura social, sino también de la cultura estética contemporánea.



16. **Máscara XI**. Gustavo Monroy. 2008.

Óleo sobre tela. 110 x 150 cm.



17. **La Última Cena Mexicana**. Gustavo Monroy. 2010.

Óleo sobre tela.

¹⁶ Siebers, T. (2010). *Disability Aesthetics*. E. U. A.: The University of Michigan Press. Ann Arbor. Pág 103. La traducción es mía.

2.3 ACOTACIONES FRENTE A UNA ÉTICA DE LA IMAGEN VIOLENTA



Fotografías de las torturas ejercidas a presos iraquíes en la cárcel de Abu Ghraib por soldados norteamericanos. Publicadas en mayo de 2004.

La exhibición de imágenes representativas de la crueldad y los actos violentos inflingidos en los sujetos evaden algunas consideraciones éticas, principalmente aquellas que nos los muestran deshumanizados, reducidos a objetos corpóreos y/o a manera de deshecho. Incluso aquel *otro* victimizado, aún cuando se encuentre en categoría de adversario merecería del mismo tratamiento ético que exigiríamos se le otorgara a nuestras propias víctimas; cosa que no sucede, puesto que en la exhibición del poder, el sometimiento total y violento del enemigo se evidencia a partir de la producción de imágenes.

Éstas imágenes se exhiben y difunden vía medios masivos de comunicación en calidad de expresión sensacionalista –como analizamos en el apartado anterior- en sentido propagandístico de los intereses propios a ciertos poderes. La sobreexposición puede producir saturación y desgaste en su significación; esto evidencia que el poder otorga dos usos distintos al alcance de la visualidad de la violencia. Primero recurre a ella para evidenciar el poderío, la muestra, y segundo, apuesta a su banalización, la frivoliza.

Esta situación envía el mensaje en que toda persona puede ejercer la acción violenta sin repercusión alguna, sólo se necesitan ciertas condiciones adecuadas para que sea posible. Una de éstas radica en concebir la violencia como un hecho trivial, como algo usual, que sucede diariamente de manera cercana y por lo tanto forma parte del orden propio de las cosas. La banalización de éste tipo de contenidos en la imagen, promueve la eliminación de las restricciones morales que pueden obstaculizarla en su ejecución real. La familiaridad por medio de la constante repetición es un factor importante en el proceso de desapego, el ejercicio de violencia deja de pensarse negativo, se le concibe como cotidiano y por lo tanto tolerable.

Respecto a las personas o gobiernos que ejercen la violencia en una causa que suponen y aseguran legítima, la violencia tiene una cualidad redentora. Bajo el pretexto de la búsqueda siempre del *bien mayor*, llámese paz o un orden nuevo de convivencia que asumen como superior, no solo no se avergüenzan de las acciones, sino que les consideran actos éticos de purificación y salvación. La violencia en éste sentido muestra una particularidad de ritual, como el grotesco producto de una nueva fe o método de creencia ideológica.



Mensaje con uno de los 6 cadáveres torturados, aparecidos en diversos puntos del estado de Guerrero el día 9 de octubre del 2009.

Previamente señalé a la guerra de Vietnam como punto coyuntural en el consumo de la imagen violenta, producto de la democratización en medios a la que fue sometida; pero fue precisamente durante otro conflicto bélico previo, la Segunda Guerra Mundial, que la generación y difusión de contenidos visuales violentos tuvo uno de sus cambios más importantes, la consideración de las víctimas; como veremos posteriormente, aspecto fundamental en la elaboración de mi discurso artístico.

En ese momento se prescinde de mostrar cualquier rasgo de dignidad en la víctima al presentarla de forma deshumanizada, situación que se mantiene vigente. Esto funciona en el espectador en dos sentidos, opuestos uno con respecto del otro en cuanto a la apreciación epistemológica de los contenidos de la imagen, cuando la víctima nos pertenece o nos resulta familiar en contexto, la imagen se convierte en documento que justifica la lucha; pero cuando la víctima es *otro*, el mostrarlo empodera la acción, denigrando al contrincante. La imagen del acto violento contemporáneo se sustenta de la deshumanización de la víctima. La deshumanización no es un tópico reciente en el uso de la imagen, fue utilizado ampliamente en el pasado. Dentro del martirologio cristiano era un rasgo del mal absoluto y como tal, legitimaba la aniquilación del sujeto maligno.

Esta apetencia social por las imágenes que muestran cuerpos dolientes, es casi la misma por el deseo de aquellas que muestran cuerpos desnudos. Durante muchos siglos el arte cristiano cubrió estas necesidades alimentándonos de ellas; las descripciones del infierno han colmado al espectador de estas dos satisfacciones elementales: la carne desnuda y la carne violentada.



18. ***El jardín de las delicias***. Hieronymus Bosch (El Bosco). 1480- 1490.

Tríptico. Óleo sobre madera. 206 x 386 cm.

Pero es necesario analizar lo que implica el observar la violencia por medio de la imagen en la búsqueda del sentido real de las cosas, de la capacidad de asimilar lo que nos muestran; pues no todas las reacciones provocadas por estas imágenes están controladas por la razón o la conciencia. La mayor parte de las representaciones de cuerpos atormentados y mutilados incitan un interés más bien lascivo basado en el morbo, ya que las imágenes de lo repulsivo pueden ser también fascinantes.

El emplazamiento ético-político de las imágenes violentas tiene campos de acción muy poderosos, ya que no establece diferencias entre imágenes documentales o artísticas; al observarlas todos somos afectados, aunque evidentemente no lo seamos en la misma medida en que lo son las víctimas que padecen directamente la acción.

Los medios de comunicación aluden a una supuesta justificación ética respecto a la circulación del contenido violento que practican, encumbrándolo en la generación de una base de conocimiento que cimiente el ejercicio de memoria futura para el análisis y

prevención de la repetición de esas mismas acciones crueles; pero sabemos bien que el resultado es otro muy distinto.

Comencemos por establecer que ningún ejercicio de memoria explícita, de rememoración o repaso histórico es inocente, pues ninguno es políticamente neutral. El aprender una lección moral de los desastres, implicaría primero, darles la estricta y precisa dimensión que tienen; aspecto que los medios de comunicación en realidad no realizan desde su cualidad de inmediatez. Es por esa razón que el ejercicio de la memoria y el análisis se genera a la distancia temporal, pues al momento mismo del daño, las expresiones nos son insuficientes, se quedan cortas.



Florencio López Osuna, estudiante universitario detenido y golpeado el 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco. Foto: AP/Proceso.



Estudiante herida por bala durante la matanza en la Plaza de las Tres Culturas.

Foto: Agencia El Universal.



Detención por parte del Ejército de un participante de la manifestación del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco. Foto: AP/Proceso.

2.3.1 LA IMAGEN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA EN EL ENTRAMADO ÉTICO DE LA VIOLENCIA

La representación de la violencia por medio de la imagen no solo atañe a los medios masivos de comunicación; otro gran generador y difusor de contenido visual de la violencia se produce desde la acción artística.

Bajo preceptos diferentes a los que he analizado la producción de la imagen violenta por los medios masivos de comunicación (Ver apartado 2.1.2) es posible también, generar una discusión sobre el valor moral del arte o sobre la relación ética entre arte y moral. Lo anterior recalca la diferencia primordial en que uno es la prueba del acto mismo y por otro lado, el arte, trabaja siempre a partir del ámbito de la representación o la resignificación de los contenidos.

Cuando la violencia representada está basada en una violencia real, no ficticia, podría resultar cuestionable para algunos el papel de un arte que parecería servirse de

ésta, pero el arte contemporáneo sabemos funciona a partir de los discursos y busca generalmente profundizar en sus contenidos por encima de sus imágenes. Los contextos son los fundamentos del trabajo creativo actual. No obstante, no todo arte logra sobreponerse al análisis, principalmente en situaciones en que la retórica de la representación de la violencia excede en cantidad y en calidad su valor argumentativo para volverse una continuación *refinada* de la expresión violenta y de amenaza. Este exceso retórico se puede dar por igual en la representación de la violencia real o ficticia.



19. *Death by Oreos*. Daniela Edburg. 2006.



20. *Death by Miss Clairol*. Daniela Edburg. 2005.

La imagen violenta en el arte aparece de dos formas, por la representación de lo real directamente o por una sublimación en la que el hecho violento desaparece de la escena, nos encontramos con imágenes que se toleran como sino fuesen violentas porque el contenido se encuentra velado. Ambas pueden funcionar visual y artísticamente de forma correcta si comprendemos que el espacio ético del arte contemporáneo, en realidad se encuentra en los contenidos y no en las imágenes *per se*.

La pertinencia del arte en la discusión del tópico de la visualidad de la violencia funciona precisamente, en la finalidad ética a partir de la que opera desde una visión diferente con respecto al consumo de la imagen. Los medios trabajan exclusivamente a partir de una construcción colectiva única del *bien común*, mientras que el arte potencia la individualidad del sujeto y desarrolla la construcción de una colectividad social, como espacio de recepción de todas aquellas individualidades que desaparecen en beneficio de un verdadero bien común.



21. **Aire.** Teresa Margolles. 2002.

Cinco humidificadores de ambiente que emiten vapor de agua utilizada para limpiar cadáveres en la morgue.



22. **No man's land.** Christian Boltanski, 2010.

Treinta toneladas de ropa apilada; vista general de la instalación realizada en el Park Avenue Armory, Nueva York. El trabajo de Boltanski se desarrolla en torno a la memoria, esta pieza es una referencia al genocidio judío del Holocausto.

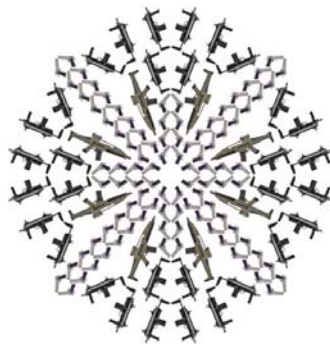


23. **Aliento.** Oscar Muñoz, 2002.

Siete espejos circulares con retratos de víctimas de la violencia en Colombia grabados con grasa, que se vuelven visibles por medio del aliento exhalado del espectador sobre los espejos.

2.4 LA VIOLENCIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO A MANERA DE IMAGEN

Las diversas formas de violencia han sido objeto de presentaciones y representaciones artísticas, en el sentido de reforzar valores y validar acciones (Ver apartado 2.1); pero en el arte contemporáneo la violencia opera de manera diferente. En el arte actual algunos artistas se han desligado del discurso histórico-propagandístico de la representación al desvincular la ética de la estética, lo que puede plantear un serio problema, pues como ya he señalado, en ocasiones la representación de violencia únicamente estetiza el acto sin alcanzar dimensión ética alguna, se denigra el contexto en una imagen frívola.



24. *Narcomandala*. Artemio Narro.

Lo anterior nos lleva a preguntarnos ¿hasta qué punto la estetización de aspectos como la violencia en el arte contemporáneo puede llevar al desgaste y pérdida del significado en la recepción y reflexión estética, para devenirlos de objetos de arte a objetos mediáticos?

En la actualidad mucha de la producción artística pretende ser ética y políticamente consciente, pero esto no funciona siempre de la manera correcta. En ocasiones esos cuestionamientos artísticos terminan por legitimar los sistemas políticos en los que se encuentran o pretenden criticar. Se desenvuelven como formas de neutralización del mensaje por medio de la estética, no logran articular una trascendencia ética y política, consiguen apenas satisfacer algunas buenas conciencias pero no desencadenan nada. No alcanzan a elaborar un análisis más profundo, por lo que no afectan al espectador lo suficiente para generar una reflexión.

Comprender una obra de arte consiste fundamentalmente en experimentarla correctamente, llegar a los estados mentales que la representación estimula. La percepción del dolor corporal y la tragedia, producen reacciones que van desde la empatía con el dolor, a la compasión y la indignación. Las respuestas emocionales sensibles a la forma de representación del contenido pueden explicar el carácter contextual de la imagen.

2.4.1 LA NOCION DEL HECHO REAL O FICTICIO EN LA REPRESENTACIÓN

Las emociones generadas por la imagen no son distintas al tratarse de representaciones de la realidad o de una ficción, pero el conocimiento previo de su origen si marca una diferencia. Saber que es una articulación visual construida a partir

de la ficción, influye en nuestra respuesta emocional porque accedemos a ella por diferentes ámbitos de inferencia.

Aunque esto no cambia en sí la estructura de nuestro estado mental, si afecta la disposición que mostramos frente a ellas. En principio no hay nada en la naturaleza de la representación que cambie cuando el acto sea ficticio que cuando sea real, por lo tanto tampoco nuestra respuesta; por lo que las diferencias son de carácter semántico no pragmático y esto es uno de los principales métodos de operación del arte contemporáneo; pues se nos presenta de diversas formas, ya sea por medio de la confrontación en forma de alegorías del hecho violento o en ocasiones con la muestra del residuo mismo de éste.



25. *Lengua*. Teresa Margolles. 2000.

No sería preciso señalar que la emoción adecuada sea una identificación con el sentir de la víctima del sufrimiento, pero tampoco lo es que la identificación se produzca únicamente si la representación es a partir de un hecho real. Lo que resulta posible es experimentar sentimientos congruentes con el del horror del acto que observamos, pero

no el horror mismo en sí. El medio de representación artístico y su retórica expresiva contribuyen a crear esas respuestas.

El conocimiento de encontrarnos ante una violencia ficticia nos permite dos inclinaciones frente a la respuesta emocional: comprometernos a reaccionar del modo adecuado respecto a la interpretación de la representación o también nos puede llevar a reaccionar de un modo inconveniente, es decir con emociones moralmente inadecuadas respecto a lo real. Cuanto mayores son los signos de ficción, mayor es la indulgencia que podemos permitirnos respecto a nuestra respuesta.

2.4.2 ACOTACIONES FRENTE A UNA ESTÉTICA DE LA IMAGEN VIOLENTA

En su obra *Crítica del juicio*, el filósofo Immanuel Kant (Konigsberg, 1724-1804) se refirió al tipo de fealdad que despierta asco y afirmó que los objetos de ese tipo no podrían generar una apreciación estética satisfactoria al no ser bellos; pero la belleza es solamente una cualidad estética más dentro de un inmenso abanico de formas. La estética filosófica entonces, estaba en un callejón sin salida por haberse concentrado demasiado en las cualidades de lo bello; en la actualidad hay un sinfín de obras de arte que representan o se sirven de motivos repulsivos y el interés por lo abyecto, siendo éste inclusive uno de los valores que definen una gran parte de la producción del arte contemporáneo (ver apartado 3.4).

El arte en su presentación de imagen, está sujeto a ciertas condiciones dialécticas; así lo repulsivo, lo inmundo, lo abyecto debe continuar suscitando asco y repugnando al espectador; de no ser así el discurso de muchos artistas no conseguiría lograr el efecto deseado. Esto puede suceder cuando se produce una estetización de lo inmundo que logra superar el contexto de la obra, cuando el embellecimiento mismo elude el carácter negativo de lo abyecto o lo pretende positivo.



26. *The Morgue (Knifed To Death I)*, Andres Serrano. 1992.

La estética clásica mantuvo vetados la repulsión y el asco, sin embargo el arte de acuerdo a Kant, podía representar cosas feas o desagradables como la guerra, la violencia o la devastación; pero no de la manera en la que produjera asco o repulsión. Debía continuar con la aproximación tradicional, el enaltecimiento de valores más grandes; situación que se mantuvo hasta la irrupción del movimiento Moderno, en el cual se trastocaron definitivamente estos valores. Herencia que se mantiene hasta nuestros días de forma irreversible.

La filosofía kantiana concebía en el juicio estético, un juicio conceptual desinteresado y subjetivo; ejecutado no sobre el contenido sino sobre la forma de

representación. Por ejemplo, la filosofía idealista alemana¹⁷ resolvía la paradoja de la tragedia mediante la sublimación y el embellecimiento pues consideraba sublime la representación causante de un sentimiento de temor como primer momento, de una experiencia posterior que fuera placentera, ya que consistía en la superación de ese temor.



27. **Las Edades y la Muerte.** Hans Baldung Grien. 1541- 44.

Óleo sobre madera. 151 x 61 cm.

De este modo, la guerra o la muerte se encontraban entre los motivos más sublimes, es decir, entre aquellos que nos llevan por medio de la representación a imaginarnos en la situación de peligro o desconfianza y por lo tanto a atemorizarnos, pero otorgándonos alguna vía de superación de dicho temor, lo que se transformaría en un sentimiento de placer, el placer considerado estético.

¹⁷ El pensamiento Kantiano, influye enormemente en la filosofía alemana durante las últimas tres décadas del s. XVII, deviniendo en la formación de la escuela filosófica del idealismo alemán. Entre sus postulados más importantes, proponen la oposición al materialismo y plantean que la entidad de lo real permanecerá incomprensible en su totalidad a nosotros, aunque la reflexión permita un acercamiento al conocimiento, éste será de forma asintótica.

La frontera de lo que podía representarse en la estética clásica era el límite que el arte no debía traspasar; pero la estética contemporánea la ha traspasado e incluso opera desde su periferia, desde el terreno de lo *negativo*. De esta forma lo abyecto, lo patético, el horror o lo grotesco, se logran imponer como categorías estéticas.

El tema de la estética actual es controversial, incluso habrá quien cuestione como categoría estética las antes mencionadas aún cuando se les sitúe en el tipo negativo; esto obligaría a marcar los parámetros y límites del arte. Si bien son problemas legítimos no corresponde a ésta investigación adentrarse al respecto ya que mis motivos de análisis son otros. No pretendo profundizar en la reflexión de su pertinencia estética, por lo que me refiero a éstas como conceptos aceptados y establecidos.

Al convertir en imagen la acción violenta, inevitablemente se le estetiza; el acto violento se reinterpreta en artístico. Esto puede disminuir o potenciar el efecto transgresor de la acción misma a partir de la aproximación visual que se le otorgue; por ejemplo, la guerra en la actualidad no se representa más en forma sublime, las víctimas morirán sin que su muerte sea el signo de heroísmo o contenido de la imagen patriótica; pero lo sublime no desaparece del objeto artístico, se transfigura en la víctima. En este sentido no hay un placer estético *per se*; sino un valor representativo, el carácter de la propia imagen que expone el suceso trágico que representa ayuda a mostrar el horror, el sufrimiento, la falta de justificación de la crueldad en la naturaleza humana.



28. *Plegaria muda*. Doris Salcedo. 2008- 10.

La estetización formal de la violencia no siempre resulta fácil de diferenciar del placer que produce el contenido mismo de la representación, que puede ser morboso, producto de la curiosidad o la exaltación de emociones.

En una estética de la violencia, la expresión de lo sublime se puede conseguir en la representación por medio de la contraposición de elementos, uno que conmueve y otro conduce a la superación de esta conmoción. Sabemos que sin este momento posterior, la imagen es terrible o patética, pero no sublime y placentera. En el arte contemporáneo no siempre es así, en ocasiones no parece haber principio o sentimiento moral que legitime nuestro placer, sino el puro disfrute de la representación artística.



29. *Feast of Fools*. Joel-Peter Witkin. 1990.



30. **Corpus Medius**. Joel-Peter Witkin. 2000.

Los modelos de análisis de la percepción y el juicio estético son insuficientes o anacrónicos para explicar los efectos de la representación de la violencia en el arte actual, porque evaden el elemento crucial de la interpretación y la reacción emocional del espectador. En ocasiones, la representación de la violencia proporciona estrictamente el placer del espectáculo y se pretende justificar en el carácter *ficticio* del arte, en el hecho de que opera por medio de la representación, como si el arte nos proporcionara una especie de distancia ante el hecho más que un acercamiento, como si éste no lograra afectarnos más allá de lo visual.

La exposición de la violencia visualmente tiene un valor político, primordialmente cuando ésta se presenta a escala humana y como parte de nuestro mundo. Este carácter estético puede hacer conscientes a los sujetos del hecho de que existen cosas fuera de su control, desafiando las ideas políticas actuales de una sociedad próspera y evolucionada. Así, la violencia adquiere un valor estético ya que representa para los artistas un recurso crítico para pensar en lo que significa el *ser humano*.

La estética nos induce al momento de reflexión en el que la subjetividad de uno mismo puede ser contemplada a manera de proyección en otro sitio o figura. El

espectador puede experimentar ante el objeto artístico las esencias de lo humano, delimitado por la forma estética, siendo ese el gran momento en que el resultado del arte es totalmente integral. Según el crítico e historiador norteamericano Hal Foster (Seattle, 1955), el realismo traumático en el arte transgrede la línea divisoria entre las esferas públicas y privadas, ya que bajan la guardia del espectador y abren la puerta a la muerte, la discapacidad y la herida.

La estética y el carácter humano son inseparables, porque el arte es el proceso por el cual las personas intentamos comprendernos y modificarnos, y este proceso es un factor crucial en la historia humana. El objeto de la destreza humana es el *ser* humano, el signo más inmediato de los individuos y el material con el que nos realizamos es el propio cuerpo.

El deseo estético de transformar al hombre revoluciona la belleza, razonando la violencia como una de las formas de la diversidad física y mental de mayor potencial para la representación artística en la estética actual. La violencia y su representación en el ámbito artístico contemporáneo es extraída de la morgue, del enfermo y el herido, del *detritus*, que es inscrito en la galería de arte, el museo o cualquier otro espacio artístico. La violencia es ahora un valor estético en sí mismo en materia de imagen y se ha apropiado de la figura de cuerpo humano para simbolizar a nuestra cultura.



31. **Re-enactments**. Francis Alÿs. 2000. Stills del video.

2.5 MARTHA PACHECO. EL CUERPO COMO CADÁVER, RESIGNIFICANDO LA IMAGEN VIOLENTA



Jalisco, 1953. Vive y trabaja en Guadalajara.

La obra de Martha Pacheco técnicamente se desarrolla por medio del dibujo y la pintura, la temática en la que se desenvuelve va de la demencia al cadáver. Nos expone en sus imágenes a los extremos más violentos de la condición humana, la pérdida y el fin.

Desde el año 1992 su obra versa en lo referente al tema de la muerte por medio de la representación del cadáver. Expone a nuestra mirada de manera clínicamente violenta, condiciones humanas reales que regularmente evitaríamos observar. Resulta evidente que dichas imágenes que nos ofrece son producto de un proceso de observación estricto y sumamente meticuloso, donde representa las formas corporales, cabellos, heridas, cicatrices y manchas de sangre a exactitud, en forma de un realismo obsesivo.

Nos plantea la morgue y el manicomio como el espacio de análisis y creación, como el estudio del artista, en ocasiones incluso trabaja *in situ* con sus modelos, pero su proceso principalmente se basa en imágenes fotográficas apropiadas o reinterpretadas de los medios masivos de comunicación.

Sus dibujos y pinturas no hablan simplemente de la muerte, son una investigación representacional de la descomposición orgánica del cuerpo inerte y de la víctima anónima, “la posesión y el despojo, o el súbito paso de sujeto a objeto, o en fin, sobre la falacia de la integridad humana”¹⁸.

Utiliza una estética de representación clásica, que hace enorme énfasis en el cuidado de la mimesis, que se enriquece en la fuerza compositiva por medio de la utilización del escorzo, enfatiza formas y texturas que recuerdan lo orgánico de ese objeto inmóvil, el cuerpo como cadáver. El virtuosismo de su dibujo hace aún más perturbadora la cruel imagen de la muerte violenta, esboza vida en aquellos objetos corpóreos en desecho, les hace *reales*; retrata una realidad aunque incómoda, sumamente cercana, más de lo que nos gustaría admitir.

El trabajo plástico de Pacheco, es la búsqueda artística de respuestas personales respecto al abandono de la razón –la artista tiene historial de ingresos a instituciones psiquiátricas-, pues busca explicarse a sí misma por medio de la otredad del sujeto. Aborda el tema porque, como ella misma explica, tiene la idea de no ocultar lo que se prefiere ignorar; “analiza la mirada del alienado, la rigidez del asesinado, la sangre

¹⁸ Emerich, L. C. (s.f.). *Sin ningún pudor*. Consultado en 2012 de Arte Actual Mexicano: http://www.artectualmexicano.com/artistas/52-Martha_Pacheco/textos

seca, el pelo sucio. No tiene pudor, carece del prejuicio religioso y cobarde de la mayoría”¹⁹.

En una sociedad contemporánea fundamentada en el razonamiento científico, donde hemos puesto de forma idealizada y sobrevalorada la mera existencia física, donde hemos cancelado en el pensamiento la posible existencia de la fatalidad; aquella tragedia que observamos, aquel acto atroz que les ocurre a los demás, a los *otros*, no podría sucedernos a nosotros quisiéramos pensar; pero la artista nos recuerda que estamos hechos de la misma materia orgánica y perecedera; poseemos un cuerpo orgánico, por lo que nuestra existencia es efímera.

La pintora nos confronta con la víctima, la hace reconocible al espectador y por lo tanto funciona como un dispositivo que desarrolla vínculos empáticos. Su trabajo resignifica la imagen violenta al exponer el dolor irremediable en la magnitud y trascendencia de la tragedia; la falta de significados, el de la locura y el de la etapa última de la corporeidad humana.

La obra de Martha Pacheco son imágenes del fin violento y la realidad humana por medio del cuerpo estático, el trato directo con el cadáver. Esos rostros hinchados, ensangrentados y palidecidos de mirada extraviada transgreden el concepto popular y clásico de belleza, induciéndonos a los terrenos de la imagen abyecta, mostrando lo vulnerable que es el cuerpo, lo vulnerable que es la existencia, lo vulnerables que somos nosotros. En la degradación y la ruina, en el fin último de la existencia, el arte también encuentra belleza.

¹⁹ Lesper, A. (2011). Martha Pacheco, delirio y cadáver. Consultado en 2012 de: <http://www.avelinalesper.com/2011/10/martha-pacheco-delirio-y-cadaver.html>





Nota: La información técnica de las obras fue omitida en su totalidad, debido a la imposibilidad de verificarla y la falta de información formal y veraz respecto a todas las piezas. Actualmente la artista no es representada por alguna galería y tampoco fue posible contactarla directamente.

Martha Pacheco trabaja principalmente con técnica de acrílico y/o óleo sobre tela, además de carboncillo para la realización de bocetos y estudios previos.

CAPÍTULO 3

EL CUERPO COMO TERRITORIO DE LA VIOLENCIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO



32. *Nan one month after being battered*. Nan Goldin. 1984.

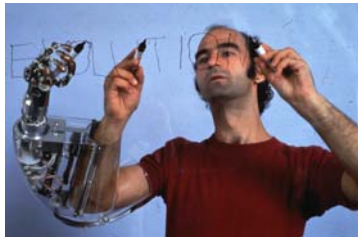
3.1 LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA CORPORAL EN LA IMAGEN

Este capítulo es el espacio de coyuntura entre la noción de lo corporal y la aplicación de los conceptos que he desarrollado en los apartados anteriores de ésta investigación. De ésta manera, comenzaré a delimitar el discurso conceptual que fundamenta mi quehacer artístico, en vías de la construcción de una conclusión visual respecto a la imagen del cuerpo humano como territorio de experimentación del acto violento.

El cuerpo es el espacio habitable del individuo; éste le resguarda, moviliza y expresa. Le otorga una identidad y un género; es a partir de él que se experimenta el

mundo. El cuerpo es un espacio de usos múltiples. Históricamente la figura corporal humana ha sido objeto y sujeto de la producción estética. Es el principal territorio del mapa de la representación visual, ya que como individuos nada nos pertenece y no encontramos nada más al alcance de nuestro conocimiento que el propio cuerpo.

Las posibilidades de percepción y representación de la figura corporal es un mundo ilimitado gracias a la cualidad única de individualidad que posee. No existe otro ente que nos ofrezca más problemáticas e incógnitas que él; esto lo convierte en el espacio base idóneo para la construcción de discursos de toda índole, en él se han inscrito prácticamente todas las formas de la expresión artística.



33. **Third hand.** STELARC.

Mano robótica utilizada en diversos performances entre 1980 y 1998. El Cyborg como evolución corporal, el cuerpo post-humano.



34. **Sin Título.** Guerrilla Girls. 1985-90.

Anuncio espectacular colocado frente al Metropolitan Museum de Nueva York, crítica respecto a la exclusión de la mujer en los grandes circuitos del arte. El feminismo en el arte, el cuerpo como espacio político.



35. **Sebastian Suspended.** Ron Athey. 2000.

Fotografía de Catherine Opie. El trabajo de Athey confronta elementos como el deseo, la sexualidad y el trauma con la masculinidad y la iconografía religiosa. El dolor como experiencia de autoconocimiento, el cuerpo como fetiche.

Desde su idealización hasta su trasgresión, lo corporal ha sido protagonista principal en la historia de la representación occidental. En la Antigüedad se acogieron las imágenes clásicas, un naturalismo idealista que consagró a la figura humana como el máximo canon de belleza, prácticamente sin variantes hasta la llegada del Arte Moderno a comienzos del siglo XX y del desarrollo de las Vanguardias. En ese momento se marcó el cambio del modelo visual de la figura corporal.

La representación de lo corporal ha sido el gran paradigma de la historia visual en cualquiera de sus etapas, porque señala y manifiesta claves muy específicas de la percepción cultural dentro de las sociedades dónde se desarrolla. Apunta jerarquías ideológicas, cánones estéticos y sistemas de pensamiento de cada periodo histórico; es la metáfora por excelencia del tiempo y el cambio. El cuerpo humano se encuentra en transformación constante, desde el nacimiento hasta la vejez; con todas las características intrínsecas a cada etapa del desarrollo físico y psicológico de los individuos. Incluso aún después de la muerte, el cuerpo -ahora cadáver- que anteriormente nos pertenecía, seguirá en constante cambio.

Por medio de la imagen los cuerpos han modificado, reverenciado o simplemente plasmado realidades inherentes al ser humano y su sociedad. El tratamiento de lo corporal humano, abarca desde la búsqueda de la belleza más idealizada, hasta los aspectos más innobles. De bellos y cuidadosos desnudos al sexo explícito que nos convida la pornografía, la representación del cuerpo ha ayudado a deslindar los límites entre la intimidad de la mirada privada y el voyeurismo de la mirada pública. Cambios estéticos que señalan variaciones y adaptaciones en la espiritualidad y en los conceptos culturales e históricos de la sociedad.



36. ***Venus del espejo***. Diego Velázquez. 1647- 51.

Óleo sobre tela, 122 x 177 cm.



37. ***Autorretrato sin título***. Robert Mapplethorpe. 1978.

3.2 HACIA UNA REPRESENTACIÓN DE LO CORPORAL EN EL TERRENO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO



38. *Passage*. Jenny Saville. 2004.

Óleo sobre tela. 336 x 290 cm.

El arte ha servido a los creadores como el conducto para hablar de ellos mismos y de sus contextos sociales; como fórmula de exploración o autoconocimiento. Han recorrido el cuerpo humano desde múltiples perspectivas, lo han abarcado desde la noción de receptáculo de la esencia divina y espíritu, como lugar de experiencias y redefiniciones, hasta abordarle como espacio de identidad y transformación, empujando así la apertura en las nociones sobre él mismo. El cuerpo en su maleable nobleza funciona como paradigma del orden pero también permite la salida para realcionarse con el caos.

Aún bajo la enorme tradición visual en torno a la imagen del cuerpo que ha cubierto una infinidad de temáticas; la alocución del martirologio Cristiano y la

representación de los cánones de belleza habían sido el territorio discursivo principal de la imagen. No obstante en el siglo XX la acción artística desarrolló una explotación más radical.

“El arte siempre utilizó el cuerpo para hablar de otras cosas ajenas a él en concreto. El cuerpo de un hombre se convierte en un símbolo de fuerza, de poder; el de una joven, en pureza, o tal vez en símbolo de lujuria; los cuerpos han contado historias de religión, guerra, amor y soledad, de poder y de fracaso durante siglos”²⁰; es decir, han contado por siglos nuestra historia social.

Cuando se habla respecto al cuerpo en el contexto de la representación en las artes visuales, lo hacemos desde una cierta distancia que establecemos con un objeto de contemplación, que nos protege de aquello a lo que aparentemente nos referimos. De cierta manera, nos retiramos de la propia enunciación del tema, como si aquello que observamos no tuviera que ver con nosotros; creamos distancia. Al referirnos generalmente al cuerpo en realidad nos estamos ocupando del cuerpo de los *otros*, de aquel cuerpo que no es el nuestro en esencia, pero que al final si lo es, al menos en contexto.

En esos cuerpos no están contenidos realmente el dolor, ni tampoco la muerte, solo existe representación, está allí siempre de la misma manera, sin descomponerse, sin desaparecer o modificarse. Es por eso que la representación de la figura humana es el espacio idóneo para la elaboración de las representaciones visuales de la violencia. El cuerpo hecho imagen se convierte en el receptáculo al que se le asigna el poder de

²⁰ Olivares, R. (2011). Lección de anatomía. *El cuerpo como objeto* (42). Pág. 9.

contener identidades sociales, hace presente la noción del sujeto por encima de la persona.



39. **Untitled #131**. 1983. 40. **Untitled #197**. 1989. 41. **Untitled #355**. 2000.

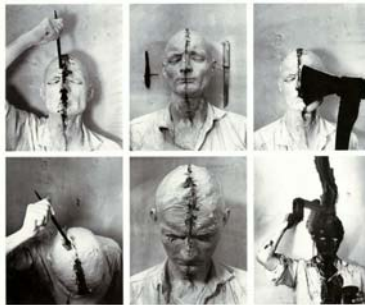
Cindy Sherman.

A partir de la década de los años 60 y 70, las investigaciones creativas en los campos históricos o tradicionales del arte, así como el surgimiento de nuevas formas de expresión estética –como fueron el *body art*, la acción, el performance y la instalación– originaron una nueva apreciación en torno al cuerpo.

Aunado a esto, una generación de cambios sociopolíticos de gran importancia –el movimiento feminista, la equidad racial y la liberación sexual–, provocó que la noción del cuerpo humano se recontextualizara en el espacio social por medio de su politización en la imagen, caracterizando a esta estética de lo informe en una condición “del cuerpo como topos sin identidad, como pura topografía. Sea el cuerpo de la risa grotesca, sea el cuerpo del placer sádico o de la perversión maquínica el cuerpo como puro topos es un cuerpo entendido como *significante*”²¹.

²¹ Barrios, J. L. (2010). *Op. cit.* Pág. 21.

Por consiguiente, la representación de la figura humana se inscribe en la cualidad de lo extremo. La representación extrema pues, refiere a distintas formas de trastornos de tipología variada (mental, social, sexual), “lo extremo, en ese sentido, puede servir para afirmar la facultad de individualización del ser humano frente al adocenamiento y también su inseguridad y temor de ser engullido en una maquinaria unificadora”²². En la transgresión de los límites, el cadáver y la herida son la pulsión del contexto para categorías estéticas como lo monstruoso, lo abyecto o lo informe.



42. *Painting - Self - Painting - Self - Mutilation*. Günther Brus. 1965.

El ejemplo más evidente se desarrollo en Austria con el denominado *Accionismo vienés*²³. Este movimiento apareció como un fenómeno contra los límites de la obra, del soporte, del cuerpo, de la mente y por supuesto del propio arte. Tenia como intención transgredir y desbordar los límites del instinto, de la razón, del dolor y la sexualidad.

²² Aliaga, J. V. (1994). *Formas del abismo. El cuerpo y sus representación extrema en Francia 1930- 1960*. San Sebastián, España: KM Kulturunea. Pág. 72.

²³ El Accionismo Vienés se desarrolló como corriente artística, aproximadamente entre los años de 1965 a 1970, con influencias en el campo del arte hasta nuestros días. Protagonizado por un núcleo de artistas austriacos, entre los que destacan Günther Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Herman Nitsch.

Fue un movimiento multidisciplinario que transitaba primordialmente entre el happening y el performance, develó la línea más transgresora del arte corporal. Le distingue su carácter violento y agresivo, en particular por el uso del propio del cuerpo y sus excreciones, a través del cual planteaban la negación absoluta de la estética clásica, del artista y por consiguiente del arte mismo. Su motivo era el de redimir y liberar la abyección.

Pretendía traspasar la cultura, la sociedad y su historia; ir más allá de los parámetros establecidos; sus artistas se sumergían en zonas de lo prohibido para hacerlas propias. El *Accionismo* se apropiaba del cuerpo hasta las entrañas, y literalmente le hace materia prima de la investigación artística.

A partir de esta corriente, se hizo común la aproximación del cuerpo en el arte contemporáneo en forma de objeto; se abandona, se modifica, se amplía y se destruye. En el arte actual podemos encontrar fragmentos de nosotros mismos dispuestos a manera de objeto artístico de contemplación en las galerías, los museos y demás espacios del arte. Son pedazos de cuerpos que llevan una historia detrás, son *nuestros* cuerpos más allá de una simple lección de anatomía; "eliminado el rostro, el gesto y la certidumbre de la mirada, esos cuerpos son ya meros contenedores vacíos"²⁴. Hablan de nuestra deshumanización a partir de la otredad, y que en tanto cuerpo orgánico que somos, finalmente solo nos espera la extinción como reflejo.



43. **Self.** Marc Quinn. 1991.

208 x 63 x 63 cm. Sangre del artista, acero inoxidable, plexiglás y equipo de refrigeración.

²⁴ Olivares, R. (2011). *op. cit.* Pág. 9.

3.3 LA REPRESENTACIÓN EXTREMA DEL CUERPO HUMANO



44. *Autorretrato #7. George y Daniel. En un mundo insano era la elección más sana o Cómo filosofar con un martillo.* Daniel Joseph- Martínez. 1999-2001.

El arte de la representación extrema es un arte comprometido con el cuerpo, funciona para criticar los presupuestos de una estética idealista por medio de la evocación de imágenes violentas. Frecuentemente plasma en sus registros visuales, cuerpos heridos o transgredidos y alegorías a la muerte.

Es la representación de la irracionalidad relacionada con la figuración artística como búsqueda de una representación de la realidad; trabaja en contra de la espiritualización del cuerpo, es la afirmación pura y contundente de la existencia de la violencia; en la cual las propiedades físicas y mentales del cuerpo se construyen socialmente como las necesidades simbólicas de la opresión en general.

El cuerpo no se presenta como una entidad cerrada y su representación parte de una exaltación extraña, primordialmente de la fragmentación como estado propio del ser humano; “el hombre es víctima de la violencia porque es cuerpo. Y puede hacer al

otro víctima de sus actos de violencia porque tiene un cuerpo”²⁵, lo que permite la territorialización de la violencia de forma física y de manera extrema.

La representación extrema está vinculada a un entramado sociopolítico, ya que entender el cuerpo desde el contexto político es entender su imaginario social. Se inscribe en las prácticas no vigiladas por los sistemas de representación del poder, donde la representación visual de la carne regularmente nace como registro simbólico de ese mismo sistema de poder. El cuerpo se concibe entonces como territorio abandonado por el espíritu donde se generan las relaciones entre lo abyecto y lo monstruoso.

La geografía corporal que plantea no enaltece ni endiosa; en realidad, evidencia las paradojas y sinsentidos en una época gobernada por un supuesto racionalismo. No obstante que no podría emerger sin la profunda descomposición del orden social y político vigente que rige a la sociedad contemporánea, donde la pulsión de muerte violenta es la moneda de cambio, surge como destino evidente.



45. *¿Quién puede borrar las huellas?*. Regina José Galindo. 2003.

Performance en el cual la artista caminó del edificio del Congreso al Palacio Nacional de Guatemala, imprimiendo sus huellas con sangre humana. Ésta acción es una protesta en contra de la candidatura presidencial del antes dictador José Efraín Ríos.

²⁵ Medina, C. (2011). *op. cit.* Pág. 153.

El cuerpo transgredido es a la vez un símbolo del trauma de la vida moderna y el llamado a la búsqueda de una concepción mucho más integradora y realista de la cultura actual. Es un lugar donde se reconoce su fragilidad, así como el entendimiento de la violencia como elemento intrínseco de la existencia humana. La violencia denota la delicadeza del cuerpo humano con una claridad inaudita en la historia del arte. Estas obras son importantes porque atraen el estudio de la estética a uno de sus objetos de estudio primarios, el cuerpo y su espacio afectivo.

Ante la exposición del arte extremo, como expliqué en el capítulo previo, la respuesta sensible apropiada debe ser de rechazo. Las imágenes de cuerpos heridos y violentados pueden provocar una sensación de trauma; sin embargo, al mismo tiempo generan un vínculo empático con la víctima. Las obras son traumáticas porque significan *más de lo debido*, muestran aquello que Sigmund Freud (Moravia, 1856-Londres, 1939) enunció como *Das Unheimliche*²⁶; es decir que *significan demasiado*. Estas obras de arte perturban de sobremanera porque a ellas se adjunta un exceso de significado al objeto artístico. La materialidad del cuerpo adquiere mayor poder de representación cuando se construye a partir de la transgresión del mismo.

²⁶ Término alemán para describir lo que se podría traducir al español como lo siniestro, el terror que nos causan las cosas a nuestro alrededor, aquellas que pasan de ser las más familiares, de pronto se convierten en extrañas. Es lo familiar extraño; todo aquello que destinado a permanecer oculto, se muestra, se le expone.



46. **Body Tracks.** Ana Mendieta. 1974.

3.4 LA ABYECCIÓN COMO CATEGORÍA ESTÉTICA EN LA IMAGEN DE LA VIOLENCIA



47. *HCI*. Yoshua Okón. 2004.

Instalación. Circuito de tuberías transparentes y bomba sumergible. Medidas variables. Esta obra consiste en hacer circular vómito donado por pacientes bulímicos, a través de un circuito de tuberías transparentes.

Abyecto, ta.

(Del lat. abiectus, part. pas. de abiicĕre -rebajar, envilecer-).

1. Adj. Despreciable, vil en extremo.
2. Adj. desus. humillado (abatido en el orgullo).

Diccionario de la Real Academia Española.

Lo abyecto es lo que envilece o rebaja nuestra humanidad, es aquello despreciable del ser humano. Hablar de abyección es hablar del vehículo que nos confronta con los estados frágiles del hombre, donde ingresamos en los territorios de lo salvaje. Es el espacio que la sociedad delimitó para desechar del mundo civilizado la amenaza de nuestra animalidad. La naturaleza de la pulsión debe ser controlada y excluirla por completo de nuestra vida es el fin.

La perversión está ligada a lo abyecto, porque no abandona ni asume la prohibición o las reglas, por el contrario, las desvía, las manipula y las corrompe. Es el mal encarnado que vive al servicio de la muerte y se alimenta del sufrimiento. Lo que socialmente se nos ha impuesto como *normal* dentro de la vida cotidiana, incluye un sistema represivo de los instintos y deseos, es a partir de ello donde lo abyecto funciona como el dispositivo que les permite emerger de la represión. Ésta misma represión es una forma de ejercicio de violencia.

La expresión consiente de una prohibición es la forma de liberarse de ella. La abyección cumple esa función, nos libera de una serie de tabúes producto de la represión.

El arte contemporáneo se ha ocupado y preocupado por llamar la atención sobre estos aspectos estableciendo una conexión directa entre la obra de arte, lo pulsional y la vida cotidiana. El común denominador del concepto de lo abyecto entre diversos teóricos resulta ser el elemento que perturba una identidad, un sistema o un orden; lo que no respeta límites, lugares y normas. De esta manera se explica que el arte se convirtiera en territorio de la expresión abyecta.

Lo abyecto es la meta y el móvil de una experiencia cuyo sentido se pierde en la degradación absoluta por haber transgredido definitivamente los límites, cualesquiera que éstos sean –morales, sociales, religiosos-. Entonces la abyección oscila entre la pérdida de sentido y de humanidad, por ende su único objeto estable será la muerte. La filósofa y psicoanalista Julia Kristeva (Sliven, Bulgaria. 1941) es el referente obligado en el estudio de lo abyecto. Su obra basada en los preceptos desarrollados por George

Bataille (Billom, 1897 – París, 1962) ha tenido importante impacto en la teoría del arte desde el ámbito psicoanalista; explicando que “en la abyección, la rebelión ocurre totalmente en el ser. En el ser del lenguaje. A diferencia de la histeria que provoca, pone mala cara a lo simbólico pero no lo produce, el sujeto de la abyección es eminentemente un productor de cultura. Su síntoma es el rechazo y la reconstrucción de los lenguajes”²⁷.

En el discurso de Bataille, la exclusión significaba la base de la existencia colectiva –la sociedad-, que se funda en la expulsión de lo abyecto de nuestras vidas. La misma exclusión para Kristeva, será la base en la que se asienta no solo lo social, sino la constitución del individuo (Yo).



48. ***Cara cubierta de excrementos.*** David Nebreda. 1989- 90.

²⁷ Kristeva, J. (2006). *Poderes de la Perversión* (6ª Edición en español ed.). México: Siglo Veintiuno Editores. Pág. 64.

3.4.1 ELEMENTOS FUNDANTES PARA LA OPERACIÓN DE LO ABYECTO

Existen aspectos intrínsecos necesarios para el desenvolvimiento de la abyección. A continuación desarrollaré, sin rango particular de jerarquización, una breve explicación, así como la correlación que permiten y procuran en la ejecución de la acción violenta.

El miedo

El miedo es la reacción fisiológica que genera el cuerpo a modo de supervivencia ante aquello que le signifique un riesgo. Forma parte del orden establecido que acompaña al sujeto en su conformación social. Su existencia provoca y produce mecanismos de control y defensa, apela al resguardo de la integridad corporal, procura neutralizar la amenaza, y justifica la ejecución de una respuesta –posiblemente violenta- frente al acto violento mismo. Desata la represión y activa la fuerza del poder en repercusión hacia el *otro* (Ver apartado 1.3.1), el miedo es el generador del enfrentamiento entre fuerzas.

Michel Foucault señala que el miedo es dispositivo fundamental de la clase dominante para el ejercicio de su poder, ya que provoca la obediencia total que solamente se consigue mediante la acción de atemorizar un pueblo. El espectáculo de la violencia es la herramienta productora del miedo por excelencia.

El miedo, de acuerdo al filósofo francés, funciona como afección privilegiada. Cruza de manera constante y persistente el ejercicio de poder, pues busca controlar sus propios temores mediante la producción de otros nuevos y diferentes.

La resistencia es la otra cara del ejercicio del poder ante el miedo, surge como la táctica predilecta para desplazar y controlar el miedo que atraviesan los sujetos. Detiene la obediencia que permite el terror e insita a violentar con ella.

Las causas del miedo, inexplicables o no, producen la pérdida de todas las facultades que nos definen como seres humanos. Logra emerger en nosotros el animal instinto de supervivencia, ante la posible confrontación con la violencia y su fin último que es la muerte; justifica en el sujeto el acto abyecto en búsqueda de su propia seguridad, pues recordemos que la muerte es el génesis mismo de todos los miedos.

Tanto el miedo al daño físico como al dolor psíquico provoca cambios fisiológicos y psicológicos que pueden impulsarnos a reacciones motrices. Sin importar si el origen del miedo es real o imaginario, pues nunca tiene diferencia sustancial en las reacciones generadas, las cuales logran dirigir al sujeto hacia la confrontación o hacia la huida.

En un espacio donde la degradación ha sido aceptada, la piedad ha desaparecido y la humanidad se identifica con la esencia misma del horror; el miedo en calidad de articulación de la violencia, abre el paso a la abyección.



49. *Canibal*. Anthony Goicolea. 2001.

Lo Grotesco

La definición y el entendimiento de lo grotesco, lo abyecto y cualquier otro de sus referentes estéticos en la cultura visual occidental, se dan por vía negativa ya que se definen en función de sus contrapartes estéticas de lo bello y lo sublime.

Lo grotesco es una de las categorías estéticas que se inscriben en el campo de acción de la violencia, pues refiere a los sentidos del horror, el dolor y la tragedia. La transgresión en la imagen del cuerpo apuntala a la suspensión de códigos de comportamiento social; la metáfora del cuerpo-espíritu kantiano, desaparece por completo ante el dolor y el horror.

Este tipo de categorías estéticas están hermanadas. La abyección en el cuerpo es el lugar de inscripción estética que ignora la superficie del mismo; se ocupa de sus excrecencias, de sus masas y sus orificios, todo lo que rebasa los límites del cuerpo. En lo grotesco los elementos fundamentales para su presencia son el predominio de lo topográfico –el cuerpo como espacio en la representación- y la disolución de los límites, nociones muy presentes en la abyección.

La categoría estética de lo grotesco y el sentido de su representación, funciona a partir de una visión dual y aislada entre la carne y el cuerpo, donde uno parecería no conformar al otro, propiciando una disociación epistémica que permite la noción del monstruo. El sentido estético del cuerpo monstruoso se vincula con lo grotesco, se relaciona de manera directa al uso social y los imaginarios culturales de la época en que se desarrolla. El ámbito de lo grotesco, consiste sobre todo en la deformación y el aislamiento del cuerpo, en la presentación de pérdida por medio de la pulsión de muerte de la condición humana.

Es en el espacio donde se desarrollan el miedo y la abyección donde se genera un resultado grotesco. El cuerpo se extiende como el lugar de formación y deformación de los límites; es el espacio de poder en la ejecución del dolor y el terror, “el cuerpo como lugar sin identidad o como destitución de la identidad”²⁸. El cuerpo es el último reducto de la violencia donde se explica la lógica de lo grotesco.

Lo repulsivo

La repulsión es una reacción natural corporal de defensa como el miedo, pero tiene características propias que la diferencian. Se produce espontáneamente ante la percepción de un objeto que nos parece asqueroso; sin embargo no es ambigua ya que es la única reacción posible provocada por ese objeto.

Produce una respuesta fisiológica instantánea hasta lograr nuestro alejamiento o por lo menos la eliminación del objeto a nuestra vista. Es importante acotar que el

²⁸ Barrios, J. L. (2010). *Op. cit.* Págs. 22- 23.

sujeto que la experimenta entiende de manera implícita que el objeto repulsivo no es causante de una amenaza en contra de sí mismo, sino que su significado le resulta demasiado perturbador. Sabe que no pone en peligro su existencia, sino que le proporciona una imagen muy cercana de lo terrorífico. Es por eso que al enfrentarnos con algo repulsivo no intentamos destruirle, sino excluirle, separarlo de nuestro entorno; la repulsión en la respuesta física a lo abyecto.

Los principales campos de acción de lo repulsivo son lo putrefacto, la descomposición, el paso evidente de lo vivo a lo muerto, también las descomposiciones orgánicas deyectadas por algún organismo, como los excrementos y las secreciones. Y por último, el cuerpo humano desde la sexualidad, en un sentido amplio hasta la enfermedad, la malformación y la fragmentación del cuerpo.



50. *Death Control*. Gina Pane. 1974.

Still del video.

El vehículo entre los objetos de la repulsión y el sujeto, son los sentidos humanos; principalmente el olfato, el gusto y el tacto. Esto vuelve paradójico el uso del aspecto repulsivo en el arte, ya que éste actúa fundamentalmente a través de los sentidos de la

vista y el oído, -sentidos de apreciación a distancia- pero no por esto la noción de lo repulsivo deja de funcionar en el arte. Por el contrario, se sublima haciendo del elemento algo mucho más perturbador debido a que es en la vista el espacio donde “se asocian los demás sentidos y si vemos algo que sabemos es maloliente o nauseabundo y por tanto repulsivo, la vista también lo percibe como tal. El sentido de la vista capta el objeto como construido, estructurado, como un todo en cuya aprehensión se asocian los demás sentidos y gracias a esta asociación el objeto se percibe como repulsivo en todos sus aspectos”²⁹.

El arte puede neutralizar o aminorar la reacción repulsiva primaria, aplaza la necesidad de alejamiento al crear un espacio donde pueda surgir una experiencia estética. Lo repulsivo no es totalmente negativo, en realidad es ambivalente. Hay en ella una provocación, una seducción de alguna manera macabra que forma parte de la repulsión. La repulsión aparece estrechamente vinculada a la atracción y ambas se encuentran firmemente arraigadas en el arte abyecto.

El aspecto repugnante es muy claro, porque lo que nos repugna en el arte es más o menos lo mismo que nos repugna en la realidad. Sobre esto el postulado kantiano respecto a la belleza es muy claro, el asco no puede disimularse; de modo que cuando se representa lo repulsivo, su representación es igualmente repulsiva como lo representado. No existe la distinción entre lo repugnante real y lo artístico, como sí ocurre entre la belleza natural y la artística.

²⁹ Crego, C. *et. al.* (2006). *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*. Pamplona: Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza Francisca. Universidad Pública de Navarra. Pág. 195.

3.4.2 HACIA UNA NOCIÓN DE LO ABYECTO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO



51. *Sick Film*. Martin Creed. 2007.

Stills del video.

La violencia, lo siniestro, la crueldad y por supuesto lo abyecto, han estado presentes siempre en el arte, aunque anteriormente los artistas solo habían tocado este tipo de elementos cuando la obra lo requería como un medio y no como el fin. Es necesario señalar que ésta no es una aseveración respecto a que en la actualidad todos los artistas que trabajan éstas temáticas lo hagan a partir de una finalidad meramente controversial, pero resulta más sencillo que el medio de representación sobrepase los contenidos.

En el arte abyecto, el objeto artístico pretende suscitar repulsión o un efecto en el cual la repulsión trabaja como componente. El cuerpo y sus diversas materias orgánicas son el medio por excelencia, donde la sangre, la carne, el excremento, entre otros, son el medio y la materia artística.

La representación generalmente se minimiza o se anula para dar espacio únicamente a la presentación del objeto siniestro, lo abyecto adquiere un estado de

naturaleza y se vuelve protagonista, lo que resulta en el desarrollo de un aspecto nuevo del espacio artístico.

La abyección tiene una fuerte carga ritual, posee un carácter de tipo religioso en el que emergen como elementos de ésta ceremonia corrupta las pulsiones más primarias del ser humano. La purificación de esas pulsiones se obtiene por medio de la catarsis que genera el acto mismo de *abyectar*. Su pertinencia en el campo artístico se explica en que no existe mejor territorio para la catarsis que el medio de expresión por excelencia que es el arte.

Desde ésta perspectiva, la experiencia artística basada en lo abyecto enuncia lo prohibido; y al enunciarlo le libera, le *purifica*, incluso puede sublimarle. Es ahí que aparece como el componente esencial de la religiosidad contemporánea, que explica su carácter ritual. Este arte remite a una religiosidad donde el cuerpo será objeto de sacrificio. Esto encamina al observador a mantener el mismo tipo de admiración que en el arte cristiano se tiene con la reliquia en las imágenes de devoción.

Lo abyecto en el discurso artístico no es novedad, pues se ha ido generando en el contexto que le da espacio desde tiempo atrás. De manera rápida recordemos los contenidos de las imágenes medievales representativas del martirologio, que son el inicio de la representación de la violencia. Posteriormente durante el Romanticismo se cultiva el gusto por una belleza trastocada por la enfermedad, la imagen mórbida, inclusive pútrida.

Pero esos solo fueron los cimientos de esta caja de Pandora que se abrió con la modernidad, donde se cuestionó por primera vez muchos de los principios estéticos y

se generaron una diversidad de vías para la creación en el arte. El cuerpo, la enfermedad, la locura, el sexo y la pulsión, todos los referentes de la violencia encontraron cabida en el ámbito artístico.

Lo abyecto en el movimiento surrealista era el motor creativo, y posteriormente con el auge de géneros como el performance, el happening y la instalación, la presentación de la violencia en el arte creció y se diversificó hasta el amplio espectro que hoy que conocemos.

Existen innumerables ejemplos del quehacer artístico contemporáneo elaborados a partir de una plataforma discursiva de lo macabro. Actúan en los límites territoriales del cuerpo y sus excrecencias, de la crueldad, del dolor y la muerte; a esto se le puede denominar arte abyecto.



52. *Dermis*. Grupo SEMEFO. 1996.

Telas impresas con fluidos corporales de cadáveres.

En la actualidad existen dos estrategias de aproximación a la violencia y lo abyecto en el arte, por representación y por presencia. La primera ha sido el acercamiento histórico en el arte, por medio de la creación de imágenes que aluden el tema. La segunda es por presentación; se nos confronta con el objeto mismo de la

violencia, el residuo, lo abyectado. Esta estrategia, que se apoya necesariamente en el efecto de repulsión, puede llegar a tener un elemento de impacto más inmediato.

En la escena contemporánea, los elementos que fundamentan la operación de lo abyecto, como el miedo, lo grotesco y lo repulsivo, funcionan más como un juego de crítica social e histórica que como una vivencia de tipo estético-filosófica de lo informe. Con ello aparece una de las figuras más solicitadas del arte del arte contemporáneo: “la de la subversión discursiva de la representación como forma de crítica, donde la objetivación del otro se refiere más a las formas del poder que a su realidad vital”³⁰.

De acuerdo con Hal Foster, el objeto artístico que se produce no es tanto parte de la ruptura con el orden simbólico, cómo la exposición de los puntos de crisis de ese orden. No obstante también enuncia que el arte abyecto no ha adoptado una posición estratégica clara o refinada que él postulaba, sino que ha tenido dos caminos; o bien se ha identificado sin mediar distancias con lo abyecto como tal o se ha centrado en provocar la operación estética con lo abyecto.

La expresión de lo abyecto en el espacio del arte no pretende necesariamente la mimesis o la representación, sino la presencia. Con ella ya no nos encontramos en el orden de lo simbólico del arte únicamente, sino en el orden de lo real.

En la cultura vigente los artistas han aprovechado los emblemas de la degradación a manera de un llamado humanista. Por medio del cuerpo enfermo y lesionado se manifiestan por la búsqueda de testimonios en aras de la expresión de la verdad y una locución de denuncia; sus expresiones son testimonios en contra del poder.

³⁰ Barrios, J. L. (2010). *op. cit.* Pág. 198.

Existe una relación histórica entre el poder y lo abyecto, pues en él se muestra la desproporción del primero y lo reduce al absurdo discursivo sobre el que se sostiene. En ocasiones al hacer uso de lo corporal no se realiza una objetivación del cuerpo del *otro* como individuo, sino como un cuerpo del poder.

Aun así, la utilización de éste no pretende diluir las identidades de los propios cuerpos que presenta, aunque no pretende profundizar en ellas tampoco. El interés se centra más bien en un intento por mostrar los lindes entre la figura y la sustancia de lo orgánico, de la pulsión. El lugar donde la transgresión de los límites pasa de la patología, para conducirnos al espacio de la apreciación mórbida.

La noción de lo abyecto en el arte contemporáneo, es el sitio donde el horror nos devuelve a los flujos animales del placer, sin diferenciar claramente la esencia simbólica de sus significados sociales o culturales. Desde luego que no está desvinculado por completo del registro del cuerpo que nunca dejará de guardar sus propias referencias, pero inmerso en un discurso que tiene la intención de buscar desterritorializar los significados naturales del mismo.

La noción visual de lo abyecto incomoda porque no deseamos explorarnos en la imagen de lo corporal que nos presenta. No queremos reconocernos en la fusión de la animalidad con lo humano, preferimos evitar el conocimiento de que la monstruosidad que se nos presenta no procede del exterior, sino que al contrario, está profundamente enraizada dentro de nosotros. La violencia es la abyección social de la bestialidad de ese cuerpo colectivo en que nos inscribimos como sujetos y que denominamos sociedad.

3.5 TERESA MARGOLLES, LO FAMILIAR EXTRAÑO



Culiacán, México 1963. Reside y trabaja entre México y Madrid.

Teresa Margolles es en la actualidad, la artista contemporánea mexicana con mayor proyección en la escena mundial del arte. Su polémico trabajo articula uno de los discursos socialmente más críticos y corrosivos en el arte contemporáneo. La potencia de su obra se basa en la radicalidad de la presentación de la violencia extrema y la muerte. La denuncia implícita en su trabajo resulta atemporal, pues sus reflexiones estéticas a partir de situaciones actuales, nos llevan al análisis de las condiciones históricamente violentas y efímeras del ser humano.

Fundadora en la década de los 90 del grupo SEMEFO, colectivo artístico multidisciplinario que gestaba su labor creativa en el objeto de la muerte, Margolles desarrolló posteriormente su carrera en solitario depurando algunas de las estrategias de (re)presentación del colectivo, como la manipulación directa con el cadáver y el *destritus* humano.

El trabajo de Margolles tiene un amplio rango de tácticas de presentación, utiliza diversos medios y soportes, transitando primordialmente por la fotografía, el video, la instalación, la acción y el objeto.

Posee estudios en ciencias forenses por lo que la mayor parte de sus piezas ostentan una gran originalidad en la presentación de materias orgánicas. Al hacer uso de técnicas y recursos no habituales en el ámbito artístico, Margolles va más allá de ofrecer simplemente un testimonio estético contemporáneo de la violencia. Consolida una propuesta plástica conceptual muy sólida que nos obliga con brutalidad a la reflexión de lo efímero de la condición humana; la finitud de la materia orgánica corpórea, la huella y la memoria.

La materia prima de su investigación es el cuerpo, sus abyecciones y residuos; toda aquella materia orgánica innoble que nos recuerda humanos y por tanto susceptibles a la muerte. En sus piezas nos confrontamos con sangre, huesos, grasa u órganos corporales, ya sea de forma directa o abstracciones de éstos. Aún en esas abstracciones que a primera vista resultan inofensivas, mantiene siempre una relación directa con lo corporal; lo que inscribe su trabajo en aquello denominado como *Das Unheimliche* (ver apartado 3.3).

Por medio de telas impregnadas de sangre o vaporizaciones del agua utilizada en abluciones a cadáveres, nos *contamina* de muerte y nos obliga a *embarrarnos* de esas víctimas. Atrae la violencia extrema a nuestros contextos sociales alejados directamente de ella. A través del miedo, lo grotesco y lo repulsivo, estrategias fundantes de la

operación de lo abyecto (ver apartado 3.4.2), nos hace partícipes de una relación con lo familiar extraño.

Margolles analiza y aplica la operación violenta en dispositivos artísticos visualmente poéticos, introduciéndonos de manera aparentemente inofensiva hasta los aspectos más recónditos de la corrupción humana; mostrándonos así una nueva forma de terror velado.

Al inicio de su carrera, posterior a la disolución de SEMEFO, mantuvo una correspondencia más directa con el residuo corporal y el cadáver, pero en menor grado de agresividad o visceralidad con la que se abordaba en la propuesta colectiva.

Su trabajo ha evolucionado con el tiempo entre un ámbito de representación más abstracto y conceptual. La propuesta estética de Margolles se ha depurado, convirtiéndose en una expresión más *limpia* en cuanto a la utilización de elementos. Se podría decir que ha desarrollado un acercamiento hacia una estética minimalista.

Sin duda alguna, la clave de su obra es la potencia simbólica en el lenguaje visual manipulado mediante la estetización y sublimación de los aspectos más terribles del ser humano, al grado de hacerles prácticamente irreconocibles y por tanto más aterradores. Con procesos que están al límite o llegan a traspasar los conceptos artísticos, políticos y éticos nos enfrenta con las fronteras que delimitan lo socialmente admisible.

Teresa Margolles no solo evoca la muerte orgánica y sus terribles circunstancias, además la resignifica en el contexto sociopolítico. La muerte indiferenciada por los sistemas político-económicos que incrementan la relación vida-muerte violenta en el sistema social en el que vivimos (ver apartado 1.2.2). Su obra es un gesto radical y

auténtico que puntualiza los episodios de violencia y muerte que suceden diariamente en México. Utiliza el arte contemporáneo como dispositivo para configurar una plataforma de enunciación política. La artista presenta las huellas de la muerte violenta para suscitar una reflexión frente a la brutalidad que se manifiesta de manera palpable en el país, la misma artista señala: “En mi obra hablo del dolor de las personas que han perdido a sus seres queridos, del vacío que deja un asesinato en una familia. No son números, sino gente con nombre y apellido; vivimos en un país que llora”³¹.

En la actualidad el trabajo de Margolles se ha distanciado en cierta medida del objeto artístico *per se*, para desarrollar una propuesta de experimentación con el espectador más vivencial. Esto le ha permitido un margen mayor de posibilidades de resignificación de sus elementos y el planteamiento de nuevas dimensiones ético-estéticas.

La *abstracción tanática* que realiza Teresa Margolles evoca el abandono, la herida, la desolación y el silencio. Nos confronta con la muerte y el cadáver, el residuo repulsivo que “no debe ser expuesto sino inmediatamente enterrado para no contaminar la tierra divina. Asociado sin embargo al excremento, y por ello impuro el cadáver es con más razón aún aquello por lo cual la razón de impureza se desliza hacia la de abominación y/o interdicción. En otros términos, si bien es desecho, materia de

³¹ Castañares, A. O. (11 de Junio de 2009). *Por la violencia, México es un país que llora: Teresa Margolles*. From La Jornada: <http://www.jornada.unam.mx/2009/06/11/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>

transición, mezcla, el cadáver es sobre todo el reverso de lo espiritual, de lo simbólico, de la ley divina”³².

La importancia de los cuerpos que manipula no se encuentra en la identidad individual de los sujetos, sino en la identidad social colectiva que éstos representan; llenos de significaciones pero libres de sentimentalismos, ahí se encumbra la contundencia de la obra. En lugar del análisis estético neutral o desinteresado, Margolles expone “los afectos y el cuerpo del espectador a obras-sustancia que profanan la distancia de la apreciación estética para amenazar con infundirse en la carne, respiración y el torrente sanguíneo de su receptor”³³.

En un contexto de analogía a la historia del arte conceptual me atrevo a señalar que, si Joseph Beuys procuraba por medio del arte la sanación espiritual, Teresa Margolles procura la cicatrización social del sufrimiento; su trabajo no redimirá la violencia pero puede aminorar el dolor, ya que primero habrá que cerrar la herida para posteriormente procurar su sanación.

³² Kristeva, J. (2006). *op. cit.* Pág. 144.

³³ Medina, C. (2009). *Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podríamos hablar? Pabellón de México, 53 Exposición Internacional de Arte, La Bienal de Venecia.* Madrid, España: Editorial RM. Pág. 19.

ANEXO VISUAL



53. *En el aire*. 2003.

En ésta instalación, el espacio es ocupado por burbujas de jabón que flotan en el ambiente; dicha acción que remite a la inocencia del juego infantil, a lo etéreo y frágil de esas formas circulares dentro del pulcro espacio expositivo del arte, es utilizada por Margolles para crear una experiencia sumamente perturbadora.

Bajo el concepto de *lo familiar extraño*, ejercicio recurrente en su obra, la artista no solo nos confronta ante la tragedia de la muerte, nos ensucia de ella; el agua con la que fue preparada la sustancia para la elaboración de las burbujas fue recolectada en la morgue tras su utilización en la ablución de los cadáveres.



54. *Vaporización*. 2001

Recurrente a la utilización del desapego sentimental de la muerte, Teresa Margolles se aleja del objeto corporal del cadáver abstrayéndole, construye así una efectiva estrategia de ocultamiento por medio de objetos, situaciones y acciones aparentemente neutrales.

En una forma de experiencia, la artista hace una presentación de la muerte integrándola a nuestro espacio vital, donde el residuo real de la violencia se indexa a nosotros. En ésta instalación el espectador entra en un espacio confinado ocupado por una niebla generada por vapor. El incomodo sentimiento ante la falta de visión y la humedad se vuelve intolerable ante el posterior conocimiento que la niebla que se respira, es producida por la vaporización del agua utilizada para lavar cadáveres en la morgue.

Margolles nos contamina, metafóricamente inserta al cadáver en nuestros órganos, nos obliga a cargar con esas muertes, las llevaremos dentro de nosotros. Lo que asumíamos como una reflexión estética-conceptual que mantenía el habitual distanciamiento objetual del arte, en realidad encubre un verdadero encuentro directo con la muerte.



55. *Herida*. 2007.

Obra realizada *in situ* dentro de las instalaciones de la Fundación Colección Jumex, institución privada enclavada en el municipio de Ecatepec. La artista parte del contexto social violento de dicha zona geográfica, que posee uno de los índices de criminalidad mas altos del país, para cavar un surco en el suelo a manera de herida, como un contenedor con dimensiones de 15 cm de ancho por 8 metros de largo y 3 cm de profundidad, relleno con fluidos corporales provenientes de personas asesinadas.

Los fluidos expuestos directamente al ambiente, crearan eventualmente una costra dentro del surco, aludiendo a la herida social que genera la violencia en dicha zona periférica a la capital del país, copada de plantas de producción industrial y espacios habitacionales marginales, azotados por la pobreza y el desinterés político.

Esta intervención espacial también produce una metáfora, en tanto menos obvia sumamente contundente al *ensuciar* las instalaciones de la galería de una de las colecciones particulares de arte contemporáneo más grande de America Latina, mejor

conocida por la opulencia y banalidad de sus fiestas de inauguración y eventos sociales, que por la calidad misma de la colección.

La artista logra confrontar así la violencia social ante un público asistente esencialmente frívolo y distante, inscribiendo su discurso en un espacio principalmente concurrido por individuos más cercanos a las páginas de sociales de los periódicos que a aquellas que contienen la realidad social del país que habitan, pero parecen ignorar.



56. *Limpieza*. 2009.

Para la realización de la exhibición en el Pabellón de México durante la 53ª Bienal de Venecia en el año 2009, Margolles realizó diferentes acciones para el proyecto *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*. Una de ellas es ésta pieza, donde la artista recolectó la sangre de la vía pública, el fluido corporal residuo de los asesinatos generados por conflictos relacionados al narcotráfico en las calles de las ciudades de Culiacán y Ciudad Juárez.

La acción se genera en dos tiempos, primero al recolectar la sangre en la escena del crimen por medio de telas para absorber el fluido, se realizó una *limpieza* metafórica de la violencia en el espacio público. Esta pieza, así como mucho de su trabajo, genera una serie de cuestionamientos y confrontaciones no solo estéticos, sino que transgreden los sistemas éticos, políticos y culturales; las telas impregnadas de sangre se trasladaron a Italia de forma clandestina, fueron *traficadas* en vuelos comerciales sin ser declaradas en aduana; lo cual tiene una importante significación al plantear un serio problema entre las políticas culturales y las políticas de seguridad migratoria dentro del complejo aparato del arte contemporáneo.

Posteriormente como segundo tiempo de la pieza, las telas fueron rehidratadas en la costa italiana, la mezcla del agua y la sangre absorbidas fue recolectada y utilizada para trapear las salas de exhibición en una labor que se realizó una vez al día durante el tiempo que duró la Bienal.

México al ser un país de tránsito y distribución para el narcotráfico, sufre las consecuencias violentas que conlleva el crimen organizado en su industria de proveer principalmente a los países *desarrollados*, quienes son los mayores consumidores de estupefacientes.

Margolles se presenta *armada*, cargando a los muertos y dispuesta a desplegar la violencia; ella al igual que “los narcotraficantes y sus persecutores, lo mismo que los medios y sus públicos, saben bien que cada cadáver es una bomba semiótica que atemoriza a la población pero también puede azuzar al adversario. Cada que alguien es

asesinado deja familias dañadas, aterroriza poblaciones, redefine el espacio urbano y marca la memoria de varias generaciones”³⁴.

La intervención no solo es una denuncia pública internacional de la tragedia que se vive en México, es además la confrontación directa a las sociedades consumidoras con un problema del cuál también son culpables; al limpiar el Palazzo Rota-Ivancich, cede del Pabellón mexicano, Teresa Margolles de nuevo oculta la acción denunciante en un aparato artificiosamente inofensivo. Esta limpieza no purifica, por el contrario, les contamina, ensucia y embarra de manera repetida a otros involucrados; les inserta en *casa* el espacio de la muerte, les convida de una dosis de la violencia que ellos no viven, pero generan, metafóricamente ellos también la padecerán.

³⁴ *Ibidem*. Pág. 20.

CAPITULO 4

PRAXIS. UNA PROPUESTA ESTÉTICA PERSONAL

¿Crees que verán otra cosa, de sí mismos y de los que se hallan a su lado, más que las sombras que van a producirse frente a ellos al fondo de la caverna?

–¿Qué más pueden ver, puesto que desde su nacimiento se hayan forzados a tener siempre inmóvil la cabeza?

–¿Verán, asimismo, otra cosa que las sombras de los objetos que pasen por detrás de ellos?
–No.

...Finalmente no creerían que existiese nada real fuera de las sombras.

Platón

4.1 HACIA UNA PROPUESTA ARTÍSTICA PERSONAL SOBRE LA VIOLENCIA

La producción plástica que complementa ésta investigación es una selección del trabajo resultante de mi práctica paralela dentro del estudio, en la cual he tenido como marco teórico los conceptos que he desarrollado en los capítulos previos. La realización de estas piezas abarcó diversas problemáticas, siendo mi principal interés la elaboración de diferentes series de trabajo que se vincularan en forma consistente en

un cuerpo de obra por medio de la selección temática, ejecución técnica y desarrollo conceptual.

Estas piezas están delimitadas por los parámetros establecidos en las nociones de violencia, víctima y memoria. A su vez se complementan de forma técnica y conceptual en su ejecución mediante una interpretación personal de la noción de *Fantasmagoría*³⁵; apropiándome de diversos juegos conceptuales que reinterpreto en función de la idea de sombra y huella como recursos técnicos y metafóricos.

La selección de las temáticas que generan mi práctica artística han sido recurrentes, pero han ido mutando y madurando hasta la condensación en mi trabajo reciente. Siendo una constante principal la representación de la figura humana y su transgresión; la violencia y el cuerpo son el *topos* de mi obra.

Sin embargo, ¿por qué hablar de violencia?, ¿cómo abordarla?, ¿cuál sería mi propuesta frente a una escena artística contemporánea que ha hecho del tema un espacio saturado?

Dentro de mi labor creativa, el comentario social como contenido del objeto artístico me resulta ineludible. Más aún en la situación específica del país actualmente, donde la violencia en sus muchas caras es un tópico cotidiano. La elaboración de un proyecto de investigación estético que me permitiera abordar el espacio sociopolítico

³⁵ “Fantasmagoría es el arte de hacer aparecer espectros o fantasmas por ilusiones de óptica; el término fue forjado para designar un espectáculo muy popular en su tiempo, pero hoy completamente olvidado y que tuvo una extraordinaria fortuna a lo largo de todo el siglo XIX, a consecuencia de su paso del sentido literal a unos sentidos metafóricos variados [...]”

Las escenas representadas formaban un repertorio en el que la actualidad reciente tenía cabida (por ejemplo, se veía a Robespierre salir de su tumba y desplomarse, alcanzado por el rayo), pero que sobre todo se inspiraba en el amor de los contemporáneos a la poesía de las tumbas, los temas macabros y las diablerías [...]”

Milner, M. (2004). Óptica e imaginación. *Luna Córnea. Ilusión* (28), 16.

contemporáneo, me resultaba el paso lógico en vías de la culminación de mis estudios académicos de licenciatura.

La forma de abordar la temática de violencia fue una tarea compleja de resolver. El primer acercamiento que realicé fue por medio del lenguaje pictórico, espacio en el que me había desarrollando de manera principal durante mis estudios profesionales. A través de la apropiación de fotografías publicadas en medios masivos de comunicación y periódicos de *Nota roja*³⁶ llevadas al espacio pictórico, desarrollé las primeras aproximaciones.



Sin título. Díptico.

Óleo sobre tela. 40 X 90 cm. 2010.

No obstante había ya otros artistas haciendo exactamente lo mismo y tenía una sensación de vacío en el trabajo con respecto al soporte conceptual de las piezas. No se anexaba nada nuevo al contenido original de la imagen y no construía un discurso paralelo; me limitaba únicamente a la representación del registro visual de un acto violento; acción que no me satisfacía como resultado.

³⁶ Se le conoce popularmente como Nota Roja, a la sección de los diarios o incluso publicaciones completas, que cubren los hechos más violentos de las zonas urbanas; la utilización de la fotografía es primordial y tienen un estilo particular y propio que explota el morbo a partir de la imagen sangrienta.

Mis inquietudes iban más allá de la representación; me interesaba el desarrollo de un proyecto que refiriera a la violencia posiblemente de una manera menos obvia. Como artista figurativo no encontraba en aquel momento dentro del campo pictórico una solución formal más propositiva a la temática que me incumbía.

Junto al complejo problema de representación que me planteaba, se presentaba otro de índole mucho más práctica. Debía abandonar el lugar que hasta entonces me funcionaba como taller de producción, por lo que me quedaba sin un espacio en condiciones que me permitiera mantener el ejercicio pictórico constante necesario para encontrar una solución a la aproximación de la imagen que me planteaba.

Lo limitante de esta situación me obligó a mantener distancia con respecto a la acción pictórica y concentrarme por cuestiones prácticas en el dibujo. Sin importar las condiciones económicas o espaciales, el dibujo en su enorme nobleza me permitió continuar el desarrollo técnico de mi investigación. Así, ésta práctica artística tomó mayor relevancia en mi proceso creativo, pasando de ser el acercamiento inicial al medio de representación final de la obra. De esta manera establecí el medio principal, pero la problemática acerca de la representación persistía.

Fue mientras realizaba diversas lecturas para la elaboración de la investigación teórica que se comenzó a delimitar el que sería el espacio conceptual de representación. La figura humana era recurrente en mi trabajo, las primeras series pictóricas que realicé durante mis estudios, versaban respecto la transgresión corporal producto de la enfermedad. Lo corporal y su representación eran motivos que me

interesaba conservar a manera de constantes, pues habían sido directrices en mi desarrollo creativo desde los primeros acercamientos formales con el arte.

Existía previamente un acercamiento con las nociones de violencia en mis contenidos, pero no había un desarrollo profundo en su relación intrínseca con el aspecto social de la imagen, siendo hasta que desarrollaba las primeras investigaciones para ésta tesis, que se fueron develando otras cuestiones relativas a la violencia que llamaron mi atención.

La identidad y la memoria son los dispositivos capaces de *humanizar* el deshumano contexto de la violencia. Dentro de una cultura mayormente interesada en mantener fuera del espacio social lo que le incomoda, por encima de buscar su acercamiento o adaptación; como explica Judith Butler en el texto *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, se cancela sistemáticamente el reconocimiento a la otredad. Es así cómo hemos edificado nuestra cultura y sociedad con base en la negación instrumental de otras formas de vida diferentes a la nuestra (Ver apartado 1.1).

Butler plantea la interrogante: ¿quién merece ser llorado?. Esto es un cuestionamiento en extremo contundente con respecto al duelo en la cultura contemporánea, y promueve la significación de un derecho de *calidad de muerte*. Con esto en mente, me planteé afrontar las relaciones afectivas y políticas en torno a la noción de la víctima a partir del estudio en los espacios de (re)presentación de la violencia en los que se construye el imaginario social colectivo.

De ésta forma, delimité el marco de representación en torno a tres ideas que me son fundamentales: ausencia, memoria e identidad. Conceptos que me permiten

articular un discurso crítico con respecto a la violencia desde un aspecto humano. Los anteriores, son los recursos conceptuales básicos para el desarrollo de los proyectos que explicaré más adelante.

4.2 DEL PLANO CONCEPTUAL AL PLANO TÉCNICO

El Mito de la Caverna³⁷, descrito por Platón en el libro séptimo de *La República*, fue el detonante conceptual que devino en técnica para mi trabajo. En él, Platón desarrolla mediante el ejercicio retórico, las complejidades y dificultad de la dialéctica del mundo inteligible, en su búsqueda de la verdad y el bien frente al mundo sensible. Establece la imposibilidad de una verdadera comprensión del mundo y el pleno desarrollo humano a partir de un espacio limitado de información y lo artificioso que puede llegar a ser la experiencia sensorial.

El estudio del control social por medio de la imagen (ver apartado 2.1.2) que realicé previamente, repercutió junto con el texto platónico en la reflexión respecto al conocimiento social adquirido por medio de las imágenes que proporcionan los medios masivos de comunicación, en su función de extensión de los poderes fácticos y el conocimiento controlado. Debido a que el grueso de la sociedad contemporánea, accedemos al conocimiento de igual manera que aquellos presos que refiere Platón,

³⁷ En la narración del mito o también llamado Alegoría de la caverna, Platón presenta la situación de varios hombres prisioneros en una caverna; atados al cuello, no pueden girar la cabeza y solo alcanzan a ver el fondo de ésta. Detrás de ellos hay una hoguera que ilumina la cueva, y un pasillo por el que circulan libremente otros hombres con diferentes objetos.

Las sombras de estos individuos, se proyectan en el fondo de la caverna, siendo eso lo único que pueden ver los prisioneros, proyecciones que asumen como la realidad. Cuando uno de los prisioneros es liberado, al salir de la caverna, descubre que la realidad es otra. Sorprendido por el descubrimiento, aquel prisionero liberado vuelve con sus antiguos compañeros para relatarles que, afuera de la caverna se encontraba la realidad, y que lo que ellos podían percibir de ésta como sombras, son meras proyecciones, un engaño por medio de los sentidos.

aprendemos respecto al mundo de manera parcial o velada, entre sombras de la realidad.

La sombra como una metáfora del acercamiento controlado y manipulado del conocimiento nos sitúa frente a proyecciones, a visiones trastocadas y no frente al objeto real mismo o su contenido verdadero. Esta metáfora se convirtió en un motivo de interés a representar.

Por supuesto, no dibujaría siluetas únicamente, pero la alegoría de la sombra como elemento mediático de control y distanciamiento se inscribía perfectamente en el aspecto sociopolítico de la violencia que me interesaba abordar. Así, la idea de la sombra guió mi estudio hacia el concepto que mencioné previamente, la Fantasmagoría, que ejerció gran influencia en todos los trabajos que desarrollé.

Como consecuencia de estas reflexiones logré delimitar el espacio conceptual de representación y comencé la producción de ejercicios plásticos y visuales que forjaron diferentes series de trabajo; las cuales se condensan en la selección de piezas que forman el cuerpo de obra que presento como el desarrollo práctico de ésta investigación, bajo el título de *Estado de excepción*.

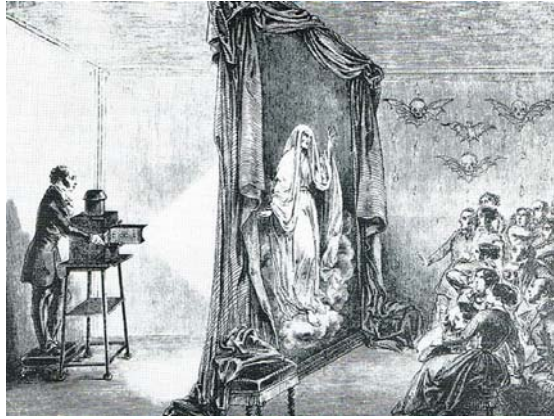
4.2.1 ESTRATEGIAS TÉCNICAS PERSONALES PARA UNA REPRESENTACIÓN ARTISTICA DE LA VIOLENCIA

Fantasmagoría

La noción del espectáculo de entretenimiento decimonónico del juego de sombras, principio de la Linterna mágica y posteriormente el cine, se basaba en un juego óptico donde la imagen *encarnaba* la muerte, por medio de la representación del *fantasma* inmerso en un contexto de espectáculo terrorífico del miedo y fascinante del morbo. La apropiación y reinterpretación de estas ideas me permitió un acercamiento al tema de la violencia como forma alegórica de la realidad social mexicana contemporánea.

Todos las piezas fueron elaboradas a partir de interpretaciones personales de la noción de sombra; insertándola en una lógica de representación de la sombra como fantasma y el fantasma como muerte. En algunos trabajos, incluso la función real de los juegos entre sombra y luz, son el elemento conceptual fundante de la obra.

El fantasma a manera de idea de representación, de proyección, me permitió un acercamiento a las nociones duales de ausencia-presencia y vida-muerte, a través del juego visual de contraposición positivo-negativo. Es muy importante mencionar que interpreto el concepto de *sombra* como abstracción de la figura humana. Esto me significó la eliminación total del color y me llevó al trabajo en alto contraste entre el blanco y el negro. Posteriormente transferí el concepto a otros juegos visuales en referencia a la ausencia; utilizando la relación negativo-negativo, es decir, negro sobre negro y positivo-positivo, blanco (luz) sobre blanco. La sombra y la proyección las traduzco como metáforas de la identidad, de la huella y la memoria; son remanentes de lo humano, cualidades que fácilmente desaparecen de vista en el tratamiento habitual de la violencia.



Escenificación del espectáculo fantasmagórico, grabado de H. Valentin. 1848

El espectáculo fantasmagórico estaba influenciado por el movimiento Romántico. Una de las temáticas recurrentes, por supuesto, eran las imágenes fantasmales que asumían un fin de diversión espeluznante a través de representaciones de la muerte. Reinterpretando la idea de proyecciones de luces y sombras, así como la noción de espectáculo mortuario al que se ligó temáticamente desde sus orígenes hasta su extinción a finales del siglo XIX; es que trastocó el sentido original de entretenimiento popular en una expresión estética de lamento y denuncia.

Apropiación de la imagen

Una gran cantidad de las imágenes a partir de las cuales trabajo, son parte de un proceso de análisis, apropiación y reinterpretación de los contenidos en medios masivos de comunicación y archivos públicos; imágenes seleccionadas bajo la idea general de referir a las víctimas. Los contenidos de las imágenes de las cuales parto

son transformados, resignificados y potenciados por medio de recursos estéticos, bajo el fin de fundar un discurso crítico referente a la memoria e identidad de las víctimas.

Los medios masivos de comunicación presentan la imagen violenta a partir de parámetros estéticos definidos donde se privilegia el morbo y fomenta la desaprensión del contenido, debido a que su labor es meramente informativa no pretenden un profundo y verdadero análisis. Estas imágenes públicas de enfoque frío nos son habituales, por lo que las fragmento en elementos que considero, evocan un discurso más humano del contenido de la imagen de violencia. Centro mi atención en la figura humana y principalmente el rostro, en la búsqueda de una valoración y reivindicación de la identidad de las víctimas. De ésta manera planteo cambiar el sentido de apreciación respecto a los *otros* (ver apartado 1.1) en un *nosotros*. Identificar a las víctimas las humaniza, enunciarlas las hace reales, más cercanas, lo que permite generar una forma de conciencia mediante la creación del vínculo empático.



Portadas de dos diarios de Nota Roja.

Del formato íntimo a la gráfica expandida³⁸ y la delicadeza de los materiales

Los formatos de las piezas son de manera general pequeños, plantean una intimidad en relación al objeto y al contenido, transitan en una búsqueda de sutileza. De la misma manera, la selección de materiales sumamente frágiles que utilizo me ayudan a plantear una experiencia sensible de delicadeza frente al objeto. Tanto los formatos como los materiales escogidos son una alegoría al cuerpo humano, de la facilidad de riesgo en su trasgresión y violentación.

La elaboración de éstos trabajos fue planeada desde el inicio, como una expresión gráfica en la que cada pieza pudiera funcionar de forma individual, pero también permitiera con facilidad su presentación en conjunto a manera de polípticos.

La presentación múltiple en forma de conjunto que proporciona el recurso del políptico, permite una expansión visual y complejización del contenido de las piezas. Al trabajar de manera conjunta se potencia la alocución de la tragedia. La saturación de imágenes que en los medios masivos de comunicación generan un adormecimiento del contenido, en este caso funciona en sentido opuesto. Al desplegar en magnitud espacial el contenido artístico, obliga al espectador a transitar las piezas y otorgarles un espacio de tiempo mayor para su mejor contemplación, cuestión que procuré enfatizar con la utilización de los pequeños formatos y la sutileza en los tratamientos y materiales.

³⁸ La gráfica expandida es el ejercicio técnico del dibujo o la fotografía en la búsqueda de potencializar al máximo sus posibilidades creativas, transgrediendo sus espacios y medios de presentación habituales.

Se caracteriza por la experimentación técnica y la exploración del medio en un ejercicio que resignifica la misma práctica; traspasando las fronteras con otras disciplinas pero respetando su carácter primigenio.

Las nociones técnicas de la fantasmagoría me permitieron enriquecer el contenido de las piezas. Al ser este último un medio de representación bidimensional complejizado por su inserción en el contexto espacial, requiere para su presentación juegos lumínicos y efectos de luz. Lo que me invitó a realizar una presentación más dinámica del elemento gráfico por medio de los polípticos a manera de instalaciones, la gráfica se presenta de manera expandida. A su vez, no planteo una estructura u orden específico de distribución espacial en el montaje de cada pieza o elemento gráfico, ya que me resulta de sumo interés la exploración en la mutabilidad de la obra y la variante de posibilidades expositivas que permitan su adaptación al espacio específico de exhibición.

4.2.2 NOCIONES PERSONALES PARA UNA APROXIMACIÓN A LA VIOLENCIA

El retrato

1. m. Imagen de una persona dibujada a partir de los rasgos físicos que ofrece quien la conoce o la ha visto.
2. m. Conjunto de las características de un tipo de personas.

Diccionario de la Real Academia Española.

La decisión de centrar mi trabajo en la utilización del rostro principalmente, fue una solución consiente a manera de una propuesta estética diferente, en relación al tratamiento habitual de la imagen violenta regida por parámetros fríos, descontextualizados o superficiales, sustentados en una explotación de lo corporal únicamente como residuo orgánico. El retrato, más allá de ser solución expresa de la exhibición del rostro, me permite enunciar un discurso referente a la violencia dentro de un contexto más sensible, enfocado en la exposición de la víctima como individuo, como sujeto que poseer una historia, un nombre y una imagen propia.

Presentar y representar a la víctima a partir de una confrontación directa con su identidad, genera en primera instancia una solución visualmente menos agresiva, puesto que no produce una aversión inmediata al trabajo. El retrato vela la agresividad del contenido, debo señalar que ésta estrategia no resta contundencia al significado, por el contrario, enriquece el trabajo al permitir abrir otras líneas de lectura, pero manteniendo sus significados y preocupaciones primigenias; la acción de presentar retratos es un dispositivo que procura un acercamiento más propositivo y menos obvio del tema, que incluso considero más intenso y radical que la exhibición obvia y burda del cadáver o la sangre.

Al (re)presentar el rostro del individuo violentado, confronto al espectador ante el elemento sensible de aquel *otro* que se muestra, se genera presencia; se exhibe otra parte de su historia, la que se ignora o generalmente se deja de lado, aquella que considero habla de forma más real y más profunda de la víctima. El retrato me permite abordar la violencia desde una perspectiva que me resulta más importante con respecto al tema, el aspecto humano.

La personalización de la víctima le enuncia como individuo, con el fin de dignificarle le devuelvo su identidad. El retrato me permite reivindicar las nociones de la víctima, le utilizo bajo pretexto de provocar en el espectador un vínculo empático, su exhibición procura repensar las nociones de identidad y memoria.

La memoria

1. Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado.
2. f. pl. Relación de algunos acontecimientos particulares, que se escriben para ilustrar la historia.
3. f. pl. Libro, cuaderno o papel en que se apunta algo para tenerlo presente.

Diccionario de la Real Academia Española.

Es el dispositivo por excelencia que genera la reflexión de la historia, su cancelación procura el olvido, acción que considero clave para el encumbramiento del sistema violento que ya he analizado previamente; de esta forma la generación de una memoria histórica, objetiva la principal amenaza en la persistencia de un sistema opresor. La memoria me significa un acto de resistencia y protesta, dentro de mi trabajo es una acción pacífica de lucha y acción social. Mi trabajo busca la creación de la misma, expuesta a manera de memorial.

El retrato en mi obra, se inserta como el elemento modular dentro de la conformación de la colectividad necesaria en la construcción de dicho memorial, apuntala hacia la constancia de la existencia del individuo, busca la generación, preservación o recuperación de la memoria al repensar a la víctima por encima de la noción de cifra o dato cuantificable pero no sensible.

La memoria dentro mi ejercicio artístico, funciona no solo como análisis del pasado sino como reflexión del presente; es la acción que genera la huella del individuo y evidencia el acto violento; es un sistema de pensamiento en el cuál la única acción posible para contrarrestar el devastador efecto del acto violento, es la dignificación de la víctima.

La huella

1. f. Rastro, seña, vestigio que deja alguien o algo.
2. f. Impresión profunda y duradera.
3. f. Indicio, mención, alusión.

Diccionario de la Real Academia Española.

Al igual que las proyecciones de mis piezas considero que la memoria muta, al modificarse permite su crecimiento, deformación o incluso su desaparición, pero el

origen de ésta se genera en la huella; que en ocasiones es notoria y evidente pero también puede llegar a ser imperceptible o parece desaparecer.

La noción de huella en mi obra se encuentra íntimamente ligada al tiempo, técnicamente es el vestigio del individuo, conceptualmente es el de un acto cruel; transita en la temporalidad hacia la posible desaparición, el olvido o la pérdida.

La huella es un elemento sumamente frágil que por naturaleza se desgasta y desaparece, mi labor artística consiste en retomarla, proyectarla y exponerla, evidenciarla para denunciar aquello que la produjo. En mi lenguaje visual ésta es mancha, es sombra y luz, es tiempo, es identidad y es memoria.

4.3 ESTADO DE EXCEPCIÓN



Patrullaje militar en la ciudad de Reynosa, Tamaulipas.

Estado de excepción, es el término designado a la acción represiva instaurada por aquel que ostenta los poderes de gobierno en un territorio, como forma de control social. Dónde se suspenden temporalmente los derechos de sus ciudadanos y se justifica cualquier acción opresiva en contra de éstos, a título de reestablecer la calma o el orden dentro de un estado de emergencia.

4.3.1 DESARROLLO CONCEPTUAL

Para el filósofo italiano Giorgio Agamben (Roma, 1942), que ha realizado importantes investigaciones a partir del concepto de la Biopolítica (Ver apartado 1.2.1) elaborado por Foucault, el estado de excepción en la práctica deja de ser una suspensión temporal del estado de derecho y se convierte en un arreglo espacial

permanente que se mantiene de forma continua fuera del estado normal de la ley, legitimando la violencia de manera permanente; situación actual en nuestro país, donde el libre tránsito entre otros derechos, se han visto afectados por la presencia tanto del ejército como de grupos criminales.

En México existen zonas o reductos donde la violencia absoluta es el ejercicio cotidiano de la soberanía, *colonias* como les designa Achille Mbembe (ver apartado 1.2.2), donde cadáveres y trozos de éstos son desechados en el espacio público con fines terroríficos. Donde el poder se mide por medio de la radicalidad de la acción violenta, la vida y el cuerpo humano tienen un valor de cambio menor que la moneda en la repartición y delimitación del control de territorios y poderes.

Todas las piezas se ejecutaron bajo las mismas constantes conceptuales y estrategias de representación que determiné previamente; la memoria, la huella, la identidad y la sombra; detonantes de una denuncia crítica a partir del espacio artístico en torno a la violencia en México.

La solución técnica es un hilo conductor de la obra; hay un consiente alejamiento total del color, me remito a la utilización del blanco y del negro como fondo y/o figura, explotando el recurso gráfico de alto contraste; la utilización de la paleta monocroma como alegoría directa al concepto de sombra.

El cuerpo de obra que presento bajo el título *Estado de excepción* es la expresión visual de un lamento, del sentimiento de luto personal con respecto a la deteriorada condición social de mi país en un tiempo en que la crueldad pareciera ser talante implícito en la naturaleza del individuo contemporáneo. Mi obra trata del dolor

irrefrenable de la tragedia, de lo incontrolable a partir de la falta de significados en la crueldad y la realidad violenta del ser humano; es el producto visual de un análisis personal respecto al olvido y la memoria, de la huella de la violencia en la sociedad contemporánea.

El desarrollo técnico-conceptual de ésta producción, está conformada por diversas piezas agrupadas a manera de polípticos para su presentación en montaje, en forma de cinco instalaciones de dibujo y fotografía bajo la noción de gráfica expandida. Conceptualmente fueron desarrolladas en dos líneas de trabajo trazadas en función de las ideas: Delaciones y Elegías.

4.3.2 DELACIONES

La palabra delación, de acuerdo con la Real Academia Española, significa acusación o denuncia. Las piezas desarrolladas en ésta forma de trabajo fueron ejecutadas bajo dicha idea y compiladas en dos instalaciones. Los cuerpos y víctimas representados carecen de identidades, son interpretaciones personales en las cuales me interesaba hacer visible las nociones de violencia y la magnitud de la situación trágica.

El dibujo es el medio gráfico que utilizo en estos trabajos para la representación de la víctima anónima. El motivo de éstas piezas es la exposición brutal de la crueldad, son

ejercicios plásticos de fuerte impacto visual, donde se representa la transgresión corporal, la herida y el desastre de forma explícita; bajo el precepto que al enunciar algo se le hace real, el exhibirlo genera una acción crítica y denunciante.

Malas Nuevas

Políptico de 200 dibujos y recortes de periódicos.

Tinta china y acrílico sobre papel arroz y periódico.

Medidas variables.

2011-2012.



Esta es la primera serie realizada específicamente como parte de ésta investigación. Es una producción de dibujos en pequeño formato presentados junto con recortes de notas de periódicos, dispuestos a manera de políptico.

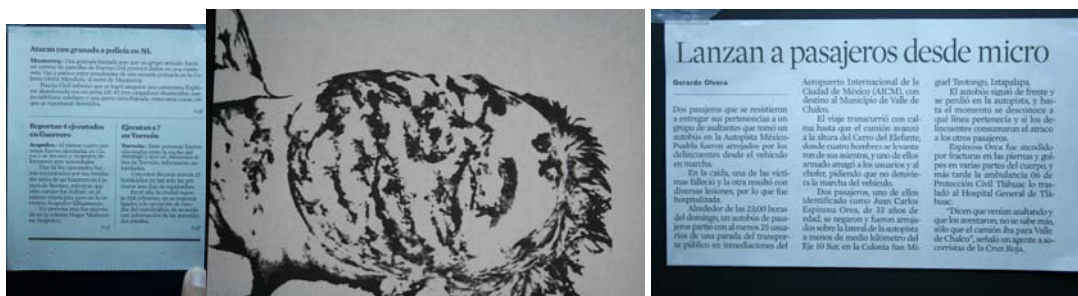
Posterior a la firma del *Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia del Crimen Organizado*³⁹, suscrito por muchos de los principales medios masivos de comunicación del país, la disyuntiva entre una ética de la imagen y el tufo de una

³⁹ Acuerdo suscrito el día 11 de marzo de 2011, por 715 medios de comunicación del país; una sospechosa manera de colaborar con el Gobierno Federal para cambiar la percepción social de la situación actual en México referente a la violencia. El acuerdo establece criterios editoriales para la cobertura de actos producidos por el crimen organizado.

Fue planteado un decálogo de acciones que debían implementar los medios en sus mesas de redacción; de manera general establece que debían tomar una postura contraria y rechazar la violencia; no dar voz a los criminales y a su vez dimensionar la información y atribuir responsabilidades explícitas a los actores, no prejuzgar a los presuntos culpables; por otro lado procurar cuidar a las víctimas, especialmente menores de edad; además de alentar la participación ciudadana para denunciar, solidarizarse ante las amenazas a periodistas y no interferir en el combate a la delincuencia.

encubridora censura me resultaron cuestiones de enorme interés y fueron detonantes conceptuales de estas piezas. La publicación de imágenes de contenido violento en esos medios fue evidentemente aminorada o desaparecida de sus contenidos.

Las políticas éticas del tipo de imagen a la que el público debería poder acceder o no en la sociedad contemporánea aún se determinan, pero están manipuladas por conflictos de intereses opuestos al poder de libre acceso a la información. Cabe mencionar que corren de manera paralela en dos sentidos, la censura total o la exposición indiscriminada de la imagen de violencia; ambos sin un verdadero análisis a partir de los medios masivos de comunicación.



Por medio del ejercicio del dibujo interpreto imágenes, sujetos y situaciones que llaman mi atención acerca de escenas narradas en notas periodísticas relacionadas con acciones violentas que no tuvieran apoyo visual de imágenes. Me apropio de pequeñas notas informativas en las que de manera general, en ocasiones no se mencionan siquiera los nombres de las víctimas; se les cosifica por medio de la narrativa en forma de datos o estadísticas. Para esta serie el motivo a representar son esas víctimas anónimas y la huella de la acción violenta.

La dimensión homicida de la violencia cotidiana destruye lo que identifica a las personas como individuos, les deshumaniza. Se ha criticado que cuando se mira a la

distancia, la violencia se percibe solamente como imagen; pero ¿acaso el observar no es un acto que solo se puede generar a la distancia? Mi contexto social no me enfrenta a la violencia real de primera instancia, pero no por eso me resulta menos interesante y aterradora.



Estas imágenes pretenden ser una invitación a prestar atención, a reflexionar y examinar las relaciones sobre el sufrimiento de las personas que nos ofrecen de manera controlada los poderes mediáticos.

El ensayo *Ante el dolor de los demás* de Susan Sontag, fue de gran influencia para la ejecución de ésta serie, ya que me parecía una manera más sensible de pensar a las víctimas. El hacerlas presentes ante los *otros* –nosotros-, sin juzgar los motivos de su muerte; represento a la víctima en búsqueda de su dignificación, por medio de la imagen pretendo plantear un recordatorio de su origen humano, más allá de una cifra cuantificable de la tragedia. Estos son dibujos que se centran en el conflicto y la condición y el entorno sensible de las víctimas.

La propuesta de montaje que realizo funciona a partir de una saturación de elementos sin un orden previamente determinado, me interesa confrontar al espectador

frente una analogía caótica y abrumadora de las dimensiones trágicas del contexto social que padecemos actualmente.



Durmientes

Políptico de 8 piezas.

Hollín de cerillo sobre hojas de vidrio.

Medidas variables.

2011.



La realización de *Malas Nuevas*, trajo a mi conciencia un aspecto en relación a la muerte que, en su obiedad, no le había considerado; la noción de quietud producida por la muerte. Lo estático de la figura corporal en la imagen de la víctima tomó conciencia en mi representación. Presentada de forma descontextualizada la imagen de un cadáver no es en absoluto lejana a la de alguien en estado de reposo, de un durmiente; la quietud como expresión trágica.

Este fue un proyecto que disfruté y padecí enormemente durante la ejecución. Un descuido generó la idea de la realización técnica; el abandono de un cigarro encendido sobre un hoja de vidrio, que utilizo como paleta para mezclar pigmentos, generó el registro de la marca que éste dejó en el cristal; lo que detonó la idea de elaborar dibujos con ceniza. Varias pruebas e intentos posteriores me llevaron a dibujar por medio del hollín producido por cerillos encendidos contra el vidrio, labor de suma lentitud y paciencia que me ubicaban fuera de mi espacio técnico habitual.



Este método de trabajo me planteaba aspectos prácticos a los que nunca antes me había enfrentado, utilizando un elemento ajeno al material artístico común para la práctica del dibujo y la imposibilidad de su conservación.

La elaboración implicaba mucho tiempo y paciencia; la utilización del hollín que emana cada cerillo se convertía en mi pigmento, lo que suponía la pérdida de poder controlar totalmente el trazo, esto me obligaba aceptar el error y aprovecharlo. Procurando no borrar para corregir, únicamente definía o aplicaba luces.

La calidad cromática que consigo por medio del tizne es muy rica, abarca desde un negro intenso y oscuro a sutiles, casi imperceptibles, tonos de grises; además de poseer una cualidad traslúcida que se potenciaba al encontrarse sobre el soporte de vidrio. Estos dibujos tienen una condición espectral que les enriquece y se inscriben perfectamente con la temática de muerte en el contexto fantasmagórico que me interesaba representar.

El contenido de éstas piezas se plantea en un juego de significación técnica-poética en relación a la noción de la huella, el tiempo y la pérdida; son trabajos que por la particularidad de su elaboración tienen un carácter efímero.

Obras de gran fragilidad que tanto el soporte como la técnica les hacen objetos de enorme delicadeza, en caso de ruptura el daño sería irreparable. A través de estas piezas me interesaba enlazar a manera de metáfora la delicadeza de los materiales con la analogía del cuerpo humano que representaba, bajo un aspecto de la facilidad corruptible de la materia corpórea. La enorme posibilidad respecto a que la ceniza que forma el dibujo pueda desaparecer, es otro elemento que exploto como vínculo de la memoria y la pérdida de ésta, implícitos en la cualidad efímera del trabajo.



El montaje de estos ejercicios es igualmente variable; se puede realizar en una distancia cercana al muro del espacio expositivo, con la utilización de una fuente de iluminación en dirección paralela a los dibujos generando una proyección de la gráfica en alusión fantasmagórica.

Las figuras y composiciones estáticas de cuerpos etéreos en reposo que represento y a primera vista aparecen como durmientes, son sujetos que al observar detenidamente nos develan historias de pesadilla más allá de ensueños.

4.3.3 ELEGÍAS

La elegía es una composición poética perteneciente al género lírico y que se encuentra asociada al lamento, a la muerte de un ser amado o a acontecimientos relativos al dolor y la tristeza. Más allá del dolor ante la muerte, la elegía expresa el sentimiento de pérdida, son elucubraciones que indagan en la construcción emocional de la nostalgia, la angustia y el abatimiento personal.

La elaboración de las siguientes piezas mantiene activa la noción de la víctima, la memoria y la huella; pero realizo un acercamiento más directo a partir de la utilización del retrato a la identidad de la persona. Apartándome de la representación directa del acto violento, la imagen se presenta a manera de un contenido visual inofensivo, que en realidad se mantiene de forma velada.

El cambio de la aproximación del tipo de imagen que manejaba, se generó por medio de la simplificación de elementos, utilizando únicamente al retrato. Al realizar una aproximación a la víctima por medio de un acercamiento fotográfico, ya no era representada, sino presentada, lo que enfatizaba el aspecto humano por medio de la noción de identidad. De este modo mantengo la referencia a la violencia y la crueldad, de forma visual no explícita sino contextualmente inmersa en el discurso. Planteando una construcción estética de la víctima a partir de su presentación, alcanzo una propuesta de aproximación de la violencia visualmente menos agresiva, pero que considero de igual forma contundente en su dimensión conceptual aflictiva.

La víctima es situada e identificable, tiene una imagen y un nombre, le enuncio y muestro. Por medio de la reminiscencia visual del rostro, pretendo la generación de una relación empática con el espectador; son producto del reconocimiento a manera de memorial.

Identitarios

Colección de 10 libros de artista.

Papel recortado y encuadernado tipo japonés.

12 X 17.5 X 96 cm. c/u.

2012.



Como he ido desarrollando la explicación previa de los proyectos, la víctima y el retrato se convirtieron en el motivo dominante de mis piezas. Tengo que resaltar que mis procesos creativos están ligados y surgen a partir de la reflexión que un proyecto genera activando el siguiente.

De ésta manera, en la búsqueda de la utilización de la sombra en el espacio artístico, desarrollé una colección de 10 libros de artista⁴⁰. Mantengo el uso de la

⁴⁰ El libro de artista es un campo de expresión complejo de explicar, conserva cierta relación con el objeto tradicional de libro, al mantener la función original de contener información en un sistema de signos y códigos definidos, dentro de una secuencia de espacios.

El libro como objeto artístico explota diversas posibilidades de significación a través de la estructura compositiva, ritmo y lenguaje, que no necesariamente deben mantener la secuencia espacio-temporal lógica de un libro tradicional.

Permite una gran flexibilidad en la exploración de formatos, técnicas y conceptos de tipo experimental, que se complejiza con el aspecto sensorial frente al objeto, como el tamaño, el color, el olor o peso, que ayudan en la resignificación del objeto.

Esta cualidad flexible, sin fronteras bien definidas, permite al libro de artista ser un espacio multidisciplinario que procura una experiencia sensible directa con el observador. Parafraseando al artista y teórico mexicano Ulises Carrión, los libros no son hechos por escritores, éstos escriben textos, son los artistas quienes hacemos libros.

imagen al alto contraste que venía utilizado como recurso visual, junto con la noción directa de la víctima y su identidad. Bajo el precedente de la utilización sintética del retrato logrado en ejercicios anteriores y la noción de víctima e identidad mediante la presentación del sujeto, esenciales para la conformación de mi discurso artístico; da por resultado la que considero una pieza transitoria que liga la utilización del medio gráfico del dibujo y el posterior desarrollo por medio de la fotografía.

La búsqueda de un ejercicio alternativo del dibujo y la noción gráfica de manera expandida son intereses que he demostrado a través de los tratamientos técnicos de las piezas anteriores. De esta manera el desarrollo de estos libros-objeto fue el paso lógico a desarrollar, donde articulo de manera diferente la idea de presencia del sujeto. En el contenido de estos libros, la ausencia es la estrategia de representación que exploro.



La colección de libros consta de 10 piezas, elaboradas en papel recortado con encuadernado tipo japonés con pastas rígidas. En ellos realizo retratos a partir de fotografías de las identificaciones de individuos inocentes asesinados en enfrentamientos violentos; realizo los dibujos que posteriormente son cortados de la superficie del papel para dar lugar al vacío; la representación se genera en la ausencia.

En esta piezas mantengo la noción del sujeto por medio del retrato; no obstante se desarrolla en un juego de ausencia-presencia. El recorte de papel me permite generar una analogía entre presencia-vida y ausencia-muerte. Si bien la obra existe físicamente, funciona en plenitud y se enriquece a partir del juego de iluminación que potencia la idea de ausencia física en la presentación de sus sombras; que es una interpretación personal de la Fantasmagoría.

De ésta forma el dibujo se presenta en el juego de luz y sombra como *fantasma*, con lo que potencio la noción de la imagen como presencia. Una parte del objeto existe únicamente de manera temporal a partir del artificio visual que la detona, de la misma manera en que funciona la memoria, por medio de un dispositivo que incida en el espacio afectivo se activa y nos es evidente.



Extravíos.

Libro de artista.

Impresión digital sobre papel negro.

13.5 X 20 cm.

2012.



El proyecto *Extravíos* es un libro de artista conformado por retratos fotográficos que puede ser apreciado de dos formas; como objeto artístico manipulable cercano al concepto tradicional de un libro, pero igualmente que las piezas anteriores, permite el despliegue espacial de la obra en una noción de expansión gráfica.

Los 150 retratos de casos no resueltos de infantes desaparecidos, son la alegoría visual del luto. Para este libro-objeto propongo para su exhibición total, un montaje diseñado a manera de cenefa. Está planteado de esa forma para que el espectador recorra el espacio y otorgue un lapso temporal a cada una de las imágenes; el libro como espacio de tránsito. El montaje total de las piezas genera un espacio visual en forma de una línea negra de extensiones monumentales, pues al ser colocados los retratos de forma continua, la dimensión lineal de ésta obra alcanza una distancia mayor a veinte metros.

La idea de la sombra, la memoria y el rastro siguen presentes. La impresión fotográfica digital en negro sobre negro, hace necesaria una aproximación física muy cercana al objeto para su completa apreciación. La pieza obliga al espectador a prestar mayor atención, teniendo que buscar las imágenes que poseen una cualidad espectral que las hace imperceptible desde ciertos ángulos de visión, estos retratos que parecen desvanecerse de la superficie de impresión, permanecerán como huella indeleble de la crueldad en sus círculos afectivos.



Ante mi pregunta: ¿Cuál sería el acto más violento que existe además de la muerte? La desaparición de una persona expone un suceso de violencia terrorífico. La incertidumbre hace del acto de desaparición algo mucho más temible, potencia el estado de terror, permitiendo actuar al miedo. Da pie a la imaginación de las peores y más crueles situaciones posibles que el ser humano pueda padecer.

Esta pieza indaga en el aspecto emocional de la ausencia forzada e involuntaria de las personas. Con ello busco evidenciar la proporción dramática que esto significa socialmente, manteniendo la presencia de la víctima.



Aparición Forzosa

Instalación fotográfica.

22 Impresiones fotográficas en técnica de carbón sobre vidrio y lámparas LED

12.5 X 18 cm c/u.

Medidas variables.

2012.



La instalación que cierra *Estado de excepción* condensa varias de las inquietudes conceptuales abordadas en las piezas anteriores. Después de un tiempo planteándome proyectos basados en la fotografía y teniendo *Extravíos* como antecedente y el espacio de representación que ya había delimitado, decidí el uso directo del recurso fotográfico. Siendo ésta instalación la aproximación técnica más directa que realicé bajo al concepto del ejercicio fantasmagórico.

Paralelo a la investigación teórica de la violencia, mantenía el estudio técnico del espectáculo decimonónico. Debido a esto, conocía que originalmente las imágenes proyectadas eran pintadas sobre hojas de vidrio y posteriormente, con el avance tecnológico, se comenzaron a realizar impresiones de placas fotográficas sobre el mismo material.

Esa antigua técnica fotográfica se conoce como impresión al carbón, donde la imagen se expone sobre un vidrio preparado con un tejido de carbón fotosensible, que se proyecta con ayuda de una fuente de iluminación y una lupa que la amplifica sobre una pantalla blanca. Lo anterior me guió al estudio y aprendizaje técnico de la impresión al carbón y el planteamiento de una instalación fotográfica que aludiera temáticamente a una interpretación al concepto del Tzompantli⁴¹.

La noción de la memoria y la valorización de la víctima ya eran elementos discursivos guía en los trabajos anteriores. De esta forma desarrollé el proyecto que dio como resultado un ejercicio expandido del uso de la fotografía por medio de una instalación basada de nuevo en el desarrollo de un políptico.



Representación del Tzompantli o muro de las calaveras. Códice Tovar, 1587.

Aparición Forzosa es un Tzompantli contemporáneo que pretende reivindicar individuos a manera de memorial, un altar de víctimas de luchas sociales. Los retratos

⁴¹ El Tzompantli es un altar prehispánico, donde se empalaban públicamente en la base de las pirámides las cabezas aún ensangrentadas de personas sacrificadas, con el fin de honrar a sus dioses. La decapitación fue práctica común entre los antiguos pueblos mesoamericanos dentro de rituales religiosos, los cráneos se conservaron como elemento decorativo indexado al templo ceremonial.

pertenecen a personas desaparecidas por castigo de diversas acciones políticas, víctimas de las medidas militares de represión, conocidas como la Guerra Sucia del gobierno mexicano de los años setenta del siglo XX.



Las imágenes fueron obtenidas a través de archivos públicos de organizaciones no gubernamentales dedicadas a la preservación de la memoria y la lucha en la impartición de justicia y esclarecimiento de casos aún no resueltos.

Cada pieza es iluminada por una lámpara de LED con lente de aumento, colocadas en la cara posterior de la emulsión fotográfica. Están montadas sobre bases diseñadas como soporte que, al proyectar contra el muro, producen un efecto visual que refiere a la idea del altar fúnebre prehispánico.

La disposición espacial para cada una de las piezas es propuesta para realizarse en forma paralela al muro de exhibición, pero manteniendo la mutabilidad expositiva propuesta en las piezas anteriores, permitiendo la variabilidad en el tamaño de las proyecciones y la agrupación de las impresiones sin un orden predeterminado.

La exhibición de estos *fantasmas*, se formula como la denuncia de una violencia sistemática y endémica en la sociedad actual; el retrato es el remanente permanente para la activación de la memoria y la denuncia.



CAPÍTULO 5.

REFLEXIÓN ÚLTIMA. HACIA UNA CONCLUSIÓN PERSONAL

Nada hay de malo en apartarse y reflexionar.

Nadie puede pensar y golpear a alguien al mismo tiempo.

Susan Sontag

El comentario final de ésta investigación está dado en el trabajo visual que genero, pues considero que la verdadera conclusión de ésta tesis se construyó en el conjunto de objetos artísticos que presento, en la reflexión ética, estética y social que pretendo producir en el espectador. Será a partir del resultado de la relación comunicante entre el público y éstas piezas, que aun no han sido expuestas, que podré articular una conclusión pertinente y más objetiva respecto a éste trabajo. No obstante, entiendo que es necesario enunciar algunas reflexiones que la realización de éste proyecto de investigación me generaron.

A lo largo de ésta investigación he establecido ciertos parámetros que permiten comprender que la violencia, aunque despreciable, es una condición real que emana de la naturaleza animal del ser humano. Podemos comprender que el ejercicio de la violencia se produzca a partir del enfrentamiento de fuerzas opuestas (toda contradicción de poderes, ya sean estos individuales o sociales, derivarán en ella), lo

que no debemos permitirnos es aceptarla o justificarla, ya que al ignorar su problemática únicamente logramos potenciar su efecto devastador y dramático.

Walter Benjamin planteaba que, “toda violencia es, como medio, poder que funda o conserva el derecho. Si no aspira a ninguno de estos dos atributos, renuncia por sí misma a toda validez”⁴². Pero el *derecho* como hemos podido entender, es un concepto recurrente y descontextualizado en lo referente a una justificación de la violencia. Por lo que me fue necesario comprender que el verdadero problema que complejiza el tópico que me concernía, era la aplicación de la crueldad en la acción violenta; siendo el elemento que le sobredimensiona en tragedia.

Logramos entender que la violencia es elemento intrínseco de la naturaleza, pero no podemos validar la noción de crueldad como algo naturalmente humano, pues esa pretensión en realidad, se basa en una construcción social despreciable e indigna que solo pretende justificarle.

Al ser la violencia parte de nuestra existencia, solamente podremos llegar a comprender su verdadera dialéctica por medio de la observación que propicie el análisis y la reflexión. El cancelar el acto de mirar, como se nos ha inculcado socialmente no la desaparecerá, por el contrario, nos mantendrá cómplices al permitirle, lo que terminará por fomentarla. Debemos acercarnos a ella, dentro de la lógica platónica, por medio de un conocimiento sensible real y no por medio de las sombras de conocimiento que los poderes y sus controles nos ofrecen.

⁴² Benjamin, W. *Para una crítica de la violencia*. Pág. 9.
http://www.uruguaypiensa.org.uy/noticia_250_1.html

Lejos del desánimo y la afectación emocional que el ámbito de la violencia suscita, éste proyecto reforzó en mí la convicción previa en que el arte contemporáneo y la cultura deben trascender del espacio estético y temporal, para trastocar el espacio sensible y político de los individuos. Haciendo prioridad de su labor, el formular dispositivos capaces de generar verdaderos cambios sociales a partir de la reflexión.

La realización de ésta investigación teórica y práctica, significó mucho más que la conclusión formal de mis estudios de licenciatura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y la profundización en el entendimiento de la violencia. Marcó el paradigma dentro del desarrollo y la adaptación de un proceso formal aplicado a mi producción artística, trastocando definitivamente mi práctica a partir de la aplicación de un amplio desarrollo teórico que sustente conceptualmente mi labor plástica futura, así como la exploración alternativa, experimental y multidisciplinaria de diversos medios de expresión plástica y visual.

De este modo, la principal conclusión es que este trabajo cimienta las bases en la construcción de mi propia identidad artística. Es el inicio formal por medio de la búsqueda y la experimentación de la conformación de un estilo propio.

Esta tesis enuncia el tipo de contenidos emocionales, estéticos y sociales que personalmente me motivan en la creación artística y mi vida cotidiana; además de abrir el espacio para la articulación de aspectos, temáticas y medios que me interesa explorar de forma más intensa posteriormente y que estoy seguro marcarán de forma permanente mi desarrollo profesional futuro. Este es el final de un prolongado proyecto personal, pero es tanto definitiva como definitivamente, el inicio de muchos otros.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación lleva impuesto injustamente mi nombre como su único autor, pero es una obra colectiva conformada por los afectos, apoyos, conversaciones y críticas de muchas personas; principalmente aquellas que tengo la fortuna de llamar familia o amigos, que para mí significan lo mismo.

Este trabajo también es de alguna manera suyo, al sobrellevar y padecer conmigo el largo (larguísimo) camino que me fue necesario transitar para poder llevarlo a buen término. Agradezco infinitamente el apoyo, interés y presión que ejercieron sobre mí.

Principalmente reconozco a mi familia; esas tres amorosas personas que poseen cualidades que carezco pero me inspiran a alcanzar, son base y sustento de la persona y artista que aspiro ser. Mi Madre con su perseverancia y tenacidad; mi Padre con su análisis y estructura; y Jorge, mi hermano que con toda su nobleza, voluntaria e involuntariamente siempre es mi cómplice.

Especial agradecimiento a mi maestra, asesora y amiga Paty Soriano que siempre sonriente, siempre dispuesta y siempre sensible encaminó ésta investigación. Te agradezco también por ser la persona entrañable, la docente comprometida y la artista inspiradora.

También a un grupo de singulares personajes que orgullosamente llamo amigos, específicamente les considero hermanos, siempre me escuchan, enseñan e influyen, pero principalmente me hacen reír tanto, me hacen sentir feliz y querido: Areli Escotto, Enrique Turrent, Flavia Tudela y Gabriela Becerra.

Gracias a Jimena Turrent y Elena Tudela, Alejandro Ortiz “Matu”, Mariana Anaya, Claudia Contla y Mariana Guerrero. A Magali Lara y Marianna Dellekamp que me encaminaron en las nociones del libro de artista y tuvieron amable palabras hacia mi trabajo.

El mayor y más especial agradecimiento a tres talentosísimas personas que me ayudaron para que esta investigación pudiera leerse y verse de la mejor manera posible. Por toda la labor y tiempo que me dedicaron, por las observaciones, los ánimos y las sonrisas a pesar de ser víctimas de mi prisa y explotación; no puedo más que decirles ¡gracias!. Admiro su trabajo y me siento honrado de poder llamarles amigos desde hace tantos años. También me disculpo por el probable daño emocional, pesadillas y estrés que mis contenidos pudieran provocarles.

Alfredo “Maza” Guzmán, que a trasatlántica distancia leyó y corrigió palabra por palabra, el estilo y redacción de ésta investigación.

Ileri Carballo, por la enorme paciencia y obsesivo cuidado, el empeño de tantas horas dedicadas en mejorar y embellecer todas y cada una de las imágenes de mi obra entre cafés, cigarros y risas.

Y Astrid Stoopen, que con su diseño editorial no solo se limitó a darle un cuerpo a éste texto, fue tan amable en otorgarle a mi trabajo de años uno muy agradable, dinámico y atractivo.

Por supuesto reconozco a Martha Pacheco, Teresa Margolles y Enrique Jezik por realizar una labor artística provocadora, comprometida e inspiradora; por incitarme con su labor artística a la reflexión y complejización de mi obra.

Gracias a la galería LABOR (www.labor.org.mx), que amablemente me proporcionaron imágenes de las piezas de Margolles; además del mismo Jezik que me permitió la utilización de sus registros fotográficos de obra (www.enriquejezik.com).

Al menos de manera general quiero agradecer y reconocer a los artistas y teóricos que revisé, escuché, leí y cité para la elaboración de éste proyecto, pues gracias a las obras e ideas que han producido y en las cuales me he basado, apropiado o corrompido, ayudaron e inspiraron las reflexiones contenidas en el texto y cuerpo de obra que presento.

A todo aquel que lea esta investigación, ¡gracias!

BIBLIOGRAFÍA.

-ALFANO MIGLIETTI, Francesca. **Extreme Bodies. The use and abuse of the body in Art.** Skira Editore. Italia. 2003. 254 Págs.

-ALARCÓN IBÁÑEZ, Verónica. **Cuando el libro se hace arte. Historia de un género artístico olvidado.** Institució Alfons el Magnànim. Col·lecció Formes Plàstiques, N° 24. Valencia. 2009. 228 Págs.

-BARRIOS, José Luis. **El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso.** Textos Texturas Textualidades. Universidad Iberoamericana. México, 2010. 325 Pág.

-BOZAL, Valeriano; VILAR, Gerard; THIEBAUT, Carlos; CREGO, Charo; PÉREZ CARREÑO, **Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza Francisca.** Universidad Pública de Navarra. Pamplona. 2006. 254 Págs.

-DANTO, Arthur C. **El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte;** Paidós Estética 37. España. 234 Págs.

-DRUCKER, Johanna. **The Century of artists' book.** Granary Books. Nueva York. 2007. 377 Págs.

-HELLION, Martha. **Libros de artista.** Tomo I. **Ulises Carrión. ¿Mundos personales o estrategias personales?** Tomo II. Editorial Turner. España. 360 Págs.

-JONES, Tracy; WARR, Tracey. **El cuerpo del artista.** Phaidon Press. 1ª edición en español. 2006. 204 Págs.

-KRISTEVA, Julia. **Poderes de la Perversión.** 6ª Edición en español. México. Siglo Veintiuno Editores, 2006. 281 Págs.

-LERNER, Jesse. **The Shock of Modernity. Crime Photography in Mexico City.** Editorial Turner. México. 2007. 135 Págs.

- MEJÍA**, Iván. **El cuerpo post- humano en el arte y la cultura contemporánea.** UNAM, ENAP. México. 2005. 168 Págs.
- MENA MARQUÉS**, Manuela B. **Goya en tiempos de Guerra.** Museo del Prado. 2008. 543 Págs.
- MUÑIZ**, Elsa; **LIST**, Mauricio. **Pensar el cuerpo.** Biblioteca de Ciencias y Humanidades. Serie Memorias. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco. México. 2007. 264 Págs.
- O'REILLY**, Sally. **The body in Contemporary Art.** Thames & Hudson, World of Art. Estados Unidos de América. 2009. 224 Págs.
- PÉREZ**, David. **La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI.** Editorial Gustavo Gili, S. A. España. 2004. 375 Págs.
- PRENDEVILLE**, Brendan. **Realism in 20th Century Painting.** Thames & Hudson, World of Art. Londres. 2000. 224 Págs.
- SALABERT**, Pere. **Pintura anémica, cuerpo suculento.** Laertes. 2003. Barcelona. 2003. 370 Págs.
- SIEBERS**, Tobin. **Disability Aesthetics.** The University of Michigan Press. Ann Arbor. E. U. A. 2010. 167 Págs.
- WASSERMAN**, Krystyna. **The Book as Art.** National Museum of Women in the Arts. E. U. A. 2007. 192 Págs.
- ZAMORANO BETANCOURT**, Lorena. **El desnudo femenino. Una visión de lo propio.** INBA, CENIDIAP. México, 2000. 139 Págs.

MONOGRAFÍAS Y CATÁLOGOS.

-Formas del abismo. El cuerpo y sus representación extrema en Francia 1930- 1960. Diputación Foral de Gipuzkoa/ Koldo Mitxelena Sala de Exposiciones. San Sebastián. Juan Vicente Aliaga. España. KM Kulturunea. 1994. 334 Págs.

-Gunter Brus. Nervous Stillness on the Horizon. Monika Faber, et.al. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. España; 2005; 304 Págs.

-Lavatio Corporis. SEMEFO. Edgardo Ganado. Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil. INBA. México. 1994, 32 Págs.

-Muerte. Juan Carlo Jaurena. Galería José María Velasco. INBA. México. 2003. 58 Págs.

-Niño perdido. Ilán Lieberman. México, D. F. Editorial RM. 2009. 287 Págs.

-Obstruir, destruir, ocultar. Enrique Ježik. Cuauhtémoc Medina, et.al. Universidad Nacional Autónoma de México. Museo Universitario de Arte Contemporáneo. México; 2011; 240 Págs.

-Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podríamos hablar? Pabellón de México, 53 Exposición Internacional de Arte, La Bienal de Venecia. Cuauhtémoc Medina, et.al. Madrid: Editorial RM; 2009; 158 Págs.

HEMEROGRAFÍA

-EXIT –Imagen y Cultura- . El cuerpo como objeto. Año 11, N° 42. Madrid. 2011. 162 Págs.

-Exit Book. Miedo. Realidad y ficción. N° 13. 2010. Madrid. 208 Págs.

-Luna Cornea; Ilusión. México. Centro de la Imagen, CNCA. Número 28. Año 2004. 120 Págs.

RECURSOS ONLINE.

-BENJAMIN, Walter. **Para una crítica de la violencia.**

http://www.uruguaypiensa.org.uy/noticia_250_1.html

-BOTEY, Mariana. **Hacia una crítica de la razón sacrificial: Necropolítica y estética radical en México.**

www.des-bordes.net/0.5/es/pdf/necropolitica_y_estetica_radical_en_mexico.pdf

-EMERICH, Luis Carlos. **Sin ningún pudor.**

http://www.artactualmexicano.com/artistas/52-Martha_Pacheco/textos

-Diccionario de la Real Academia Española.

<http://www.rae.es/rae.html>

-ORTÍZ CASTAÑARES, Alejandra. **Por la violencia, México es un país que llora: Teresa Margolles.** Diario La Jornada.

<http://www.jornada.unam.mx/2009/06/11/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>

-HIGA ALQUICIRA, Daniel. **La iniciativa México y el acuerdo de los medios de comunicación.**

<http://mx.ibtimes.com/articles/11393/20110325/iniciativa-mexico-medios-violencia-acuerdo-calderon-narcotrafico.htm>

-LÉSPER, Avelina. **Martha Pacheco, delirio y cadáver.**

<http://www.avelinaesper.com/2011/10/martha-pacheco-delirio-y-cadaver.html>

-MBEMBE, Achille. **Necropolitics.** Traducido por Libby Meintjes. 2003.

<http://ebookbrowse.com/necropolitics-mbembe-pdf-d179348643>

-YOUNIS, Ala. **A Manual for revolutionary and post-revolutionary times.**

<http://artasiapacific.com/Magazine/77/AManualForRevolutionaryAndPostRevolutionaryTimes>

-SAÍZ, Eva. **'Narcoarte': la evidencia de un mal a punta de brochazos.**

<http://www.elpais.com/articulo/cultura/Narcoarte/evidencia/mal/punta/brochazos/elpais/20100825elpais/3/Tes>