



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Estética y Arte

**“Una mirada al dolor desde el arte
contemporáneo”**

**Tesis que para optar por el grado de
Maestro en Estética y Arte**

Presenta

Marisol Hernández Rodríguez

Director de Tesis
Dr. Gerardo Rivas López

Lectores
Dr. Alberto J. L. Carrillo
Dr. Jesús Márquez Carrillo

Mayo de 2014.

Índice

	Introducción	3
Capítulo 1.	El sentido filosófico del dolor en la modernidad.	11
1.1	Hegel: de la conciencia desgarrada a la espiritualidad del arte.	12
1.2	Nietzsche: de la mala conciencia al espejo transfigurado.	27
Capítulo 2.	Una mirada al dolor desde el arte contemporáneo	37
2.1	“¿De qué otra cosa podríamos hablar?: Teresa Margolles	36
2.2	“Espacio del dolor”: Joseph Beuys	49
2.3	“ <i>For the love of God</i> ”: Damien Hirst	62
Capítulo 3.	Conclusiones	81
	Acerca del dolor en la actualidad	82
	Referencias consultadas	92

Introducción

El dolor se define actualmente como “una experiencia sensorial y emocional desagradable”¹, que tiende a dividirse en dos categorías separadas: mente y cuerpo. No obstante, a la larga, “fuentes distintas no implican necesariamente dolores distintos”². Por otra parte, si el dolor es una experiencia subjetiva “(...) este dolor único que hoy sentimos tiene su fundamento en un desplazamiento cultural tan inmerso que sólo podemos comprender sus implicaciones si retrocedemos en el tiempo, sólo si interrogamos y ponemos en duda nuestros supuestos habituales (...) [poniendo] de manifiesto su desplazamiento en el pasado reciente”³. Por lo anterior me parece pertinente hacer un viraje al pasado, con la finalidad de identificar cuáles fueron las condiciones que propiciaron el surgimiento del dolor en las sociedades modernas occidentales.

La importancia de lo anterior se debe a que parte importante de la vida se manifiesta como una experiencia de dolor. En un afán de soportar dicha experiencia, se han inventado una serie de “lenitivos” que permiten hacer más llevadera la existencia a través de satisfacciones sustantivas como las que nos ofrece el arte, que son frente a la

¹ Según la Asociación Internacional para el Estudio del Dolor (IASP 1973).

² Morris, David, *La cultura del dolor*, Andrés Bello, México, 1996, p. 9.

³ *Ibíd.*, p. 4

realidad ilusiones, pero no por ello menos eficaces psíquicamente. Esto debido a que el arte es una esquematización universal, es decir, una forma de entender y explicar la realidad mediante la cual se expresa el modo en que se relaciona un individuo determinado en un tiempo y en espacio preciso. Una obra artística es entonces una posibilidad de significar una experiencia, por lo, dicha nuestra tarea consiste en presentar la experiencia del dolor mediante una “deformación coherente de la realidad”⁴.

Podemos decir que en el mundo de las artes plásticas, la visualización de los signos de dolor ha sido un tema recurrente, pensemos en una de las representaciones más antiguas, como lo es la escultura de *El Laocoonte*, realizada durante el periodo helenístico, cuya finalidad residía en mostrar la furia de los dioses cuando los mortales interferirían en los planes trazados por los dioses olímpicos. En el cristianismo primitivo el arte cumplía una labor ritual y pedagógica en donde se manifestaba una fuerte propensión a representar el dolor. Dicha propensión se extendió hasta el renacimiento italiano donde se realizaron un gran número de *pietás* como la *dell’Opera del duomo* o la del *Rondanini* de Miguel Ángel. En el caso de la pintura podemos mencionar la obra de Tiziano o la de Daniele Crespi bajo la misma temática. Sin embargo, los signos del dolor en el mundo Occidental, son los que se muestran en las representaciones de Jesucristo sobre la cruz.

Ya entrado el siglo XVII, y como una de las consecuencias del Concilio de Trento surge el estilo Barroco que se caracteriza por su dramatismo desbordado, ejemplo de ello son los retablos de las iglesias donde se muestran imágenes de cristos en extremo sangrientos, desencajados y trágicos. También es posible apreciar dichos signos en obras

⁴ Sobre el tema véase: Marleau-Ponty, *Signos*, Seix Barral, España, 1965, p. 79

como las de Artemisa Gentileschi “Judit y Holofernes”, José de Ribera con la “Trinidad” o como la de Cavaraggio con la “incredulidad de Santo Tomás” que pone el énfasis del *pathos*. El barroco se proponía como un arte cultural y útil para el adoctrinamiento, en este sentido la representación del dolor permitía comprender los misterios de la pasión o la vida de los santos, que de otro modo no estarían disponibles para la población que en su mayoría era analfabeta: “los aspectos pedagógico o evangélicos, las tramas lúdicas y los elementos emocionales confirieron al dolor una significación colectiva en el contacto de una representación litúrgica”⁵.

Fue sólo a partir del siglo XIX, cuando se comenzó a reflexionar más hondamente sobre la naturaleza y el significado del dolor, pero no sólo en su carácter ritual, sino también en tanto que una angustia hacia el mundo exterior, “capaz de encarnarse en nosotros con fuerza destructora omnipresente e implacable”⁶. Esto lo supieron expresar bien los artistas románticos tales como Goya, Turner, Füsili o incluso Delacroix, que dedicaron gran parte de su obra al dolor. Ya en vísperas del siglo XX, la obra emblemática “El grito” (1893), del artista noruego Edwar Munch representará la profunda angustia y desesperación existencial del hombre moderno. Posteriormente emergieron ciertas manifestaciones del dolor con dicho tomo visceral y desgarrador como el Expresionismo alemán.

En 1937, Pablo Picasso articula la obra “Guernica”, una de las obras más emblemáticas del siglo XX, donde se vuelve a hacer patente la manifestación del dolor. Me parece importan señalar que los artistas de las vanguardias , definieron el concepto de

⁵ Moscoso, David, Historia Cultural del dolor, Taurus historia, 2011, México, p. 34.

⁶ Sobre el tema véase: Freud, Sigmund, El malestar de la cultura, p. 13. Tomado de <http://pdf2012.blogspot.mx/2011/12/el-malestar-en-la-cultura-sigmund-freud.html>, rescatado el 12 de enero de 2012, a las 6:00 p.m.

arte desprovoyéndolo de todas sus funciones representativas, sentando las bases para lo que sería el *arte conceptual*, caracterizado por suscitar una experiencia reflexiva en el espectador, marca una discontinuidad donde la representación mimética queda relegada. Otras características importantes son: la búsqueda de la clarificación racional de las imágenes, a preocupación por hallar un lenguaje puro, el cuestionamiento sobre la obra de arte, la idea de que el arte es una forma más de conocimiento, el compromiso por parte del artista de crear un nuevo pensamiento e invitar a un procesado reflexivo a través del arte. Dichas preocupaciones serán recuperadas más tarde por los artistas contemporáneos porque “disponen del arte del pasado para el uso que los artistas quieran dar”⁷ pero permaneciendo en cada creación el espíritu de su época.

Podemos decir que durante el siglo XX y los primeros años del siglo XXI, mientras las sociedades intentan huir, alejarse y ocultar el dolor, muchos artistas plásticos lo encararon y lo hicieron patente mediante sus creaciones, bajo este tono considero que el problema del dolor es un tema relevante para la estética dado que nos puede brindar una apertura, una llave “(...) con la que abrimos las puertas no sólo de lo más íntimos sino la vez del mundo”⁸. El dolor hace patente lo que antes pasaba inadvertido, fija la mira en lo invisible para denunciar la existencia de lo que lastima, nos permite dirigir una mirada hacia nosotros mismo como sujetos de esa experiencia al tiempo que nos sensibiliza y nos coloca en el mundo con ojos críticos.

Por lo dicho, considero necesario examinar las fuerzas que han intervenido en la configuración del sentido del dolor. El ser humano tiende a huir del dolor sin embargo, hay algo en él que le fascina, que lo invita a contemplarlo incluso a ejercérselo sobre sí

⁷ Danto, C. Arthur, *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós Transiciones, Barcelona, España, 1999., p. 29.

⁸ Jünger, Ernest, *Sobre el dolor*, Océano/Tusquets, 2007., p.13.

mismo o sobre otros. Como certeza estamos predestinados al dolor, consiste en uno de los “criterios grandes e inmutables en los cuales se hace patente el significado del ser humano”⁹. De tal suerte, que el dolor es algo inmutable, pero la manera en que nos relacionamos con él está históricamente determinada; en las sociedades arcaicas el sacrificio era honorable, el dolor era parte necesaria para la satisfacción de los dioses. Por otro lado, durante gran parte de la edad media el dolor era visto con benevolencia, incluso como una redención de los pecados; sufrir era un acto que acercaba al individuo a la divinidad.

Es así que una vez pasados los viejos debates sobre la crisis del arte (que comenzaron a principios del siglo XX y que se mantuvieron en el centro de las discusiones hasta finales de los ochentas), el final del arte y sobre la desmaterialización de la obra, me parece un momento muy propicio para reflexionar, ya no si esto o lo otro es arte, sino sobre las potencialidades que el arte contemporáneo nos brinda para “cuestionar y denunciar de modo radical las insuficiencias del mundo que vivimos”¹⁰ ya que ahora como nunca antes, existe un amplísimo abanico de posibilidades formales y temáticas dentro de la expresión plástica que requieren ser estudiadas desde las diferentes disciplinas. Sin duda el arte contemporáneo ha empleado de manera muy efectiva su potencial para abordar la cuestión del dolor, por ello se hace necesario reflexionar sobre el sentido que ha adquirido, y así poder contribuir de alguna manera a la comprensión histórica el momento en que se gestaron las obras. Por lo anterior, considero que es un ejercicio relevante, necesario y pertinente para la estética.

⁹ Jünger, op. cit., p.13.

¹⁰ Brea, José Luis, La estetización difusa de las sociedades actuales –y la muerte tecnológica del arte. Rescatado de <http://aleph-arts.org/pens/estetiz.html>, el 15 de abril del 2013.

En consonancia hemos de decir que el dolor es algo inherente al ser humano y mientras haya humanos seguirá existiendo el dolor y sus diversas manifestaciones en el arte, por ello, como lo hemos mencionado, el objetivo de la presente investigación consiste en identificar la forma en que se presenta el dolor en el arte contemporáneo, para posteriormente indagar sobre el modo en que nos relacionamos con el mismo, cómo lo interpretamos y vivimos actualmente. Es así que para cumplir con dicho objetivo a cabalidad, nos disponemos en primera instancia a identificar desde la filosofía occidental el sentido del dolor que llegó hasta la Modernidad. Para ello nos situaremos primeramente en un plano discursivo ubicado en el siglo XIX, para revisar dos posturas, podría decirse, que hasta cierto punto, antagónicas. Sin embargo ambas coinciden en que la raíz del dolor reside en un plano metafísico.

Primeramente nos centraremos en la postura de Hegel sobre *la conciencia desgarrada*; la cual es consecuencia del devenir de la *conciencia*, cuyos referentes históricos –según Hegel-, se encuentran en la transición que va del mundo clásico griego al mundo moderno y su paso por el cristianismo primitivo, mismo que propiciaría una realidad desgarrada (entre el individuo, su alma y su contexto político, religioso y cultural), a partir de la llegada de Cristo. Para Hegel, dicha escisión puede subsanarse por la vía de la *espiritualidad*.

La segunda postura a examinar proviene del pensamiento de Nietzsche, quien nos dice que en un principio el hombre primitivo vivió gobernado por una voluntad de nobles que le permitía mantener y reproducir la vida gracias al impulso primario de la *voluntad de poder*. Para este hombre la vida era apropiación, ofensa y avasallamiento de

lo que era más débil y extraño¹¹. No obstante, con el paso del tiempo este hombre poseedor con voluntad de nobles se fue transformado en un hombre sociabilizado, lo que significó un momento radical y violento al imponerse la *mala conciencia*, que trajo consigo la voluntad de esclavos y con ella, toda una serie de valores encaminados a anestesiar el impulso primario de la *voluntad de poder*; estableciendo en consecuencia un nuevo sentido para la existencia que considera al dolor un argumento contra la existencia: se presenta como una tendencia reactiva hacia el dolor donde la única forma de curarlo era por vía el ascetismo.

Lo interesante de ambas posturas con respecto al dolor es que resulta posible identificar su manifestación en el arte. En el caso de Hegel, este considera que el arte es una forma de demostrar en la esfera humana la esencia de lo divino. Lo divino entendido como el principio de racionalidad dinámica que hace el hombre trascienda su finitud. Por su parte Nietzsche, en el *Origen de la tragedia* nos dice que el arte avanza como un dios sanador que trae el bálsamo saludable que tiene el poder de convertir el dolor en imágenes que ayudan soportar la vida. De tal modo el arte “no sólo es una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla”¹².

Por otra parte, desde un plano crítico nos daremos a la tarea de analizar desde la estética tres obras de tres artistas contemporáneos de diferentes contextos con la finalidad de evaluar el tratamiento del dolor. Los artistas fueron elegidos con base en tres criterios, primero que cada uno trabajará diferentes formas de presentar el dolor humano, pero no sólo temáticamente, sino que sus obras fueran un índice del dolor. El segundo criterio de

¹¹Sobre el tema véase: Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y el mal*, Alianza Editorial, España, 2009, p. 235.

¹² Olmos, Jorge, *Notas de filosofía*, Publicado por ICS y H de la BUAP, México, 2004, p. 7.

selección radicó en la diversidad de los soportes materiales: que no fueran los del arte clásico sino soportes más acorde con las tendencias contemporáneas. En tercer lugar se consideró que en las obras existiera un tratamiento profundo y de largo aliento sobre el dolor, pero de un dolor objetivo que fuera subjetivado por el artista, pero no desde el cuerpo del artista, como lo haría el *body art* de los ochentas, sino a partir de instalaciones artísticas que de alguna manera intervinieran en un espacio temporal bajo un carácter dinámico dispuesto a la experiencia, la cual mediante los objetos y los espacios como medios de configuración pudieran brindar significados en un espacio de presente continuo en el marco de un tiempo efímero, en la propia simulación de la realidad como metáfora. Consecuentemente, la atención de nuestros artistas elegidos se ha centrado en torno al cuerpo de los asistentes, ya que es un elemento importante para la condición de posibilidad de la experiencia artística, ya que éste es quien percibe e interpreta los objetos que de alguna manera entran en contacto con el cuerpo, apelando entonces a la memoria. Los artistas seleccionados son: la mexicana Teresa Margolles, el artista alemán Joseph Beuys y el tan controvertido Damien Hirst de origen británico. Esto para finalmente poder llegar a una conclusión sobre el tratamiento del dolor en el arte contemporáneo a partir del cual trataremos de deducir el sentido del dolor en la actualidad.

Capítulo 1.

El dolor en la Modernidad:
Hegel y Nietzsche.

1.1.

Hegel: de la conciencia desgarrada a la espiritualidad del arte.

El dolor es una experiencia individual, pero este “dolor único que hoy sentimos tiene su fundamento, efectivamente, en un desplazamiento cultural tan inmerso, que sólo podemos comprender sus implicaciones si retrocedemos en el tiempo, sólo si interrogamos y ponemos en duda nuestros supuestos habituales (...) poniendo de manifiesto sus raíces en el pasado”¹³.

En consecuencia, trataremos de identificar cuáles fueron las condiciones que propiciaron el surgimiento de la concepción del dolor en las sociedades modernas occidentales. Para ello, examinaremos la postura de Hegel sobre la *conciencia desventurada*; resultado del proceso histórico del desarrollo de la *autoconciencia*, cuyos referentes históricos se encuentran en la transición que se dio del mundo clásico griego al cristianismo y que llegó hasta el mundo moderno, propiciando con ello una realidad desgarrada; donde el individuo se contempla a sí mismo como algo finito, pequeño y singular, separado de lo infinito y abarcante que es lo absoluto. Ante tal distinción el individuo ha quedado confrontado con la negatividad y con ello al dolor de saberse sólo

¹³ Morris, David, La cultura del dolor, Edit. Andrés Bello. Santiago de Chile. 1994. p. 4

una parte de la substancia. Por tanto, entenderemos a esta conciencia desventurada como una conciencia desgarrada, que no es más que la conciencia de sí pero duplicada y contradictoria; dónde lo único perceptible es una lucha por tratar de imponerse. De la anterior negatividad es justo de donde se deriva la concepción del dolor en la Cultura Occidental. A continuación analizaremos dicho proceso.

La configuración de la experiencia humana –según el sistema dialéctico- pasa por tres momentos a saber: tesis, antítesis y síntesis: los cuales “constituyen al mismo tiempo otros tantos momentos de una unidad orgánica, en la que lejos de contradecirse, son todos igualmente necesarios, y esta necesidad es cabalmente lo que constituye el todo de la vida”¹⁴. Así mismo, es posible comprender el devenir de la conciencia si atendemos al desarrollo del arte, la religión y la filosofía en las sociedades occidentales; por ello, nos centraremos en primera instancia en la forma de conciencia llamada *religión* para identificar el espíritu artístico, porque mediante la simbolización podemos ubicar en qué etapa se encuentra la conciencia¹⁵.

La religión, según Hegel, es “la conciencia de la esencia absoluta, pero solamente desde el punto de vista de la conciencia [finita del individuo]”¹⁶, es decir, la religión surge cuando el individuo se vuelve consciente de la existencia de lo absoluto, de algo más grande y universal; en este caso nos estamos refiriendo al concepto de Dios. Esta evolución de la religión humana, en tanto evolución de la conciencia, es al mismo tiempo “evolución del espíritu, ya que inevitablemente la conciencia de lo absoluto subyace a toda realidad”¹⁷ y se hace patente en todas las manifestaciones de la cultura. La

¹⁴ Hegel, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, op. cit. p. 395

¹⁵ Sobre el tema véase: Taylor, Charles, *Hegel*, Anthropos, España, 2010. p. 172

¹⁶ *Ídem*.

¹⁷ Taylor, Charles, *Óp. Cit.*, p. 169.

conciencia religiosa logra distinguir lo sagrado y lo secular, detectando una tensión porque “la conciencia humana, su vehículo, es vista como algo separado del objeto religioso e infinitamente más baja”¹⁸. No obstante, la conciencia humana al contemplar su finitud pone todo su empeño para alcanzar lo absoluto, pese a que en el intento reprima algo de sí.

A lo largo de la *Fenomenología del espíritu*, nuestro autor distingue tres momentos de la conciencia religiosa bajo los nombres de: *religión natural*, *religión del arte* y la *religión revelada* que examinamos a continuación para identificar la configuración del sentido del dolor que surge por la negatividad y su forma de simbolización.

Para Hegel, la religión natural es la que considera lo absoluto como un ser simple, el cual está separado de todas las cosas particulares; por ello, esta conciencia religiosa no establece un nexo entre lo absoluto y el mundo; es así que dicho nexo, se vuelve inesencial. De igual modo, hasta este momento, el hombre no es todavía sujeto porque la subjetividad tiene una estructura que forzosamente debe brotar de su realidad externa para expresar su naturaleza interna, ya que la subjetividad la conforma el propio individuo al ser consciente de sí mismo y de su realidad como lo objetivo, es decir, que hasta ese momento no podíamos referirnos a una autoconciencia porque aún no se reconocía como tal. Sin embargo, en este momento ya manifiesta un *yo*, una conciencia a partir de la cual es posible desarrollar una religión. En consecuencia, el hombre toma como dioses a las imágenes de plantas y animales, quedando este esfuerzo solamente en la búsqueda espiritual, pues el hombre aún no logra impregnar su esencia a las obras, en

¹⁸ *Ídem*.

cambio, en ellas sólo se manifiestan formas exteriores de significar las cosas naturales, resultando de ello meras abstracciones carentes de toda subjetividad.

Lo anterior constituye un primer momento de la conciencia, donde no se ha reconocido como tal y busca establecer un vínculo con el absoluto mediante su obra; pero en su obra no da realidad alguna a sí mismo, como individualidad determinada, porque “sólo podía participar de la obra la perfección enajenándose de su particularidad, desencarnándose para elevar la abstracción del puro obrar”¹⁹. Es decir, que en la creación de sus obras no logra manifestarse, por el contrario solo manifiestan lo exterior.

En esta primera e inmediata creación no se han unificado todavía la obra y la *actividad autoconsciente*; por tanto “la obra no es para sí la obra realmente animada, sino que es totalidad solamente como devenir”²⁰, como un punto de partida. Así mismo, queda evidenciado que el individuo se encuentra en un extrañamiento de sí, donde aún es incapaz de pensarse, de adentrarse a las profundidades de su ser, por eso vive en un mundo donde todo le es ajeno, tan ajeno como sí mismo. Al contemplar su finitud y al no lograr la conciencia del todo, el individuo se enfrenta al dolor, por lo cual, surge la necesidad en él de vincularse estrechamente con lo absoluto. Dicha necesidad lo llevará a un segundo momento de la experiencia humana englobada bajo el nombre de *religión del arte*.

Dentro de los momentos de la conciencia, la religión del arte se manifestó como una etapa más elevada, en donde el poder transformador de la subjetividad se manifestó a través de sus creaciones, ya que el espíritu pasó de la forma de lo absoluto a la del

¹⁹ Hegel, G. W. F., *Óp. cit.*, p. 411.

²⁰ *Ibidem*, p. 414.

sujeto. Para este momento de la conciencia, resulta fundamental el papel del artesano, ya que él fue quien transformó la piedra y con ella realizó edificaciones y esculturas que alcanzaron una concepción más elevada de lo absoluto; ejemplo de ello es el arte del antiguo Egipto con la Esfinge. Esto sólo representó una etapa intermedia antes de llegar a concretar una representación más lograda del espíritu, debido a que el artesano no era consciente al principio, de que “la única imagen que podría satisfacer su búsqueda era la de la subjetividad libre”²¹, por ello creó representaciones donde intentaba unir de manera simple algunas formas parcialmente zoomórficas con rasgos humanos, con la finalidad de representar la unión del hombre con lo absoluto, y es así que surgieron algunos dioses como Horus, Thot, Seth, entre otros. Entonces la estatua ocupó la imagen de lo divino como subjetividad, a través de la cual el hombre alcanzó un momento de afinidad. Luego, podemos decir que el artesano alcanzó una religión más elevada, pues al momento de transformar la naturaleza hizo también una transformación de sí mismo, con lo que le permitió comprender el significado de lo que hacía y tuvo “la conciencia clara donde antes actuaba (...) por instinto”²², dándose con ello un momento de la razón.

Posteriormente encontraremos el periodo griego como un momento de reconciliación del hombre con lo absoluto, con la naturaleza y la sociedad. Baste evocar sus estatuas de apariencia humana, para ver como los hombres vivían lo absoluto en representaciones antropomórficas. Fue a partir de ese momento de conciliación que el individuo se vio reflejado en la sociedad y dirigió su actuar para encarnarse en el *ethos*, es decir, buscó la unidad con su sociedad basándose en la creencia de que existía

²¹ Charles Taylor, *op. cit.*, p. 172.

²² *Ibid.*

afinidad con lo divino, desde ese momento “pertenebió al espíritu ético”²³ y fue parte de un todo civil, donde encontró su realización sólo en el cumplimiento y reproducción de las reglas logrando con ello un espacio de comunión entre él y la sociedad que, hasta ese momento, era uno con lo absoluto. En otras palabras, el individuo encontró su realización en el marco de una sociedad teocrática.

Por ende, lo absoluto era visto como lo absoluto de un determinado pueblo o ciudad que expresaba la realidad cósmica de cada lugar, al circunscribirse esta figura a diferentes estados de forma particular, contribuía a generar una gran falla, porque el individuo se entregó a la vida ética como si fuera el espíritu de su pueblo, visto como la universalidad plena, sin tener en cuenta que la universalidad abstracta del derecho “(...) priva al [hombre] (...) de lo absoluto”²⁴. Es así que el estado alcanzaba la concepción de ser uno con la divinidad, pero en realidad dicha divinidad no contenía al absoluto porque se dividida en varias otras, por lo que no podemos hablar de una divinidad única y objetiva, sino que cada pueblo tenía un dios particular; hecho que en la praxis contribuía a generar una división y por ende, nuevamente un desgarramiento. En donde, la conciencia dentro de cada individuo era la propia esencia de las leyes de su pueblo, es decir, era solo pensamiento que carecía de la esencia de lo absoluto y de los otros. Por lo tanto, ese momento no significaba la reconciliación final, sino más bien constituía un crecimiento de la conciencia universal. Por consiguiente, esta religión de la antigua Grecia no logró hasta ese momento la unidad total con lo absoluto ya que el individuo seguía padeciendo el dolor de su singularidad, de su finitud, de saberse desvinculado de lo absoluto. Sin embargo, se logró un avance significativo, porque a partir de ese

²³ *Ibidem*, p. 434.

²⁴ *Ibid.*

momento la *polis* se basó en una ley universal con arreglo a derecho, aunque no se desarrolló en ella el absoluto, por lo que “la reconciliación de la civilización griega estuvo condenada a dividirse en dos”²⁵: el individuo debía tener un nexo que lo mantuviera unido a la *polis*, pero al mismo tiempo aspiraba alcanzar la unidad con lo absoluto.

Por otra parte, las bases de la civilización griega se expresaron mediante el arte, entendido éste como la idea en forma sensible a través de la cual, es posible una “reconciliación del espíritu consigo mismo basado en un sentimiento no reflexivo”²⁶. Es así que la religión del arte se desarrollaría a lo largo de tres etapas.

En la primera de ellas surgió la expresión de lo divino en forma humana: la imagen de lo divino como subjetividad libre, ante lo cual el hombre sentía afinidad. En un segundo momento, los hombres aspiraban a ser uno con lo absoluto mediante la oración para tratar de encarnar una realidad intersubjetiva. En el culto, el hombre deja de lado su finitud para volverse uno con lo absoluto, pero al terminar, el hombre regresaba a su singularidad. Dicho culto se vuelve necesario porque el espíritu finito del hombre sólo puede volverse la encarnación del espíritu infinito de lo absoluto al superar su particularidad. Finalmente, tenemos que la obra espiritual también se manifiesta por las tres etapas de la literatura griega, que manifestaba ya una certeza de sí mismo y una reflexión profunda sobre la experiencia y su actuar. Primero aparece la épica: donde los dioses eran universales que carecían de una realidad concreta e identidades individuales. Posteriormente, aparece la tragedia: aquí los personajes individuales encontraron al

²⁵ *Ibidem*, p. 174.

²⁶ *Ibid.*

destino no como algo externo y contingente, sino como algo que fluye necesariamente en su acción. Cada personaje encarnaba un valor básico de la ciudad o de la familia que entraba en conflicto con otros. Ya en un último momento, surgió la comedia: donde el actor coincidía con su persona y con el espectador, el cual se podía ver perfectamente identificado con lo que representaba. Se hace evidente en este momento que la religión del arte termina con el triunfo de la *autoconciencia* cuya certeza de sí llevó al hombre al dominio de todo lo que examina. Sin embargo, toda la universalidad retorna a ello y no reconoce esencia fuera de sí, por ello diría Hegel, que el individuo en este momento se encontraba en la postura de la conciencia arrogante que decidió conformarse sólo con su brillo para ignorar el dolor de no estar unido de forma real con lo absoluto, poniendo el acento en la certeza y la confianza de sí mismo y no en un vínculo real con lo absoluto²⁷.

Ahora bien, existe otra figura importante que antecede a la religión revelada donde el espíritu universal es exaltado, ésta es la figura del judaísmo que también demanda una reconciliación con la subjetividad. Tal religión representa la trascendencia de universales provincianos que manifiestan un abismo infranqueable entre el hombre y lo absoluto, pues éste ha vivido bajo el temor de Dios que le impide una posible mediación. Además, por sus preceptos religiosos, le ha estado prohibido hacer representaciones del espíritu infinito por considerar que esto cae en la idolatría.

En consonancia con lo anterior, podemos pensar al judaísmo y la religión griega como religiones complementarias: ya que“(…) una alcanza la afinidad del hombre y de lo absoluto, pero el costo es provincializarse; la segunda, alcanza la verdadera

²⁷ Ver: Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Alfredo Brotons Muñoz, Akal, España, 2007.

universalidad pero el costo es negar toda afinidad”²⁸. Es decir, dentro del judaísmo este sujeto pone todo su empeño en unirse a Dios pero se deja a sí mismo de lado; mientras que los griegos por otra parte buscaban también esta unión, creyendo encontrarla mediante la realización de actos conforme a las leyes de la *polis*; en consecuencia, no bastó con desacreditar a los falsos ídolos -como en el judaísmo- en nombre de una autoconciencia libre, aunque esta autoconciencia necesite forzosamente encontrar una realidad externa que refleje plenamente aquello en lo que se ha convertido y en la cual puede reconocerse a sí mismo. Por otra parte, el individuo por su vaviidad no ha logrado aprehender lo absoluto, y la conciencia que habitaba en él era sólo su esencia expresada mediante el reconocimiento de sus leyes; por lo tanto es manifestación únicamente de él mismo. Consecuentemente, sólo pudo encontrar su verdad, su lucha y su intento de reconciliación, en la figura de la *conciencia desgarrada*.

Nos detendremos a analizar más detenidamente este momento de la conciencia, por ser fundamental para la conformación del devenir de la experiencia humana y de la configuración del sentido del dolor que ha llegado hasta la Modernidad, esto a partir de la llegada de Jesús Cristo a través de la *religión revelada*.

Es así que con la llegada de esta figura surge una realidad escindida que se manifiesta en la *conciencia desgarrada*, entendida como la conciencia de sí como esencia duplicada y contradictoria; exaltando la lucha que sostiene contra un enemigo al tiempo ella misma, donde triunfar es más bien sucumbir. La conciencia de la vida, de su ser ahí y de su acción es solamente el dolor en relación con este ser ahí y esta acción, ya que sólo encuentra aquí la conciencia de su contrario como la esencia de la propia

²⁸ *Ibidem*, p. 179.

nulidad. Así mismo, la conciencia mudable del individuo se ve siempre mortificada por el movimiento de la conciencia inmutable (traída con Cristo) que también habita en ella y por ende, se ve forzada a tratar de expulsar de su conciencia, a la vez ambas se ven como algo negativo porque todavía no existe una mediación que les permita superar la negatividad y con ello, calmar la lucha que les produce dolor y sufrimiento por saber su mutua existencia sin tener un reconocimiento real.

De ahí la imperiosa necesidad de establecer un vínculo con lo absoluto, vínculo que culmina con la encarnación de lo absoluto en seres particulares y finitos, donde lo universal trasciende a lo individual. Lo anterior nos deja ver cómo la autocomprensión del espíritu fue posible en una comunidad que se vio a sí misma como su vehículo: el absoluto se manifestó tanto por separado y por encima, como no separado y al alcance, constituyendo así, plenamente la idea de la *religión* como un *re-ligare*. Por eso, lo finito puede alcanzar la integridad a través de creer que el absoluto necesita al hombre para ser encarnado en la vida cósmica, donde a su vez, el absoluto necesita al hombre para ser encarnado en la vida de la comunidad y no parecer sólo una abstracción. Esto constituye la base que brinda la condición de posibilidad para originar otro momento de la experiencia humana: *la religión revelada*.

La autoconciencia universal que surge al final de la religión del arte siente la necesidad de redescubrir al espíritu cósmico pero no puede retornar a la visión de este espíritu como ser pre-subjetivo, y menos separado de hombre, por eso florece la religión cristiana, la cual constituye la penúltima etapa del desarrollo del espíritu. Surge así la necesidad en el hombre por “recuperar lo absoluto de un modo que no destruya la autoconciencia ni la necesidad del puro espíritu universal anunciando en el Antiguo

Testamento de encontrar un vehículo en la historia de la humanidad, (...) [que se] cumple en la encarnación”²⁹. Esta encarnación logra conciliar las necesidades de ambos lados, del absoluto y del hombre, y puede ser vista como el surgimiento de la colaboración de Dios con la humanidad. Presentándose la encarnación como un acontecimiento histórico que se distingue de otras relaciones místicas que imaginaron la presencia del espíritu en el mundo, en contraste con la encarnación cristiana que contemplo la presencia de un sujeto particular: como un hombre real dado a la intuición sensible que sintió el dolor y el sufrimiento en carne propia y bajo la sumisión que lo llevó a permitir la mortificación de su carne.

Para el cristianismo, Jesús representa lo absoluto que manifiesta una idea dual reflejada en la proposición teológica sobre su doble naturaleza: divina y humana. Sin embargo hasta este punto se ha visto sólo la forma de lo absoluto manifestándose a los hombres; con ello no queremos decir que realmente lo absoluto se haya vuelto autoconciencia luego entonces, se hace pertinente recordar que el desarrollo de la religión en la historia requiere más que al hombre volviéndose consciente de su identidad con el espíritu, porque en cuanto conciencia, requiere que los hombres se desarrollen más allá, que se cultiven ellos mismos y adquieran una forma de vida que exprese lo universal. Y es justamente en este punto, donde el individuo se ve en una gran disyuntiva, pues al poseer libre albedrío y al ser dueño de una conciencia desgarrada se ve constantemente mortificado, pues a lo largo de toda su vida encarará al dolor, toda vez que tiene que decidir y elegir siempre una alternativa, hecho que inevitablemente, le llevará a renunciar a algo; pues siempre tendrá que elegir entre actuar bajo los preceptos del absoluto o bajo

²⁹ Charles, Taylor, op. cit., p 178.

los dictados por su subjetividad. Por lo tanto, para que los hombres logaran ver la verdad de la encarnación, tuvieron que alcanzar cierta etapa de madurez. Este es el verdadero acontecimiento, el correlato objetivo de la percepción para la fe de que lo absoluto se ha vuelto hombre, pues con ello se ha manifestado un momento determinado de la razón humana.

En consecuencia Hegel advierte que no tiene una visión centrada en el individuo, sino en el agente último de la historia que es el espíritu. El asunto no es en torno a las decisiones del hombre Jesús, sino sobre el hecho de que lo absoluto se volcó como autoconciencia, por lo tanto, la encarnación en este sentido es un acontecimiento real - que se manifiesta hasta hoy en día-, como un momento crucial en nuestra historia religiosa y cultural que permea al mundo occidental. Por ello, la religión y la teología cristiana sólo son comprensibles en la comunidad, la cual es el vehículo autoconsciente del espíritu: la comunidad es el verdadero Dios-hombre. No obstante el cristianismo vive esta unidad implícitamente, en un modo de conciencia, al que Hegel llama *lo representado*, un modo de conciencia que trabaja con imágenes y símbolos no con la total claridad del pensamiento conceptual. La religión cristiana vive esta unidad sin conocerla realmente, por eso vive parcialmente en la conciencia infeliz, ya que lo representado no lo liga realmente a lo absoluto, en cambio le impone y justifica el dolor como un elemento determinante de la vida y como una forma de redención.

Por otra parte, la muerte de Cristo refleja la superación de la última separación, la última alineación del espíritu de sí mismo. Dios como una pura abstracción ha dado un paso gigantesco hacia el hombre al encarnarse, pero ahora, con el fin de realizarse plenamente en el hombre, tiene que dar el siguiente paso: el morir como un Dios

encarnado para poder trascender y así regresar a la comunidad de los hombres en general. Por ello, la unidad definitiva es vista en un tiempo futuro en el momento del juicio final.

La necesidad de trascender la encarnación se refleja en la misma doctrina cristiana, pues Cristo muere, resucita, asciende al cielo y envía al Espíritu Santo. Para Hegel, todos estos hechos reflejan “la unidad de Dios y el hombre que no puede consumarse en el individuo, pues ha existido siempre una oposición entre el espíritu universal y cualquier encarnación particular”³⁰. Sin embargo, esta oposición se resuelve cuando la encarnación particular desaparece, es decir, cuando el hombre muere. Es así que la muerte de Cristo también significa la transformación de esta unidad entre Dios y el hombre desde un hecho particular hasta uno universal. Y es por medio de la comunión donde el comulgante se hace uno con el “cuerpo de Cristo”, originando con ello una reconciliación entre lo absoluto y el hombre.

A lo largo de la Edad Media se representa todo este sentir, el cual engloba Hegel bajo el nombre de *arte romántico*. Éste se caracteriza por ser un arte *cultural*, es decir, un tipo de arte que sirve para el culto, el cual se encarga incisivamente de recordarle al individuo que su actuar debe estar en concordancia con las leyes de Dios, hecho que contribuye a mantener presente la idea de la escisión, el dolor y la culpa.

³⁰ *Ibidem*, p. 180.

1.2.

Nietzsche: de la mala conciencia al espejo transfigurado

El griego conoció y experimentó la angustia y el horror de la existencia, por ello tuvo la necesidad de “la convocación protectora y deslumbrante del sueño olímpico”³¹. *En el principio fue el caos y de él nació Gea*; Hesíodo comienza así a recitar sobre el nacimiento de los dioses griegos en la *Teogonía*, por su parte Homero narra los avatares de los dioses del Olimpo en la *Ilíada*. Gracias a lo anterior, la vida tuvo sentido para el hombre griego, sólo “bajo los rayos luminosos emanados por estos dioses, la vida fue sentida como digna de ser vivida y el verdadero dolor de los hombres homéricos fue entonces verse privados de esta vida y ante todo pensar en una muerte próxima”³². Entonces este hombre homérico aceptó la vida con todo y sus vicisitudes con el dolor concomitante a la vida misma. Es así como estos escritos constituyeron un hecho sumamente relevante para el mundo griego ya que ellos determinaron la cosmovisión y el

³¹ Nietzsche, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Gradifco, Buenos Aires, Argentina, 2009. P.41.

³² *Ibidem*, p. 42.

ethos en la Ática antigua, al tiempo que contribuyeron a conformar un sentido del dolor que ha influenciado al mundo occidental, mismo que se ha manifestado a través del arte. A continuación, procederemos a exponer la relación existente entre dolor y arte.

En un principio el hombre primitivo vivió gobernado por una voluntad de nobles en donde los instintos, o en términos de nietzscheanos la “buena conciencia”, le permitía mantener y reproducir la vida: eran su fuente de fuerza, fecundidad y placer. Dichos instintos auxiliaban al hombre en su proceso de adaptación a nuevos ambientes, por ello era necesario que este hombre manifieste crueldad, destrucción y agresión a fin de “crecer, extenderse, obtener preponderancia (...) porque vive, y porque la vida es cabalmente voluntad de poder.”³³ No obstante, con el paso del tiempo aquél hombre se fue transformando en un hombre socializado, lo que significó un momento radical y violento ya que se dio una inversión de los valores nobles al imponerse la *nueva conciencia* o en términos de Nietzsche la *mala conciencia* que implicó en último una yuxtaposición de valores en el alma misma de los individuos.

Lo anterior puede explicarse a partir de lo siguiente. Para Nietzsche “la vida misma es esencialmente apropiación, ofensa, avasallamiento de lo que es extraño y más débil, opresión, dureza, imposición de formas propias, anexión y al menos, en el caso más suave, explotación”³⁴, en suma situaciones que propician dolor, sin embargo en este primer momento se puede aislar la reacción al dolor bajo un sentido activo y externo porque “cualquier mal está justificado desde el momento en que un dios se complace en mirarlo (...) ¿Qué sentido tenía en último término, la guerra de Troya y otros horrores

³³ Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Alianza Editorial, España, 2009. p. 235.

³⁴ *Ibidem*, p. 235.

trágicos?³⁵, sino brindar entretenimiento y complacencia a los dioses del Olimpo. De esta forma el dolor no es visto como un argumento contra la vida sino como un excitante de ella porque el dolor es la contraparte del placer, entonces “si queremos el retorno del placer tenemos que asumir el inevitable retorno del dolor”³⁶. Aquí Nietzsche está haciendo alusión a la figura del señor, la especie aristócrata de hombre que se siente así misma como detentora de los valores, no tiene necesidad de dejarse autorizar, su juicio se basó entonces el principio de: “lo que me es perjudicial a mí, es perjudicial en sí,” mostrando con ello un sentimiento de plenitud del poder que quiere desbordar”³⁷. Esta figura, tiende a alejarse de los que expresan lo contrario esta voluntad de poder, por ello desprecia a esos seres débiles. Ya que en esta “primera moral” lo aristocrático era sinónimo de “bueno” y lo despreciables era sinónimo de “malvado”, entendido esto como: lo despreciable, el cobarde, el miedoso, el servil que se rebaja así mismo que se deja maltratar, características que describen la figura del esclavo, del hombre con resentimientos que manifiesta una fuerza reactiva, que no necesariamente es el más débil sino aquel que tiene la fuerza y sin embargo está separado de aquello que quiere.

Dicha figura del esclavo, trae consigo un nuevo sentido de la existencia, es decir un sentido interno que considera al dolor como un argumento contra la vida: se presenta como una tendencia reactiva hacia el dolor, el que se ve desde el punto de vista del que sufre, el hombre con resentimiento que no activa sus reacciones, muy por el contrario “se aturde contra el dolor por medio de la pasión”³⁸.

³⁵ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, España, 2012. pp. 180, 181.

³⁶ Juanes, Jorge, *Arte Contemporáneo: del cristianismo al arte sin fronteras*, Itaca/BUAP, México, 2010. P. 353.

³⁷ Nietzsche, Más allá del bien y del mal, *op. cit.* P237.

³⁸ Deleuz, Guilles, *op. cit.*, p.183.

Entonces Nietzsche, nos dice que hay una moral de señor y una moral de esclavo “incluso en el mismo hombre, dentro de una sola alma. Las diferencias morales de los valores han surgido, o bien entre una especie dominante, la cual adquirió conciencia, con un sentimiento de bienestar, de su diferencia frente a la especie dominada, -o bien entre los dominados, los esclavos y subordinados de alto grado”³⁹. Por ello, el esclavo mantiene una cierta actitud de recelo, por ello no mira con buenos ojos las virtudes del señor, ya que:

(...) esa mirada posee escepticismo y desconfianza, es sutil en su desconfianza frente a todo lo ‘bueno’ que ahí es honrado-, quisiera convencerse de que la felicidad misma no es allí auténtica-. A la inversa, las propiedades que sirven para aliviar la existencia de quienes sufren son puestas de relieve e inundadas de luz: es la compasión, la mano afable y sobrecogedora, el corazón cálido, la paciencia, la diligencia, la humildad, la amabilidad lo que aquí se honra, pues estas propiedades son aquí las más útiles y casi los únicos medios para soportar la tensión de la existencia.⁴⁰

Estableciendo en consecuencia un giro en los valores: la antítesis que tenemos actualmente entre lo “bueno y malvado”: donde lo malvado es lo que forma parte del poder, el desprecio y la fuerza que inspiran temor. Por su parte, lo bueno tiene que ver con todo aquello que se presenta como lo no peligroso, con todo aquello que implica una actitud pacificadora y armoniosa. Ante tal actitud, Nietzsche afirma tajantemente que:

(...) abstenerse mutuamente de la ofensa, de la violencia, de la explotación: equipara la voluntad de uno a la voluntad del otro: en un cierto sentido grosero esto puede llegar a ser una buena costumbre entre los individuos, cuando están dadas las condiciones para ello (...) Más tan pronto como se quisiera externar ese principio e incluso considerarlo, en lo posible, como principio

³⁹ Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, *op. cit.* p. 236

⁴⁰ *Ibidem.* p. 239

fundamental de la sociedad, tal principio se demostraría en seguida como lo es: voluntad de negación de vida”⁴¹

Como lo hemos mencionado, con la llegada de la *mala conciencia*, esta trajo consigo un nuevo sentido para la existencia, es decir un sentido interno que considera al dolor como un argumento contra la existencia, hecho que establece más enfáticamente la idea de reprimir y anestesiar esta voluntad de poder, como si esto significará una promesa, una deuda con Dios, en donde el sacerdote cristiano se vuelve el encargado de recordar y vigilar que dicha promesa se cumpla a través de la mortificación “acusando todo lo que es activo en la vida”⁴². Es así que siguiendo este ideal acentico, podemos decir que:

(...)nunca faltó la sangre, el martirio, el sacrificio cuando el hombre consideró necesario formarse una *memoria*; los sacrificios y prendas más atroces, las mutilaciones más repugnantes, los rituales más crueles en todos los cultos religiosos (...) Todo esto tiene su origen en ese instinto que descubrió en el dolor el más poderoso medio auxiliar de la mnemotécnica.⁴³

Es así como se la didáctica cristiana se fue edificando para alojar en el alma humana esta idea de renunciar a la voluntad de poder a través de una “promesa” para poder vivir así con las ventajas de la sociedad, con la ayuda de la memoria se llegó finalmente “a ser razonable”. Hecho que crítica Nietzsche argumentando que “la razón, la serenidad, el dominio sobre los afectos, toda esa cosa siniestra que se llama recapacitar, todos estos

⁴¹ *Ibidem*. 235

⁴² *Ibidem*, p. 184.

⁴³ Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, Tecnos, España, 2010, pp. 101,102.

privilegios y suntuosos ornatos del hombre: qué caros se han hecho al pagar, cuánta sangre y crueldad hay a la base de todas esas cosas 'buenas'"⁴⁴

De acuerdo con lo anterior, a partir de la presencia de la mala conciencia en el hombre los instintos se enfrascan en un juego de tensiones con la conciencia social, propiciando con ello lo que Nietzsche llama *la sublimación de los instintos*; para enmascarar dicha contradicción se recurre a lo simbólico, para objetivarse y producir un valor no egoísta de sí mismo, proyectando con ello: valores, ideas, dioses, etc., constructos que suelen englobarse bajo el concepto de *cultura*, que oculta sutilmente los instintos. Es así, que de esta sublimación llamada cultura se desprende el arte, que es a su vez la sublimación de la *mala conciencia* en donde se exalta la revalorización de los instintos naturales y la voluntad de poder como una expresión de la afirmación de la vida y del eterno retorno. El arte aparece entonces como un estimulante de la voluntad de poder porque “sólo puede plantearse como afirmativa en relación con las fuerzas activas: (...) La afirmación es el producto de un pensamiento que supone una vida activa como su condición y concomitante”⁴⁵. Es así como esta voluntad se arroja al mundo para brindar un sentido, es a través el arte que se engaña, es al más alto poder de lo falso: “santifica la mentira, hace de la voluntad de engañar un ideal superior”⁴⁶. El artista no niega lo real de este mundo sino más bien realiza una selección, corrección y duplicación, adquiriendo entonces una significación. Es así que en el arte es posible ver que la “verdad es apariencia. Verdad significa realización del poder”⁴⁷.

⁴⁴ *Ibidem*. p. 103

⁴⁵ *Deleuz, Gilles.*, op. cit. p. 144.

⁴⁶ *Ibidem*. p. 145.

⁴⁷ *Ibid.*

Nietzsche en el *Origen de la tragedia* nos dice que el arte avanza como un dios sanador que trae el bálsamo saludable que tiene el poder de convertir el dolor en imágenes que ayudan a soportar la vida⁴⁸. Y es mediante el sueño apolíneo cómo fue posible el surgimiento del mito trágico. Para nuestro autor, lo anterior constituye uno de los momentos clave de la historia del culto griego: la reconciliación entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Ahí lo dionisiaco se manifiesta bajo la realidad plena de la embriaguez para perseguir el aniquilamiento del individuo para hallar “el sentimiento de unidad mística”⁴⁹, que sólo es posible alcanzar en la participación activa del rito que se revela al *uno primordial*. Nietzsche insinúa un desgarramiento en el ser de Dionisio, ya que posee una doble naturaleza: “por un lado es un daimón desalmado y salvaje, y por otro lado es un señor dulce y compasivo, que representa el fin de la individuación, y que es capaz de hacer brillar un rayo de júbilo sobre la frente el mundo desgarrado”⁵⁰. Lo anterior es posible gracias al poder narcótico e la bebida o bien, cuando los hombres penetran gozosamente en el espíritu de la naturaleza primaveral, “despertando así la excitación dionisiaca que arrastra en su ímpetu todo lo subjetivo, hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo”⁵¹. De esta manera logra reducir la contradicción como dolor de la individuación, “pero lo resuelve en un placer superior, haciéndonos participe en la sobreabundancia del ser único o del querer ser universal”⁵²

Por otra parte, lo apolíneo ha sido relacionado con el sueño, la apariencia y lo bello. Apolo brinda la imagen divina y espléndida del principio de individuación que “brinda la alegría y la sabiduría de la apariencia al mismo tiempo que brinda su

⁴⁸ Nietzsche, *El origen de la tragedia*, *óp. Cit.* p. 31.

⁴⁹ Véase, *Ibidem.* p. 65.

⁵⁰ *Ibidem.* p. 80.

⁵¹ *Ibidem.* p. 34.

⁵² Deleuz, Gilles, *op. cit.*, p. 21.

belleza”⁵³. Mediante el sueño apolíneo, el mundo real se cubre con un velo que se transforma incesantemente ante nuestros ojos y se presenta como un mundo nuevo, más claro, inteligible y perceptible. A través de Apolo y mediante la tragedia, el individuo es capaz de superar el sufrimiento mediante la glorificación de la apariencia y de triunfo de la belleza sobre el sufrimiento con ello el dolor en cierto sentido es borrado de los rasgos de la naturaleza gracias a la ilusión.

Como podemos apreciar, la esencia de ambos dioses se presenta como dos pulsiones contrapuestas. No obstante, ambas encuentran su reconciliación mediante la creación artística, particularmente en la representación de mito trágico. Nietzsche hace una analogía y compara dichas pulsiones con “las dos mitades de la vida”: la que vivimos despiertos y la que vivimos en sueños. La vida que se vive despierto parece “incomparablemente la más perfecta, la más importante, la más seria, la más digna de ser vivida y hasta diría que la única que vivimos”⁵⁴, no obstante, nuestro autor señala también que el sueño tienen una importancia igual, ya que en la contemplación de las imágenes de los sueños existe una profunda alegría interior, “semejante felicidad íntima, producto de la contemplación, es sólo alcanzable en la medida en que olvidamos del todo el día y sus fastidiosos apremios”. De tal analogía, se desprende la importancia de ambos *instintos* para que ambos desplieguen sus fuerzas en proporciones similares, ya que “ambas iluminan una región e armonías (...) que extinguen la horrible imagen del mundo; ambas juegan con el aguijón del dolor, confiando en el poder infinito de sus

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibidem*, p. 45.

encantos; ambas justifican por este juego la existencia incluso del peor de los mundos”⁵⁵. Con lo cual, se deriva una conjunción positiva y no un enfrentamiento.

La tragedia griega comenzó como una manifestación de los sufrimientos de Dionisio y posteriormente, de todos los personajes célebres como Prometeo o Edipo, que son máscaras del héroe original, quien es el que combate y se encuentra al mismo tiempo atrapado, expuesto al error, presa del deseo y del sufrimiento. La precisión y claridad con la que aparece es obra de Apolo, “intérprete de los sueño que revela al coro su estado dionisiaco por esta apariencia simbólica”⁵⁶, que nos dice en cada instante que la vida es digna de vivirse y nos incita a vivir el instante siguiente. No obstante, es importante que la consciencia del individuo no entre más de lo debido en este principio de la existencia, que el principio de individuación se considerara “como la fuente y el origen de todos los males”⁵⁷. De tal modo, el arte dionisiaco se clarifica para nosotros allende el principio de individuación como la vida eterna independientemente de toda apariencia. El goce metafísico por la tragedia es una traducción de la “inconsciente sabiduría dionisiaca al lenguaje del símbolo”⁵⁸. Y mediante esta experiencia trágica, en palabras de Nietzsche, el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, donde la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez.

Así mediante la realidad del sueño que presenta la tragedia, el hombre ha sido capaz de formular una interpretación de la vida que le ha de servir como referencia para entender el vivir, en donde el dolor es constitutivo e insuperable, por lo cual, en opinión

⁵⁵ *Ibidem*, p. 169

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 80.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 119.

de nuestro autor el dolor no se debe negar, “si queremos el retorno del placer tenemos que asumir el inevitable retorno del dolor”.⁵⁹ Estas imágenes que se le presentan no son sólo las imágenes bellas y seductoras, sino también, como lo hemos mencionado, son imágenes de lo severo, lo sobrio, lo triste y siniestro que acontece en la vida que se desarrollan ante él, y no sólo como espectáculo ya que en su andar cotidiano también los vive y los sufre. Este potencial se encuentra en la obra de arte en donde reside el poder estético de la naturaleza que convoca a la satisfacción de la unidad primordial, por lo cual el sufrimiento suscita el placer que mediante la alegría arranca los acentos dolorosos. Además, el arte no es sólo una ilusión “sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocando junto a ella para superarla”⁶⁰. Es así como el mito trágico interviene con un propósito metafísico de transfigurar la existencia.

Concluyendo, tenemos que los griegos para glorificarse tuvieron que reconocerse en una esfera superior de perfección y belleza, pero no como un reproche o imperativo, donde pudieron ver a los dioses del Olimpo como su propia imagen, misma que les ayudó a ser fuertes para combatir esta disposición al dolor, que como se ha mencionado, tiene un carácter activo ya que el griego al no interiorizarlo no se hizo acreedor al resentimiento, por el contrario, pudo sublimarlo para crear con ello una bella ilusión de la vida, Por ello diría Nietzsche “a este griego lo salva el arte, porque el arte reconquista la vida”⁶¹

⁵⁹ Juanes, Jorge, *op. Cit.*, p 353.

⁶⁰ Olmos, Jorge, *Notas de filosofía*, Publicado por ICSyH de la BUAP, México, 2004. P. 7

⁶¹ Nietzsche, Friedrich, p. 64.

Capítulo 2.

Una mirada al dolor desde el arte contemporáneo.

2.2

“¿De qué otra cosa podríamos hablar?”: Teresa Margolles

Lo estético en el arte pone en evidencia al ser humano como un ser transformador del mundo, dicha actividad artística es una manifestación de su voluntad, de su necesidad de expresión y de afirmación. Es por esta capacidad en el individuo que en el momento creativo entra en relación con la realidad: lo subjetivo se torna objetivo y lo objetivo se vuelve subjetivo. Es decir, la expresión del individuo es susceptible de objetivarse y adquirir independencia para ser comprendida por otros individuos. Por lo tanto, podemos decir que la obra de arte es un objeto mediante el cual el individuo se reconoce así mismo, se expresa y se exterioriza. De igual forma, Teresa Margolles⁶² desde su subjetividad objetivada nos presenta una serie de acciones artísticas que han emergido a

⁶² Teresa Margolles nació en el año de 1963, en la ciudad de Culiacán, Sinaloa. Tuvo una formación profesional muy peculiar ya que primero estudió arte en la Dirección de Fomento a la Cultura Regional del Estado de Sinaloa (DIFOUR) y posteriormente curso la carrera en ciencias de la comunicación en la UNAM. Pero lo que sin lugar a dudas marcó su desarrollo profesional fue el hecho de haber cursado un diplomado en medicina forense en el Servicio Médico Forense de la ciudad de México, ya que esto le brindó las herramientas necesarias para configurar su estilo tan particular. La década de los noventa fue una época muy importante para la consolidación de Teresa Margolles como artista, ya que fue durante esta época que comenzó a emerger SEMEFO (Servicio Médico Forense), el colectivo al que ella perteneció. En 1992, SEMEFO se presentó por primera vez en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, Pero es hasta 1997, cuando SEMEFO regresa al MAM con la exposición “Acné o el nuevo contrato social ilustrado”, mostrando con ello una seria postura política que desde ese momento dirigió su quehacer artístico. Ya para 1999 el colectivo SEMEFO se desintegró dejando un importante testimonio a través de la fuerza de sus obras. A partir de ese momento comenzó su carrera en solitario Teresa Margolles, quien en pocos años fue adquiriendo gran reconocimiento y proyección internacional debido al tratamiento y la temática de sus obras, que giran en torno al dolor, la violencia y la muerte.

partir de su realidad inmediata: la zona fronteriza de México durante el 2008.⁶³ Particularmente, el panorama que le tocó vivir a ella es el de Culiacán, Sinaloa, una zona identificada como violenta donde reina el dolor.

La obra de Teresa Margolles es directa, fuerte y contundente. Es capaz de llegar a lo más profundo del ser humano y remover ese temor primigenio hacia la muerte y hacia todo lo que la denota. Su estilo está configurado por una serie de matices abyectos, sagrados, bellos, grotescos y sublimes que se fusionan mediante las evidencias de diversos restos materiales de vida. Existen otros artistas que han empleado el cuerpo como una forma de manifestación artística donde a través de la propia subjetividad encarna una situación objetiva, sin embargo Teresa Margolles centra la atención no en su cuerpo, sino en el cuerpo en tanto cadáver para expresar la problemática del país, ya que el cuerpo muerto siempre viene con algo más. Si es anónimo y encontrado en la calle, se acompaña de esa tierra, de sangre pegada, de las miradas que lo observaron, los murmullos y el temor. El cuerpo conocido viene cargado con desesperanza, venganza, coraje, con una ruptura familiar a cuestas y con un sentimiento de infelicidad.

Al enfrentarse entonces con un cadáver acompañado de un informe que da cuenta de su fin, reflexiona también sobre la morgue y sobre el sentido de esos espacios como: “un receptáculo de historias sociales”, donde se cuenta la historia “de un cuerpo abierto, de los fluidos, los vapores, y de todo lo se puede poetizar desde dentro que contrasta con la realidad cruda que queda fuera: gente esperando la verdad, clamando para que ese

⁶³ Sobre el contexto de la obra, se hace necesario mencionar que durante el año 2008, según la prensa mexicana, fue el año en que más balas fueron disparadas en la historia de México. Durante este año más de 5.000 personas perdieron la vida en sucesos fatales vinculados con el narcotráfico, por ello el gobierno mexicano tomó la decisión de desplegar a miles de soldados para patrullar las calles de las ciudades fronterizas acrecentando con ello el clima de violencia. Sobre el temas véase: Medina, Cuauhtémoc, “Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?”, INBA, México, 2009.

no sea un familiar”⁶⁴. Es en la morgue donde se hace posible ver el comienzo de la desmaterialización del cuerpo, de donde la artista sinaloense obtiene los vapores, los flujos y las telas manchadas. Pero también es en la calle de donde obtiene la materia prima para sus creaciones, esto a partir de reflexionar sobre la labor del servicio médico forense encargado de recoger todos los cuerpos fenecidos que en su labor y que siempre deja olvidados fluidos y la evidencia de la violencia y la marca del dolor. Margolles ha sido testigo de los cambios del país, de los alarmantes brotes de violencia que se han extendido por todo el territorio nacional, pero “sobre todo de una conciencia ciudadana que se conforma a partir de lo que va sucediendo”⁶⁵. Es así que Teresa Margolles afirma: encontrar “dos realidades. Y el *quid* está en poder contar lo que estás viendo, cómo hacerlo, cómo transmitir ese horror a la gente de afuera. Esa pared separada es la que simbólicamente (...) es el arte”⁶⁶. En la calles donde la muerte “se convierte en un espectáculo público. Un ruido que se contrapone al silencio de la morgue”⁶⁷. Y es a partir de la contemplación de dicho “espectáculo” que surge una mirada, un testigo y una reflexión sobre dicho acontecimiento, que muchas veces es casual, nadie espera ser testigo de algún crimen y sin embargo, sucede.

⁶⁴ *Ibíd*em

⁶⁵ Sobre el tema consúltese: Margolles, Teresa “El Testigo”, texto extendido del publicado en ABC cultural el 22 de febrero de 2014, publicado por Javier D. Guardiola. Rescatado de: <http://javierdiazguardiola.blogspot.com.es/2014/03/entrevista-teresa-margolles.html>, el 20 de marzo de 2014, a las 7:50.

⁶⁶ *Ibíd*em.

⁶⁷ *Ibíd*em.



Imagen 1. Acción realizada sobre las calles de Venecia
“Bordados”

Teresa Margolles lleva estos signos de vida, dolor y violencia en el mundo del arte y “sobre sus mesas al cadáver. Hay que hablar, reflexionar alrededor de él, alrededor del dolor, del vacío.”⁶⁸

Esta artista sinaloense al experimentar con materiales de desecho nos recuerda el trabajo realizado por el artista alemán Joseph Beuys, quien solía trabajar con grasa expuesta de múltiples formas, para él la grasa junto con el fieltro eran “los instrumentos correctos y efectivos para curar la herida”⁶⁹, ya que él consideraba al hombre como un “ser enfermo”. Por eso el artista optaba por “ser chamán y sanar a la humanidad” a

⁶⁸ *Ibíd.*

⁶⁹ David, Mariana, *SEMEFO 1990-1999: de la morgue al museo*, UAM, FONCA, la Colección Jumex, México, 2011., p. 165.

través de la creación artística⁷⁰, teniendo siempre presente el concepto cíclico de muerte y regeneración.

Así mismo, Teresa Margolles con sus acciones realiza actos rituales, actos de preparación, sus obras gritan en silencio, claman venganza y reclaman un minuto de memoria. Ella mediante sus obras, es capaz de dar “vida a lo muerto y lo transporta hacia nuestra percepción (...) su arte obra de una manera vehemente, en la cual se acorta la distancia con la que habitualmente nos alejamos de los difuntos. La artista logra exceder, traspasar o cruzar los límites estéticos con unos métodos artísticos que hacen efecto en el silencio”⁷¹. Sin embargo, para la comprensión cabal de las obras se hace necesaria la participación mental del espectador quien permite que lo inimaginable se convierta en un momento presente; en una confrontación con el destino final.

La obra que a continuación abordaremos formó parte de la muestra que representó a México durante la 53ª Bienal de Venecia celebrada en el 2009, titulada “De qué otra cosa podríamos hablar”. Esta obra surgió de un contexto muy particular donde Teresa Margolles centro su atención para la realización del proyecto: el 2008, según la prensa mexicana, fue el año en que más balas fueron detonadas en México. Durante ese año más de 5.000 personas perdieron la vida en sucesos fatales vinculados con el narcotráfico, por ello el gobierno mexicano tomó la decisión de desplegar a miles de soldados para patrullar las calles de las ciudades fronterizas acrecentando con ello el

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Die Ausstellung Teresa Margolle “Muerte sin fin” Im Museum Für Moderne Kunst in Frankfur am Main und der begleitende Katalog wurden MaBgeblich gefördert durch Dornbracht Culture Projects. p.29

clima de violencia.⁷² En consecuencia, el curador de la muestra, el Doctor Cuauhtémoc Medina afirma que:

...en una época donde la frontera ya no puede contener la peste, en una era en la que la política se activa con el uso de la ideología del miedo, y donde el capital global se acompaña de toda una epistemología de violencia, ¿De qué otra cosa podemos hablar?, quisiera sugerir la necesidad de politizar el descontento y disgusto, en lugar de aceptar las estrategias de un nuevo orden mundial erigido sobre las ruinas de las guerras perpetuas del poder y las cruzadas infinitas.⁷³

La muestra fue presentada en el Palazzo Rota Ivancich⁷⁴ y otras acciones fueron ejecutadas a lo largo del territorio de esta emblemática ciudad donde sus límites están marcados por el mar. La artista, junto con su curador, ante las dificultades que representaba este espacio para ser intervenido, dado a su carácter antiguo, decidió hacer una serie de acciones poco invasivas que no se impusieran en dicho espacio, sino que armonizaran. Ahí en el Palazzo, el espectador pudo recorrer las salas casi solitarias, donde pudieron encontrar una serie de objetos como: una banca de cemento hecha con el agua que se usó para lavar cadáveres, una tarjeta de plástico para cortar cocaína con la imagen de un muerto por quemaduras víctima del narco, así como una serie de mantas con fluidos colgadas sobre los muros, en forma de bandera o como paños con los que de vez en vez limpiaban el piso y las ventanas en completo silencio y en un acto aparentemente de meditación.

Con la finalidad de realizar un análisis más profundo nos centraremos exclusivamente en una acción, la cual ha sido elegida porque consideramos que logra

⁷² Sobre el tema véase: Medina, Cuauhtémoc, *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podemos hablar?*, INBA, México, 2009.

⁷³ Medina, Cuauhtémoc texto publicado por los organizadores como material de prensa <http://universes-in-universe.org/esp/content/view/print/18149>, rescatado el 26 de marzo de 2014, 3:32.

⁷⁴ Palacio que data del siglo XVI, cercano a la Plaza de San Marcos en Castillo 4421, Venecia, Italia.

engloba el sentido general de la exposición. Dicha obra consiste en un *performance* que se realizó en las calles de Venecia por dos voluntarios mexicanos que vestidos de luto salieron a las calles para a través de su cuerpo y su acción repetitiva manifestarse en silencio, alterando la cotidianeidad del lugar planteando una postura crítica antes los crímenes cometidos. En este *performance*, los cuerpos de los asistentes no son nada sino una realidad, su materialidad, aquí su corporeidad no es lo importante, su aspecto menos. La materialidad debe ser comprendida aquí como mero soporte o simple apéndice detrás del que se esconde el verdadero sentido del arte que Teresa Margolles ha querido mostrar, en este caso el verdadero sentido se encuentra en la acción misma de bordar.

Esta acción comenzó con la ubicación de un punto estratégico donde fueron colocadas las sillas sobre las que se posaron los voluntarios, ahí entre sus manos fue posible ver un bastidor donde se encontraba atrapado un paño grande estampado con sangre de un número indefinido de personas que fueron asesinadas de forma violenta, dicho paño fue intervenido con hilo de oro.



Imagen 2. Bordado de hilo de oro sobre manta bañada en sangre.

El bordado es un arte que se surgió hace muchos siglos atrás como ornamento; usualmente se hacían sobre seda, lana o lino con finos hilos de oro o plata. Pero en esta ocasión los bordados a los que nos referimos fueron realizados más allá de un fin meramente ornamentales. Esta acción, que requiere de mucha paciencia y concentración, nos invita a pensar en un acto de sanación, en un deseo de enmendar ese tejido que se encuentra profundamente lastimado. Es así que puntada tras puntada ha quedado sobre las sabanas un borde que se asoma como una cicatriz que loide que nos hace recordar y que inscribe sobre la superficie un corto pero significativo mensaje sobre la sangre de muchas víctimas. Las palabras que han quedado fijadas fueron tomadas de los mensajes que suelen dejar los miembros del narco para atemorizar y violentar (imagen 3). En consecuencia, esta acción nos muestra al arte “como un dios salvador que trae el

bálsamo saludable, él solo tiene el poder de convertir esa náusea, ante lo que hay de terrible y absurdo en la existencia, en imágenes que ayudan a soportar la vida”⁷⁵.



Imagen 3. Acción realizada sobre las calles de Venencia

*Ver, oír, callar
Hasta que caigan todos tus hijos
Así terminan todas ratas
Para que aprendan a respetar*⁷⁶

⁷⁵ Nietzsche, Friedrich, El origen de la tragedia, Gradfoco, Argentina, 2009.p. 65

⁷⁶ Ibídem. p. 48

Para la realización de esta acción la artista se valió de otra pieza presentada en la ciudad de México durante el 2007 en la galería Jumex, titulada la “Herida” (imagen 4), que consistió en el trazado de un surco en el piso que iba de un lado a otro de la galería y que fue llenado con una mezcla de sangre y otros fluidos extraídos de diferentes cadáveres recolectados de algunas morgues del país. Al final de la exposición (del 2007), la artista decidió conservar la sangre deshidratándola, utilizando para ello telas como soporte⁷⁷, para nuestra artista la sangre en sí misma es un soporte, “es el soporte de lo que quedó de una vida”⁷⁸, es decir, una evidencia física de la existencia de un cuerpo carnal y por lo tanto finito, singular, culturizado, funcional, productivo y ahora anulado por las disposiciones del poder, ahora carece de realidad propia asentado en el olvido de la singularidad, que a través de estas obras nos recuerdan el dolor que eternamente ha experimentado el mortal ante la finitud.



Imagen 2. “Herida” (2006)
Teresa Margolles

⁷⁷ Sobre el tema puede consultarse, Teresa Margolles, *proyecto para Ecatepec: Herida 2007*, rescatado de: http://www.replica21.com/archivo/articulos/u_v/522_velazquez_margolles.html el 13 de enero de 2014 a las 3:00.

⁷⁸ Medina, Cuauhtémoc, óp. Cit.vp 91

Teresa Margolles al trasladar este *performance* efímero a las calles, al descontextualiza la evidencia de la violencia y el dolor que impera en México para mostrarla al “primer mundo”, se pone en evidencia la preocupación de la artista por la ola de terror. En este sentido, Margolles se presenta como la portavoz de las conciencias que se han visto angustiadas al contemplar y sentir la muerte violenta; ella a través de su labora ha superado esta negatividad, este dolor para transformarlo a través del arte y “sacar una interpretación de la vida”⁷⁹. Por tanto, nuestra artista no ha dudado en manifestar el dolor en sus obras, ella no busca infundir temor ni para aturdirnos contra el dolor, por el contrario, nietzscheanamente hablando, lo presenta como un argumento a favor de la vida, a través de la sublimación apolínea; donde el mundo real se cubre con un velo que se transforma incesantemente ante nuestros ojos y se presenta como un mundo nuevo, más claro, inteligible y perceptible, que nos permite contemplar objetivamente el problema, de tal forma a través de esta obra podemos ver que la apariencia no significa la negación de lo real en este mundo, sino la elección, corrección y duplicación hacen posible que la verdad adquiriera una nueva significación.

Es así, que la herida abierta en Ecatepec fue atendida y limpiada para ser transportada a la bella Venecia y ser curada ahí ante la mirada de cientos de testigos que en su andar cotidiano fueron sorprendidos por esta acción, sorprendidos al igual que las víctimas lo fueron por la muerte. Es ante ese cumulo de ojos, los voluntarios mexicanos optaron por ser *chamanes* y curar esa herida abierta cosiéndola. Puntada tras puntada fueron inscribiendo en la tela la experiencia del dolor, sobre los restos de esta vida objetivada fue presentada como un espectáculo público que exhibía el dolor más allá de la piel, de lo púdico, regresando con ello el dolor a las calles para ser contemplado de

⁷⁹ Nietzsche, Friedrich, *El origen de la tragedia*, op. cit. p.32

manera sublime. Ahí los sonidos ambientales, los olores salinos y metálicos se entremezclaron con los bellos fondos del paisaje de esa ciudad, ante las miradas atónitas de los transeúntes se desplegó de manera casual esta acción-ritual que los volvió testigos capaces de dar cuenta de ese acontecimiento, que a través de ese manto sangrado reclama, atención, justicia y memoria: para ser pensadas como una presencia fantasmal que acosa y perturba a quien lo mira, ya que la penetración violenta de la muerte por los sentidos, a la que nos orilla Margolles con sus obras incomoda al espectador, lo angustia, lo espanta e incluso lo molesta y ofende; activa en él un proceso catártico donde se ve a sí mismo y lo obliga a mirar a los otros confróntalo de esta manera con la negatividad. Este shock sensorial, esta apelación a lo emocional es dado a través de elementos colocados de manera muy discreta y sutil que dan paso a una estética de lo abyecto⁸⁰ que traspasa los límites de lo políticamente “correcto” al mostrar la sangre en de ese sudario/mortaja propiciando con esa macula un reacción inicial de distanciamiento del espectador con respecto a la obra, ya que al ver la sangre éste se ve invadido por la repulsión y por ende, desaprueta y condena de lo que contempla, ya que es una reacción típica del ser humano que ante la presencia de los signos de la finitud sienta rechazo y negación. Dicho efecto ha sido muy propicio para la implementación del poder. A lo largo de la historia nunca ha faltado la sangre cuando el hombre consideró necesario formarse una memoria “las mutilaciones más repugnantes, los rituales más crueles de todos los cultos religiosos (...) todo esto tiene su origen en ese instinto que descubrió en el dolor el más poderoso medio auxiliar de la mnemotecnia”⁸¹. Dichas técnicas fueron muy empleadas para impartir la didáctica cristiana, que con la ayuda de dolorosas procedimientos que se

⁸⁰ Siguiendo la filósofa Julia Kristeva, entendemos por abyecto a todo aquello que desencadene un proceso de atracción y repulsión de un sujeto frente a lo desconocido, lo natural o lo sucio.

⁸¹ Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, op. cit. pp. 101, 102.

guardaban en la psique de los individuos, estos se abstenían de las apetencias, para entonces dirigir su actuar de manera razonable, al respecto Nietzsche sentencia que: “la razón, la serenidad, el dominio sobre los afectos, todas esas cosas siniestras que se llama recapacitar, todos estos privilegios y sus lujosos ornatos del hombre: qué caros se han hecho pagar, cuánta sangre y crueldad hay a la base de todas “las cosas buenas”⁸²

En consonancia, podría decirse que estos *bordados* de Teresa Margolles, evocan la plástica barroca en términos generales. Esto al identificar los elementos formales que componen a la pieza: el rojo de la sangre, de la vida y la pasión, pero también asociado a la ira y la violencia que se manifiesta sobre esta sabana como una huella del dolor. El dorado de los hilos es un color asociado al dinero y el lujo, es el color del poder y la gloria que durante miles de años ha llamado a la avaricia, el lucro y la corrupción, que ha incitado a una eterna lucha a muerte entre amos y esclavos. En esta pieza el *pathos* se hace presente, esto ya que de alguna forma esta pieza apela a “los sentimientos humanos para afectar el juicio”⁸³ en quien contempla la acción. Pero al mismo tiempo, el *pathos* hace referencia a la “íntima emoción presente en [la] obra de arte que despierta otra similar en quien la contempla”⁸⁴. Pero se muestra aquí el sufrimiento humano, el sufrimiento existencial, propio del ser en el mundo, siempre confrontado con experiencias negativas que lo obligan a someterse una y otra vez.

En consonancia, los “Bordados” nos muestran un aspecto de la cara dura de la realidad del país que Teresa Margolles ha ido observando a lo largo de su carrera a través del manejo institucional de los cadáveres y la materialidad de la muerte, dando cuenta de la brutalidad de la experiencia social en México. La crítica de esta artista

⁸² *Ibidem*, p. 103

⁸³ Aristóteles, *La retórica*, libro 1, 1356a,

⁸⁴ *Ibid.*

muchas veces resulta políticamente incómoda por la temática misma y por la forma de presentarla, “ella interviene en un registro sensible y visceral en torno a problemas con los que la mayoría de sus contemporáneos evitan contacto.”⁸⁵

⁸⁵ *Ibidem.* p. 19

2.3

Espacio del dolor: Josep Beuys

El dolor es una experiencia única, individual de la cual sólo puede hablar quien lo vive, y lo encarna en su propio cuerpo, ese “sistema consagrado a la inspección del mundo”⁸⁶. Es por ello, que el dolor sólo es posible en el marco de la existencia, en un tiempo y en un espacio determinado. En consonancia, Josep Beuys nos muestra la experiencia del dolor a través de una sencilla pero significativa instalación presentada por primera vez en la Caixa Forum de Barcelona en 1983 y exhibida por segunda ocasión en 2013.

Josep Beuys es un artista que rompió con los paradigmas del arte clásico en una época donde la tendencia era tratar de expandir los límites del arte. Él supo nutrir su quehacer artístico al incorporar sus vivencias personales y logró desarrollar un estilo único a partir de profundas investigaciones filosóficas sobre Hegel, Marx y Nietzsche que desembocaron en sus llamas “esculturas sociales”. A continuación abordaremos algunos aspectos importantes del trabajo de Beuys para obtener una visión que nos ayude a configurar el “Espacio de dolor”.

Joseph Beuys⁸⁷, creció bajo un clima de exacerbado nacionalismo que dio origen a un sinnúmero de atrocidades durante la segunda guerra mundial, que tras la derrota cubrió a

⁸⁶ Merleau-Ponty, Maurice, *Signos*, Seix Barral, Barcelona, España, 1964., p.80.

⁸⁷ Nació en la ciudad de Klave en Alemania. En un principio quiso estudiar medicina, sin embargo esta idea no llegó a concretarse porque fue enviado a Luftwaffe para desempeñarse como radiotelegrafista, posteriormente como artillero y finalmente como piloto de un avión bombardero. Durante el invierno de 1943, sucedió un incidente que marcó la vida y la obra de Beuys. El avión que piloteaba fue derribado por

Alemania bajo la sombra del pesimismo, por ello asume que el ser humano es un “ser enfermo”, al cual hay que curar a través de la creación artística por eso el artista opta por “ser chamán y sanar a la humanidad”⁸⁸. Esta idea es retomada de la filosofía de Nietzsche junto con el concepto cíclico de muerte y regeneración, esa “rueda del ser” que se manifiesta como rito necesario en su creación.

En cuanto a su estilo podemos decir que estuvo influenciado tanto por Auguste Rodin, como por el expresionismo germano de Schiele, Munch, Kandinsky y Klee, y posteriormente por las vanguardias, él fue capaz de condensar los valores convencionales academicistas con las vanguardias modernas. Sin embargo, Beuys criticó del arte moderno el componente elitista de las vanguardias ya que consideraba que eran movimientos en donde sólo unos pocos privilegiados eran capaces de comprender, además consideró que no daban cuenta de la construcción de la realidad, del contexto

un antiaéreo rusos en Crimea causando la muerte de su compañero y provocándole a él graves heridas, de las cuales pudo salir adelante gracias a la ayuda de un grupo de tártaros nómadas que lo llevaron a su campamento en donde le untaron todo el cuerpo con grasa y después lo envolvieron con una manta de fieltro. Después continuó su recuperación en un hospital militar luego de ser hallado por un comando alemán. Se dice que obtuvo varias condecoraciones pero su indisciplina le valió ser degradado dos veces, por lo cual terminó la guerra como soldado raso y prisionero de los ingleses en un campo del norte de Alemania. Para el año de 1946, regresó a Kleve y al año siguiente inicio estudios en arte en la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf, donde comenzó a desarrollar obras influenciadas por su experiencia en la guerra y sus reflexiones a partir de entonces, giraron en torno al dolor por ser una experiencia esencial, que significó para él la división, la herida y la culpa: reconoció que vivió desgarrado entre la conciencia y la memoria, entre la entelequia y el horror, todo ello se entrelazó en su obra de manera más o menos sutil. Más tarde se desempeñó en el ámbito de la docencia con una visión muy particular sobre la educación artística, partir del cual desarrolló su idea sobre la creatividad, para ello retomó el escrito sobre la “Educación estética del hombre” de Schiller, ya que coincidía en que la creatividad es patrimonio de todos, pero que se vuelve necesario despertar y desarrollar. Para nuestro artista, “la creatividad es el auténtico capital del ser humano, no el dinero”, es por ello que sostuvo hasta el final una postura que podría verse como utópica al creer en un concepto ampliado del arte, el cual afirma que *cada hombre es un artista*, y que mediante la transformación del cuerpo social, cada hombre podría experimentarse y se reconocerse como una criatura creadora determinante del mundo, que al transformarlo también se transforma así mismo. Sobre el tema puede consultarse: Bernárdez Sanchís Carmen, Joseph Beuys, Nerea, Madrid, España, 1999.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 13

después de dos guerras mundiales y de todas las modificaciones que se suscitaron después de estos acontecimientos.⁸⁹

No obstante, se vio influenciado por Duchamp, particularmente se mostró interesado en el *ready made*. Su trabajo artístico en términos generales está vinculado al arte conceptual ya que al idear sus obras buscó implicar un proceso reflexivo y una conciencia creativa, más que sólo crear *objetos de arte*⁹⁰. Beuys recurrió con mucho afán a los materiales para establecer algún tipo de conexión entre el espectador, las obras y sus experiencias; es por ellos que también se ha denominado a su estilo como “objetual-antropológico”, ya porque “toma conciencia de las fuerzas constitutivas de la noción de escultura y las traslada a un nivel psíquico por el uso reiterativo de algunos materiales, que dadas las cualidades físicas revelan significados metafóricos”⁹¹. Además, por el uso de materiales pobres o de desecho que podemos decir que también hace un guiño al *arte povera*⁹².

Así mismo, en contacto con *fluxus*,⁹³ Beuys desarrolló sus primeras acciones en las que integró la música y la plástica, elementos que le fueron dando personalidad a su trabajo individual, mismo que se distinguió en gran medida de las tendencias imperantes, tanto de América como de Europa como el *happening* y el *performance* o el accionismo

⁸⁹ *Ibidem*. p.16.

⁹⁰ Bernárdez, Sanchís, Carmen, op. cit., .p.17.

⁹¹ *Ibidem*, p. 154, 155.

⁹² “El arte *povera* puede considerarse una prolongación de la objetualidad ligada a la estética del desperdicio, como un *ready made* subtecnológico y romántico opuesto al hipertecnologismo de una sociedad deshumanizada: un *ready made* cercano a la tesis arte-vida y postulador de una microemotividad y de una subjetividad”. Sobre el tema véase: Guash, Ana María, El arte último del siglo XX: del post minimalismo al postestructuralismo, Alianza editorial, España, 2000. p. 126

⁹³ que significa “estado de flujo con el que todas las artes se funden”⁹³, se manifestó contra el objeto artístico como mercancía.

vienés.⁹⁴ Las obras de Beuys manifestaron siempre un sentido mucho más meditativo, dirigido a propiciar una introspección en el espectador, baste recordar la famosa *Wie man den toten Hasen die Bilder erklärt* (cómo explicarle los cuadros a una liebre muerta) de 1965, o *I like America Likes Me* (Me gusta América y a América le gusto yo) de 1974.

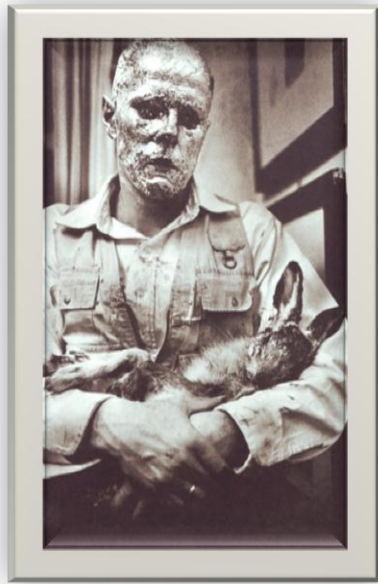


Imagen 5.
*Wie man den toten Hasen die
Bilder erklärt*
1965

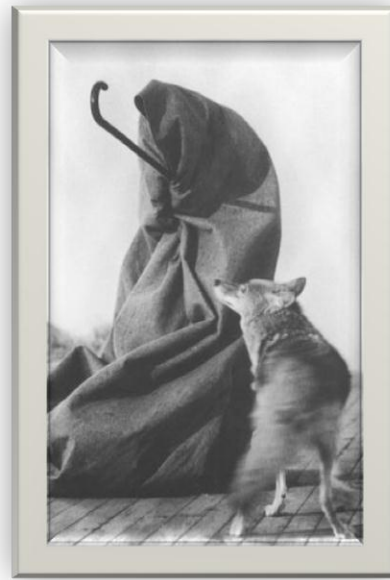


Imagen 6.
I like America Likes Me
1974

Beuys declaró en una entrevista realizada en 1979, que “(...) el artista puede representar indicando los traumas de una época e iniciando un proceso de curación. Eso tiene que ver con la medicina o con lo que la gente llama alquimia o chamanismo”⁹⁵. Para él, la idea

⁹⁴ El accionismo vienes se manifestó como una reacción contra el expresionismo abstracto norteamericano y sus derivaciones utilizando el cuerpo como soporte y material de la obra de arte, un cuerpo que podía ser degradado, envilecido o mancillado en un proceso de “política de la experiencia”, esto apoyado en las teorías de Freud y Jung. *Ibidem*, p. 85.

⁹⁵ Tisdall, Caroline. *Joseph Beuys: New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation*, 1979. p.22

de sanar y del arte es como un proceso terapéutico del individuo y la sociedad, que está también íntimamente ligada a la continua ceremonia chamánica que despliega no sólo en sus creaciones sino también a través de sus objetos y dibujos. La presencia reiterada de la *herida* en su proceso creativo que implica y reclama la sanación.⁹⁶ Lo anterior, en consonancia con Nietzsche cuando afirma que “el arte avanza como un dios sanador que trae el bálsamo saludable que tiene el poder de convertir el dolor en imágenes que ayudan a soportar la vida”⁹⁷.

De tal forma, Beuys se insertó en el mundo de los materiales para poner al asistente en situación y así propiciarle experiencias, es decir, “hacer surgir el nuevo verdadero objeto a partir de un movimiento de la conciencia en donde el objeto que surge es devuelto a la conciencia como ya perteneciente a ella expuesto en su realidad y en su verdad, en cuanto patrimonio de la conciencia”⁹⁸. Por ello, como lo hemos mencionado, la selección de los materiales fue siempre un elemento central ya que detrás de cada componente hubo una intención tanto práctica como estética que aunada a la disposición de la pieza contribuyó a generar un espacio simbólico. Esta obra consistió en una instalación muy sobria, configurada por un espacio rectangular de 295 x 545 x 740 cm de dimensión, hecha con láminas de plomo, a la cual se le dejó apenas un acceso por donde el espectador pudo entrar libremente de pie. Sobre el techo alto fueron dispuestos dos anillos de plata no muy gruesos con el diámetro de la cabeza de un niño y otro de un adulto, estos se colocaron de manera muy próxima y cercana al foco. La iluminación del espacio fue muy pobre, por tanto la luz del único foco propició una atmósfera un tanto lúgubre y beligerante llena de vacío y soledad. Las paredes metálicas presentaban una serie de marcas y mensajes, como las que podríamos hallar en

⁹⁶ Bernárdez, Sanchíz Carmen, op. cit., p.30

⁹⁷ Véase, *Ibidem*. p. 65.

⁹⁸ Hegel, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, op. cit. p. 26.

los centros de reclusión, al respecto es difícil saber con precisión si fueron hechas por los visitantes o si fueron puestas expresamente por el artista. Por otra parte, los paneles al ser de plomo absorbían la luz, la energía y el sonido, por ello dentro del espacio había un clima ligeramente frío y un tanto aislado de los ruidos ambientales. A esta pieza se podía entrar libremente, no había instrucción alguna sobre qué hacer dentro del espacio y tampoco se estableció un número máximo o mínimo de personas, ni de tiempo.

En este espacio Josep Beuys quiso ubicar el dolor, dándole un *aquí* y un *ahora*, el espectador ahí adentro se convirtió en el tercer término que brindó la posibilidad para la significación de la estructura; “ya que el espacio corpóreo puede distinguirse del espacio exterior y envolver sus partes en lugar de desplegarlas porque este espacio es la oscuridad de la sala necesaria para la claridad del espectáculo”⁹⁹, a través del cual se espera lograr una vía más profunda de consciencia, que es justo lo que Josep Beuys pretendía lograr a través de este *Espacio del dolor*.

⁹⁹ Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la Percepción*, Ediciones Península, Barcelona, España, 1994. p. 117.



Imagen 7. Hinter dem Knochen wird gezählt - Schmerzraum
(Se cuenta detrás del hueso. Espacio del dolor)
Joseph Beuys, 1983

Es así como el asistente que se aventuró a entrar solo a este *Espacio del dolor* tuvo la experiencia de escuchar el ruido de sus pasos sobre el plomo, de sentir la atmosfera triste y opresiva del metal, del encierro simulado y del aislamiento de su cuerpo con la presencia manifiesta de su consciencia cuestionando el espacio, cuestionándose a sí misma para al final salir de ahí superada; para volver a nacer y salir de las sombras y sonidos confusos al mundo. Esta experiencia dispuesta, dadas las condiciones de la instalación, también pudo ser compartida con otros asistentes que bajo una actitud curiosa entraron al *Espacio del dolor*. Ahí bajo la atmosfera sombría del lugar, la mirada escéptica del asistente se posó sobre los centímetros cúbicos del plomo y sobre los otros asistentes que ahí se encontraban. Dicho encuentro alteró la forma de percibir el espacio

ya que los asistentes también conformaban un elemento importante para la experiencia y significación al presentarse frente a frente se mostraron como “lo otro”, lo extraño y diferente: la negatividad, que convirtió al espacio de plomo en un territorio de confrontación, donde las consciencias ahí reunidas sufrieron un choque repentino y beligerante en el intento de reconocer al otro bajo el clima lúgubre de la instalación. No obstante, lo que prevaleció al final fue la indiferencia, una lucha floja donde no hubo una intensión real por reconocer “al otro” que ocupaba el espacio.

La obra de Beuys, por su disposición y materiales puede ser interpretada en este sentido bajo la experiencia de una cárcel, y aunque la instalación no contó con una puerta ni un carcelero, en ella el asistente ingreso encarnando la experiencia del aislamiento como un “castigo” alejándolo por un momento del mundo exterior. Por lo anterior, podemos decir que este aislamiento del mundo exterior es individual y al mismo tiempo individualizante, porque se espera que en la soledad de la reclusión el individuo sea capaz de reflexionar y analiza sobre lo cometido, trayendo así el remordimiento y con ello el arrepentimiento bajo la más turbia y dolorosa soledad, bajo cierto ideal ascético. Así, *el Espacio del dolor*, esta prisión se puede tornar como un microcosmos asilado de la existencia moral, en donde el preso-espectador quedó entregado a sí, hundido en el silencio y en la contemplación de sus pasiones en una actitud introspectiva que lo condujo al análisis de su conciencia. Experiencia que nuestro artista vivió cuando fue puesto en prisión por los soldados ingleses casi al término de la guerra y que dispuso para ser vivenciado por otros.



Imagen 8. Espacio del dolor

El cuerpo, bajo las paredes de la cárcel se vuelve el instrumento sobre el que se interviene mediante el encierro privando al individuo de la libertad¹⁰⁰. Sin embargo, el dolor físico no es el único un elemento constitutivo de la pena, o al menos no lo es en esta prisión hecha por Beuys, porque el cuerpo ha dejado de ser el objeto exclusivo de la penalidad para otorgarle también este lugar al alma. Ya que el alma no sólo puede ser entendida como parte de la ideología religiosa, sino también “se reconoce en ella el

¹⁰⁰ Sobre el tema véase: Foucault, Michel, “Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión”, Siglo XXI, México, México, 2010. p. 20

correlato actual de cierta tecnología del poder sobre el cuerpo”¹⁰¹, sobre el cual se han construido toda una serie de conceptos en determinados campos de análisis como: la psique, la subjetividad, la personalidad o la conciencia.

Así mismo el cuerpo al encontrarse prisionero, aislado en medio del vacío da paso para que la conciencia se mire así misma y se contemple como una conciencia *desgarrada*, que como ya lo hemos mencionado en el primer capítulo, se caracteriza por *ser la conciencia de sí como esencia duplicada y contradictoria*. Bajo este contexto podemos inferir que el asistente que penetra al espacio del dolor es un individuo sometido al eterno conflicto que representa tener una conciencia desgarrada: donde lo subjetivo, representado por sus creencias y deseos, se ve confrontada con lo objetivo, la ley, la norma y el deber, es decir con todo aquello que conformado en el seno de la cultura. Esto lo obliga a regular a cada instante su conciencia deseante, porque se ve obligado a sostener una lucha consigo mismo, ya sea para satisfacer o bien, para reprimir el instinto; es así que no importa cuántas luchas se libren a lo largo de la vida, el individuo en el marco de la existencia estará siempre confrontado al dolor una y otra vez. Por consiguiente, desde la antigua Grecia existía la idea sobre que el alma-conciencia habitaba en el interior del hombre la cual conducía y guiaba la existencia, por ello en las sociedades modernas se la ha impuesto el ejercicio del poder.

Por otra parte, al analizar el nombre de la instalación en alemán se titula “Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum”, y en castellano se traduce como “Se encuentra detrás del hueso. Espacio del dolor”. Esto nos motiva a preguntarnos ¿qué es lo que se encuentra detrás del hueso?, y qué otra cosa podemos encontrar detrás del hueso

¹⁰¹ *Ibidem*. p.7.

sino la médula ósea que se localiza en el interior de los huesos, lugar donde se originan las células madre: leucocitos, hematíes y plaquetas, las cuales pueden autorenovarse y diferenciarse para generar subseries de células maduras y así producir la sangre y con ello la vida; suceso que se inaugura con la experiencia del nacimiento, el momento del acto violento de “estar arrojados a la vida” y tener el hecho de enfrentar en ella los horrores de la existencia.

En consonancia, si retomamos la experiencia de vida de Joseph Beuys, podemos ver que la instalación adquiere un sentido real en este contexto, ya que como hemos señalado, Joseph Beuys antes de ingresar al mundo del arte tuvo una experiencia militar, la cual le proveyó de grandes condecoraciones por sus hazañas pero que también le dejó graves experiencias. Estas experiencias mortales se suscitaron durante su participación en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) que involucró a muchos países alrededor del mundo representados principalmente por dos grupos: los Aliados y las potencias del Eje. Fue en este fatídico acontecimiento que se delimitó gran parte del marco territorial actual. Esta guerra trajo consigo mucha muerte, sufrimiento y dolor porque se emplearon armas nucleares, y fue también el escenario del Holocausto, en donde murieron alrededor de seis millones judíos bajo diferentes formas de ejecución. Dichas prácticas iban desde los trabajos forzados, la inanición, los balazos, los golpes hasta la muerte por asfixia en cámara de gases.

La cárcel que Joseph Beuys confeccionó, podría tratarse también de una cámara de gases, a la cual los asistentes de la exposición ingresaban y salían por su voluntad, encarnando una experiencia y evocando –quizá–, la experiencia dolorosa de las víctimas del holocausto en donde murieron hombres, mujeres y niños unidos por el peso histórico

de sus lazos de sangre. Para dicha representación nuestro artista empleo dos objetos sumamente sencillos pero de mucha significación: un par de aros hechos de plata. Este par de aros colocados en el techo, y próximos a la única fuente de luz de la habitación, nos permite hacer una lectura ubicada en el plano de lo sagrado, pero no en el contexto del rito judío, sino en el cristianismo. Porque, aunque ciertamente otras culturas previas al cristianismo emplearon círculos luminosos sobre la cabeza de personas para simbolizar sabiduría o virtud¹⁰², es en el cristianismo donde se explota más este símbolo para iluminar las figuras de Cristo y la Virgen María, así como a toda la corte de santos y mártires que les acompañan. En este sentido, podemos interpretar el aro de plata cercano a la luz como la aureola: el símbolo de iluminación y grandeza espiritual alcanzada mediante el sacrificio, la tortura y el dolor, experiencias sobre las que se edificó el cristianismo. Es así como Beuys por medio de su *Espacio del dolor* invitó al público a ponerse en situación y tener un momento contemplativo al entrar a ese espacio solemne y mirar hacia la luz y contemplar los sutiles índices del dolor.

Las aureolas al encontrarse fijadas en lo alto del techo permitían que cualquier pudiera observarlas desde varios ángulos e incluso posarse de bajo de ellas, cualquier asistente que lo deseara podía ser iluminado con las aureolas de plata y así, alcanzar por un momento la gloria. Tal acción, da cuenta del espíritu religioso actual, donde es difícil ver una intensidad real por intentar vincularse con lo divino, ahora los individuos seguros de sí van solos entrando y saliendo de un momento de la vida a otro.

¹⁰² El significado general de la aureola, “se interpreta como restos del culto al sol, símbolo ígneo que expresa la energía sobrenatural irradiante, o como visibilización de la luminosidad espiritual emanada, que desempeña importante papel en la doctrina hindú”. Sobre el tema véase: Crlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, España, 2006. p. 101



Imagnen 9. Hinter dem Knochen wird gezählt - Schmerzraum
(Se cuenta detrás del hueso. Espacio del dolor)
Detalle
Joseph Beuys, 1983

Por otra parte, la instalación nuestro artista también manifiesto su propio dolor del cual fuera consciente sólo con el paso del tiempo. La experiencia como participante condecorado del “Eje” en la guerra más sanguinaria de la historia, sujeta a una racionalidad con arreglo a fines, lo hizo reflexionar una y otra vez sobre la esencia del ser humano y el alcance de su malignidad. Estas reflexiones lo hicieron presa de su *yo*, de su consciencia desgarrada que dio tumbos entre el recuerdo y la culpa producida por lo que él en su momento considero su *deber*.

De esta forma, podemos ver que el trabajo y las reflexiones de Beuys se vieron influenciadas por el pensamiento romántico con la polaridad entre el espíritu y la materia, y qué mejor síntesis de esa polaridad sino el hombre mismo, que en su devenir “genera ciclos vitales de destrucción y renacimiento” siempre en tensión. En consecuencia, podría decirse que el hombre está puesto en el mundo como una presencia negativa que se contrapone a la naturaleza en una lucha por la dominación, pero que al mismo tiempo entre los hombres también se da una contraposición en afán de superación y dominio. Y como lo hemos mencionado ya, incluso en el interior del hombre se da esta negatividad generando el conflicto interior- la culpa-, que se contemplan como algo necesario. Es decir, que la negación forma parte fundamental de este proceso porque implica a la vez la superación de aquello que es superado y que posteriormente queda integrado en una nueva forma como resultado de este proceso que retorna una y otra vez.

Finalmente hemos de decir que nuestro artista no creó un objeto bello inspirado en la perfección formal, sino que aludió a la experiencia, la intimidad y el dolor: aspectos consustanciales de la vida, que dispuso para que el asistente experimentara situaciones de represión y sometimiento a través de su cuerpo y alma, pudo sentir el encierro pero también cierto clamor religioso, ante lo cual cada asistente tuvo una actitud muy particular.

2.3

For the love of God: Damien Hirst.

Los grandes avances tecnológicos y científicos han puesto todo su empeño por eliminar y ocultar el dolor. Por su parte el marketing y la publicidad se han concentrado en idear estrategias para imponer necesidades ficticias en los individuos deseosos de belleza y eternidad: poniendo el acento en lo banal y superfluo como signo de la realidad. En consonancia, Damien Hirst nos presenta una pieza que nos habla sobre la banalidad de la vida, el dolor y la muerte a través de la obra titulada “*For the love of God*”, presentada en el 2007 en la galería *White Cube* de Londres en la exposición “*Beyond belief*” y por segunda ocasión en una retrospectiva en la *Tate Gallery* en 2012.

Damien Hirst¹⁰³ es un artista británico que saltó a la fama no sólo por la espectacularidad de sus obras, sino también por su polémica personalidad y por todos los escándalos mediáticos que giran en torno a la legitimidad de sus obras y los precios que éstas alcanzan. Perteneció al grupo denominado *Young British Artists*, que ha

¹⁰³ Vivió en el norte de Inglaterra con su madre, al terminar la preparatoria realizó trabajos en la morgue de Leeds con un amigo donde tuvo la oportunidad de manipular cadáveres: esta experiencia indudablemente se ve reflejada a lo largo de todo su quehacer artístico. Tiempo después trabajó en la industria de la construcción y posteriormente, trató de formalizar su pulsión artística, por ello intentó inscribirse en algunas escuelas de arte hasta que en 1985 logró entrar en Goldsmiths Collage (Universidad de Londres). Sobre el tema véase: De López, Ruíz José Francisco, Artefacto de muerte no simulada: Damien Hirst en México, IBERO, México, 2009.

obtenido gran proyección y que se ha convertido en un fenómeno cultural y mediático a lo largo de la década de los noventa, gracias al apoyo del publicista Charles Saatchi.¹⁰⁴

En sus obras podemos ver la provocación como un recurso formal: se manifiesta lo abyecto a través de la sangre y la carne de los cuerpos de animales que son exhibidos de manera muy pulcra, armónica y silenciosa. Hirst muestra el dolor y la muerte a través de composiciones elegantes en un tono minimalista.

En cuanto a las temáticas comunes de nuestro artista, podemos encontrar aquellas que son muy particulares del ser humano como la vida, el miedo a la muerte, la soledad, el abandono y el dolor. Estas experiencias han sido del interés de Hirst porque él coincide en que actualmente se tiene conciencia de la muerte pero se vive bajo el amparo de “la promesa de enormes avances en la ciencia y la tecnología médica”¹⁰⁵, que modifican el sentido de la vida, la muerte y el dolor. Estas temáticas son abordadas a lo largo de su quehacer artístico bajo un tratamiento que de alguna manera se contrapone a la noble tradición del arte ya que el dolor y la muerte era presentados en momentos de gloria; baste recordar las representaciones de guerreros ofrendando su vida y los santos que se mostraban en el extasiáis de la tortura.

En consonancia, el crítico Fuchs nos dice que existe actualmente una obsesiva inquietud por la procuración de la salud y la prevención de la enfermedad que consume grandes cantidades de atención y dinero público. Salud y bienestar se han convertido en

¹⁰⁴ Sobre el tema véase: Martínez, Rosa, Historia del arte: Últimas tendencias, Ediciones Culturales Internacionales, p. 3038

¹⁰⁵ Sobre el tema véase: Fuchs, Rudi, (2007) en: <http://www.damienhirst.com/texts/20071/jan--rudi-fuchs>, rescatado el 13 de junio del 2013.

una nueva religión: “esa es la realidad contemporánea en la que Damien Hirst comenzó a hacer su arte”¹⁰⁶.

Las temáticas tratadas por Hirst están permeadas por cierto espíritu religioso que se hace evidente a través del uso de la iconografía tradicional para representar al espíritu santo o a Cristo como “el cordero de Dios” a través de animales reales, así mismo empleó un tiburón para representar la furia de Dios, y en este mismo tono provocador recurrió a algunas frases que dan cuenta del carácter divino como *God knows why*, *The inescapable thuth* y “*Towards a better Understanding of a Life without God aboard the Ship of Fools*”, entre otros.



Imagen. 10. *God Knows why*
2005



Imagen 11. *The Inescapable Truth*
2005

¹⁰⁶ *Ibíd.*



Imagen 12. *The Wrath of God*
2005

Por lo anterior podemos ver que el aspecto formal de su trabajo es muy particular, cuenta con un realismo directo y contundente logrado gracias al empleo de elementos reales, entre ellos destacan los animales disecados o en formol, que permiten que sus obras alcancen gran impacto visual.¹⁰⁷

Hirst es un artista contemporáneo que no está peleado con la tradición, por el contrario, recurre a elementos clásicos para potenciar sus piezas, para dotarlas de sentido. Por ello, al retomar ideas o temáticas clásicas y al confeccionadas con materiales no tradicionales o poco comunes en el arte, logra imprimir originalidad a sus creaciones, generando con ello obras accesibles a para la comprensión de diferentes tipos de público. Por lo cual, podemos decir que sus obras mantienen ciertos hilos con la tradición pero todo ello en un tono muy contemporáneo que lo ayudan a no caer en el vacío.

¹⁰⁷ Sobre el tema véase: Fuchs, Rudi *Minimal Baroque y Himnos*, 2010, en <http://www.damienhirst.com/texts/2010/march--rudi-fuchs>.

Entre los artistas que influyeron más hondamente el trabajo de Hirst se encuentra Francis Bacon: es posible identificar cierto vínculo entre sus peceras y vitrinas con “la traza imaginaria de las cajas de cristal donde Bacon encerraba a todos sus personajes”¹⁰⁸ (imagen 13).

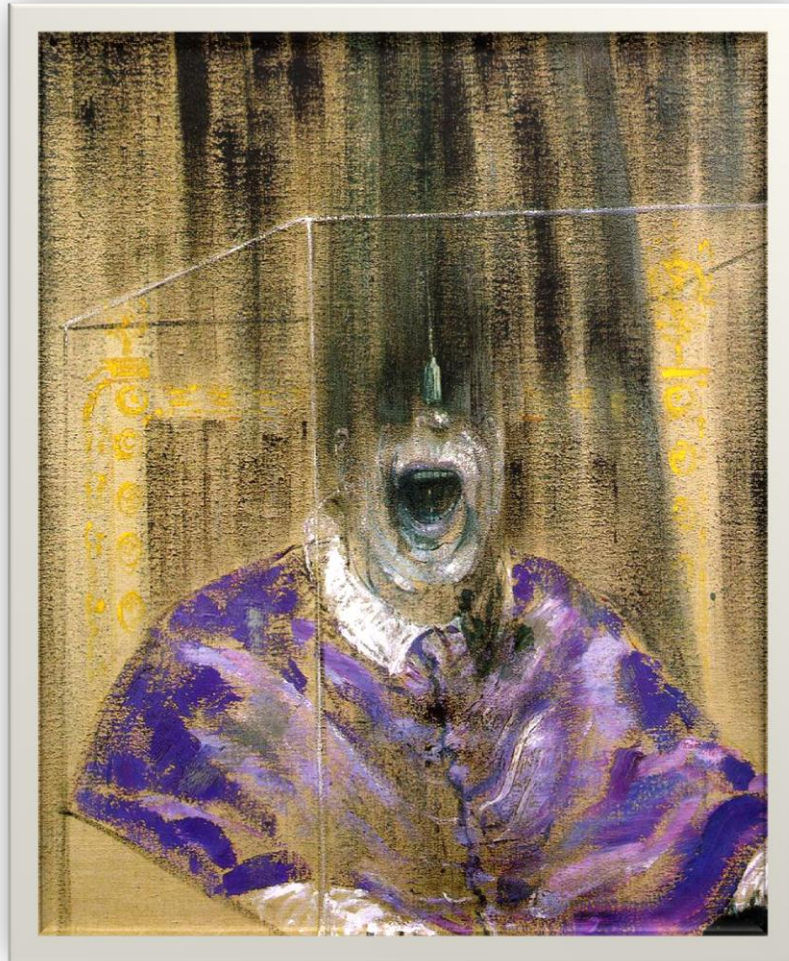


Imagen 13. *Head VI*
Francis Bacon
1949 Óleo sobre tela, 93.2 x 76.5 cm
Britain, London

Otra referente artístico muy importante para Hirst es el trabajo de Joseph Beuys, quien dotó de diferentes lecturas a los objetos para encontrar matices espirituales: el objeto

¹⁰⁸ Óp. . Cit. López Ruíz. p. 55

plástico se considera un intermediario, un material que interroga el sentido del mundo y que contribuye a crearlo o descubrirlo, gracias a las conexiones que se logran establecer entre el espectador, las obras y sus experiencias; porque “toma conciencia de las fuerzas constitutivas de la noción de escultura y las traslada a un nivel psíquico por el uso reiterativo de algunos materiales, que dadas las cualidades físicas revelan significados metafóricos”¹⁰⁹. Es por eso que “Damien Hirst toma de Beuys esta actitud ante los materiales de deshecho en sus gabinetes, junto a muchas otras referencias intertextuales”¹¹⁰, de la misma forma retoma la idea de “la sangre, la vitrina, los animales, la preocupación por preservarlos y la materia cargada de subjetividad”¹¹¹. Hirst se apropia con frecuencia de este tipo de posibilidades expresivas, en donde los residuos quirúrgicos se convierten también en una metáfora del consumo industrializado.”¹¹²



Imagen 14
*Towards a better Understanding of a Life without God
aboard the Ship of Fools.*

¹⁰⁹ *Ibíd*em, p. 154, 155.

¹¹⁰ *Ibíd*em, p. 63.

¹¹¹ *Ibíd*em, p. 62.

¹¹² *Ibíd*em, p. 63.

La obra que a continuación abordaremos es considerada la pieza más importante y ambiciosa hecha especialmente para la exposición “*Beyond Belief*”, exhibición que estuvo programada del 2 de junio al 6 de julio del 2007 en la galería *White Cube*, en Londres. Y por segunda ocasión fue presentada en la *Tate Gallery* del 4 de abril al 9 de septiembre de 2012, en una retrospectiva sobre la carrera de este afamado artista inglés.

La obra a la que nos referimos es una escultura con forma de cráneo humano hecha de platino a escala natural, cubierto enteramente por 8.601 diamantes cuyo peso de joyería se estima en unos 1.106, 18 quilates. La frente fue coronada con un gran diamante en forma de pera de color rosado de 52.4 quilate, el cual fue rodeado por 14 diamantes con la misma forma pero con menor dimensión. A este molde de titanio también le fueron incrustadas piezas dentales reales provenientes del cráneo de donde se obtuvo el molde. Constituye con ello una pieza sin referente histórico, ya que el costo de realización se estima en 20 millones de euros y fue vendida por la cantidad de 50 millones de libras. Esta obra ha sido sumamente criticada en primer lugar porque Hirst sólo participó con el diseño, dejando la hechura a la Real joyería *Bentley & Skinner*, y por otra parte, se ha corrido el rumor de que Hirst plagió esta idea de su amigo de juventud John LeKay.

Sin embargo Hirst ha declarado que la inspiración para hacer esta escultura la obtuvo cuando en un paseo por el British Museum se encontró con una máscara de la cultura mexicana-azteca del dios del fuego Xiuhtecuhtli hecha con mosaicos de Turquesa.

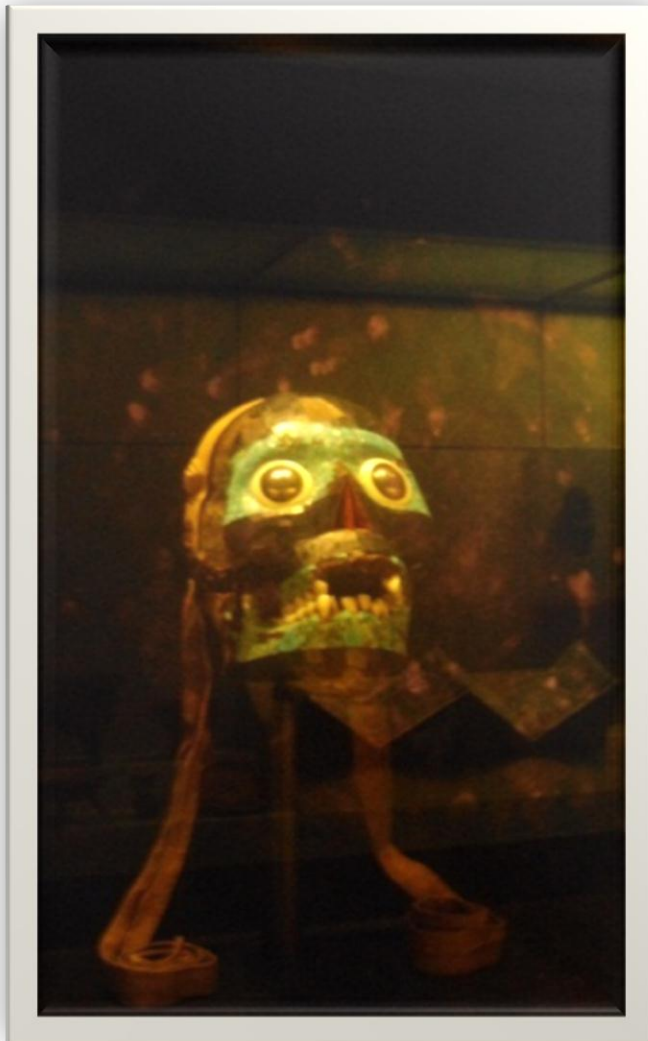


Imagen 14.
Máscara del dios del fuego Xiuhtecuhtli
Cultura Mexica- Azteca
(1400-1521)
British Museum

Para la exposición “*Beyond Belief*” la pieza fue dispuesta sobre una base que brindaba la apariencia de estar suspendida, esta se encontraba a una altura que permitía la confrontación cara a cara con el espectador. Esta forma de situar la pieza junto con la

perfecta iluminación¹¹³ facilitó la apreciación de todos sus ángulos y perspectivas y contribuyó a generar un atmosfera etérea e incluso fantasmagórica en torno al símbolo de la muerte.



Imagen 17. Montaje de “*For the love of God*”

Es interesante ver que la mayoría de las obras hechas por Hirst de una forma u otra tocan la temática de la muerte, este es un pensamiento que se ha hecho constante, quizá se deba a su temprano acercamiento cuando en su juventud realizó prácticas en la morgue de

¹¹³Previo a la realización de esta pieza se hicieron varios estudios de ADN, estudios forenses sobre la dentadura y estudios sobre la refracción de la luz de los diamantes para lograr un mejor efecto. Sobre el tema puede consultarse *The Love of God*, edited and designed by Jason Beard, Criteria/White Cube, England, 2007.

Leend, ahí al manipular los cuerpos fenecidos encontró el significado de la finitud quedando con ello confrontado al dolor más primitivo del ser humano: el saber que al igual que las plantas y los animales, el hombre también muere. Y es justo al contemplar la finitud que el hombre ha puesto todo su empeño para alcanzar de alguna forma la trascendencia por ello se ha intentado a través de la religión, el arte y la ciencia alcanzarla. Hirst recurre al arte para manifestarse a través de formas bellas y armónicas como las que brinda el *sueño apolíneo*, del que Nietzsche nos habla en el *Origen de la tragedia*, en donde el mundo real se cubre con un velo que se transforma incesantemente ante nuestros ojos y se presenta como un mundo nuevo, es mediante estas visiones que el individuo es capaz de superar el sufrimiento: mediante la glorificación de la apariencia y del triunfo de la belleza sobre el sufrimiento y el dolor, que se borran en cierto sentido, gracias a la ilusión. Este potencial se encuentra en la obra de arte en donde reside el poder estético que recurre a lo simbólico para objetivarse y producir un valor objetivo, proyectando con ello constructos que suelen englobarse bajo el concepto de “cultura”. En consonancia, la obra de Hirst también logra objetivar el dolor a través de formas simbólicas.

Por la solemnidad y el lujo irremediadamente la escultura de Hirst nos evoca a las vanitas barrocas, una variante del bodegón. La palabra “vanitas” viene del latín para significar la calidad de vano, la arrogancia, la presunción o la caduco de las cosas de este mundo, pero también se emplea para indicar lo inútil y lo vano en insustancial de la vida. Así mismo se puede emplear para hablar sobre las ilusiones o ficciones de la fantasía¹¹⁴. Es interesante ver que este género pictórico se desarrolló durante el siglo XVI, sin lugar

¹¹⁴ Las definiciones fueron tomadas de la Real Academia Española: <http://lema.rae.es/drae/?val=vanidad>, el 10 de noviembre del 2013 a las 6:27.

a dudas fue un momento de cataclismo a nivel mundial: el descubrimiento de América, la urgencia de las Reformas Protestantes, la Contrarreforma, la emancipación de los Países Bajos y el inicio de la esclavitud, así como la imposición del calendario gregoriano, son sólo algunos aspectos que se suscitaron cuando las vanitas emergieron. Por ello, podemos decir que las vanitas barrocas dan cuenta del espíritu del momento, del ímpetu desbordante que existió por expandir el poder teniendo como prioridad la concentración de los bienes materiales.



Imagen 18. Cráneo original y diamante en forma de pera de color rosado de 52.4 quilate

Así mismo, Damien Hirst trae a cuentas este género artístico, pero contextualizado según las nuevas posibilidades del arte contemporáneo en donde todo es posible y donde el artista ya no tiene por qué necesariamente realizar la factura de la obra, ahora siguiendo

los lineamientos del arte conceptual, basta con que el artista sea el generador de una idea para tener así una obra de arte¹¹⁵. Por tanto, Hirst gracias a las bondades de la tecnología y a los recursos económicos captados a través de su proyección mediática, nos recuerda que “vanidad de vanidades es pura vanidad”, como lo señaló el sabio Salomón en el Eclesiastés, es decir, nos presenta una metáfora de la vida que se presenta como un sueño, “en donde el alma dormida despierta con la contemplación de la muerte advirtiendo de este modo el engaño del mundo”¹¹⁶. En las vanitas podemos encontrar una especie de exhortación a ser conscientes de la duración del tiempo y sobre la significación de los bienes terrenales, los cuales se supone debían ser vistos con desprecio. Sin embargo, la representación de la muerte cubierta con diamantes de esta vanita contemporánea adquiere una lectura diferente. Las vanitas hechas durante la época del barroco presentaban calaveras de forma natural, es decir descarnadas y expuesta con los estragos correspondientes al desgaste de su descomposición. Estas calaveras se hacían acompañar por una serie de elementos típicos como flores, comida, vino, joyas, libros, instrumentos musicales, burbujas, etc., elementos que representaban el estilo de vida de la época. Por su parte Hirst nos presenta una calavera que en sí misma representa el espíritu de esta época. Que no está hecha de hueso sino de un material metálico que recientemente se ha incorporado al servicio de la medicina y que ha sido engalanada con el deslumbrante brillo de cientos de diamantes perfectos, tan perfectos como la misma escultura, la cual en el marco de su perfección y éxito ha captado la imperfección misma del ser humano, este detalle radica en la ausencia del premolar

¹¹⁵ Sobre el tema véase: Vásquez, Rocca Adolfo, *Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus*, Nómadas, Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas, 37 (2013.1), tomado de http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2013.v37.n1.42567, rescatado el 12 de junio de 2013.

¹¹⁶ *Ibíd.* p. 31

derecho del maxilar superior; recordándonos con ello que pese a todos los avances tecnológicos al fin y a al cabo el hombre es frágil, finito e imperfecto.



Imagen 18. *For the love of God*
(Detalle de la ausencia de una pieza dental)

Los materiales elegidos por Hirst son poco convencionales en la elaboración de esculturas, por otra parte la cantidad de diamantes empleada resulta obscena y hasta podría decirse de mal gusto. No obstante, al identificar los contrastes entre las convenciones de dichos recursos resulta interesante. Ya que “diamante”, en griego antiguo significa lo “invencible o inalterable”, los diamantes son piedras preciosas que

están compuestas por átomos de carbón los cuales nacen de las entrañas de la tierra. Entre sus características físicas podemos observar que son piedras de gran dureza y conductividad térmica, por lo cual suelen ser empleados para realizar cortes. Otro de sus atributos físicos es su capacidad de refracción, lo cual permite dispersar la luz en diferentes colores, atributo sumamente encantador para el ojo humano por ello su empleo como objetos de decoración y sofisticación. Cabe destacar que hasta antes del siglo XIX era difícil adquirirlos, debido estos se encontraban en los cauces de algunos ríos principalmente de África en estado bruto y era sólo hasta el final de un complicado y delicado proceso de pulido que el diamante alcanzaba su perfección y con ello su alto valor. Posteriormente, los ingleses encontraron formas más avanzadas para la explotación de estas gemas y con ello emprendieron grandes campañas de publicidad para incitar a la gente común a comprarlas y crear un mercado más amplio fuera del ámbito monárquico, propagando el famoso *slogan* “Un diamante es para siempre” y con ello fueron asociados a la idea del amor y el compromiso.

Pero contrariamente a todas estas ideas de lujo, sofisticación y belleza, estas gemas son asociadas también a los “diamantes de sangre”, es decir aquellos diamantes son extraídos ilegalmente de depósitos aluviales, principalmente en Angola por personas obligadas a realizar trabajos forzados bajo una esclavitud moderna y que tienen como finalidad patrocinar conflictos bélicos en donde la población civil ha resultado muy afectada. Por su parte la Real joyería Bentley & Skinner junto con Hirst han declarado

que el origen de los diamantes es ético¹¹⁷, sin embargo no se han hecho públicos los certificados del proceso “Kimberly”.¹¹⁸

De igual forma, como lo hemos mencionado, el molde de dicha figura está elaborado en platino, un material que fue descubierto por primera vez en América y posteriormente en Rusia, Colombia, Canadá y Sudáfrica. Se caracteriza por ser maleable, dúctil y altamente resistente a la corrosión. Se destaca su uso en el equipamiento de laboratorios y para la manufactura de prótesis, ya que por sus cualidades químicas este material no es rechazado por el cuerpo y recientemente se ha incorporado en el tratamiento contra el cáncer. Además es empleado para la confección de joyerías porque su apariencia es semejante a la plata, pero sin la mácula de la oxidación, resulta con lo que sumamente atractivo.

Antes de comenzar a trabajar sobre esta pieza se realizaron interesantes estudios sobre el cráneo y gracias a la medicina forense fue posible saber sobre la vida de este. Al mismo tiempo nos permitió saber que dichos restos pertenecieron a un hombre europeo, que se presume vivió entre 1720 y 1810¹¹⁹, del cual se extrajo el molde que sostendría los miles de diamantes. Al respecto, sorprendió el estado de conservación de los dientes, los cuales antes de ser incrustados en el platino fueron sometidos a un proceso de limpieza y blanqueamiento potencializando su brillo sin embargo, pese a estos procesos tan sofisticados las huellas del tiempo aún son perceptibles en ellos.

¹¹⁷ Sobre el tema véase: Jason Beard, *Criteria The Love of God*, White Cube, England, 2007. p. 77.

¹¹⁸ El proceso de Kimberly se estableció en el 2003 como un sistema de autorregulación y transparencia que supuestamente permite rastrear la procedencia de los diamantes para impedir la comercialización de los diamantes que financian conflictos armados en África.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 17.

Sin lugar a dudas la obra de Hirst se abre a varios niveles de interpretación desde el más evidente, como la representación de la muerte a otros más profundos de implicaciones históricas. Lo anterior se hace posible ya que, como señala Merleau-Ponty:

...el presente guarda en sus manos el pasado inmediato, sin plantearlo en cuanto objeto, y tal como éste guarda de la misma manera el pasado inmediato que le precediera al tiempo transcurrido es enteramente recogido y captado en el presente. Lo mismo ocurre con el futuro inminente que también tendrá su horizonte de inminencia.¹²⁰

Por ello, así como el espectador es capaz de ver su futuro, su final inminente a través de esta pieza, también es posible que esta lo remita a un pasado objetivo al observar los materiales implicados, el espectador puede remitirse a la naturaleza de ellos o a la convenciones sociales que ha adquirido con el paso del tiempo. En consecuencia, podemos ver que la hechura de esta obra ciertamente nos habla del dolor más primitivo del hombre, el dolor de saberse mortal, pero también esta pieza es una evidencia en sí misma de otro tipo de dolor: el de la explotación y el sometimiento que trajo consigo la colonialidad y por ende el colonialismo¹²¹, que ha sometido a un gran número de personas a lo largo del mundo y que lleva siglos imponiendo su régimen de dolor por la *voluntad de poder*, de dominio y desarrollo tecno-científico.

¹²⁰ Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la Percepción*, op. cit. p.89.

¹²¹ "El colonialismo implica un entendimiento de los procesos coloniales, tales como la ocupación y anexión de territorios por un poder foráneo, como un *derivado* de la modernidad. La colonialidad, por su parte, describe la lógica misma del occidentalismo y la condición *continua* de sujeción a herencias coloniales. En este sentido, el colonialismo es un discurso occidental que produce a la colonialidad como una consecuencia de la modernidad, dando a entender que el colonialismo quedó superado en las Américas hispánicas a principios del siglo XIX y en el resto del mundo a mediados del siglo XX." Sobre el tema véase: Nasheli Jiménez del Val, Nasheli, *La modernidad/colonialidad y los estudios visuales*, en <http://globalartarchive.com/es/investigadores-asociados/doctorado/nasheli-jimenez-del-val/la-modernidad-colonialidad-y-los-estudios-visuales/>, rescatado el 26 octubre del 2013, a las 13:00.

Al respecto del colonialismo, cabría decir que estuvo en gran parte influenciado por el cantar de la universalidad para contener el todo bajo un único paradigma, en este sentido no referimos al paradigma europeo occidental¹²². Por ello, se ha definido a la colonialidad como un sistema ideológico que respaldado en algunas ciencias sociales, argumentos filosóficos y sentencias morales justificó la dominación de unos pueblos sobre otros. A partir del cual se establecido un patrón de poder que operó gracias a “la naturalización de jerarquías raciales y sociales que posibilitan la re-producción de relaciones de dominación territoriales y epistémicas que no sólo garantizaron la explotación del capital de unos seres humanos por otros a escala mundial, sino que también propició la subalternancia”¹²³, la falta de un reconocimiento legítimo y el sometimiento existencial, todo ello a nombre de la razón y el progreso.

Esta colonialidad se justificó bajo el pretexto de la “modernización” estableciendo con ello las bondades que se supone traería consigo la racionalidad moderna, para así poder establecer un orden social, temporal y espacial de las llamadas sociedades tradicionales.¹²⁴ Por ello, la Ilustración europea se vivió como una aspiración indiscutible de las elites que dirigían el destino de las emergentes naciones.¹²⁵ Lo anterior va de la mano con la evangelización, constituyeron dos sistemas de conocimiento e intervención que edificaron los cimientos de la modernidad y que abrieron los caminos para la globalización estableciendo con ello una enorme red de comunicación y comercio que permitió potencializar la implementación de diversas tecnologías.

¹²² Sobre el tema véase: Gómez, Quijano Juan David, *La colonialidad del ser y del saber: la mitologización del desarrollo en América Latina*, publicado en AGO.USB Medellín-Colombia V. 10 No 1 PP. 1-276 Enero - Junio 2010 ISSN: 1657-8031.

¹²³ *Ibíd.*, p. 3.

¹²⁴ *Ibídem* p. 90

¹²⁵ *Ibídem.* p.92

Mostrando con ello un proceso negativo, que sigue existiendo hasta nuestros días, una lucha dolorosa por el reconocimiento y el poder, en donde los *amos* se han relaciona con los *esclavos* de modo mediato, pero sólo por su trabajo, imprimiendo en ellos el temor y el sometimiento. En consecuencia ha sido el *esclavo*, quien mediante la “transformación de las cosas”¹²⁶, se ha manifestado y apropiado del mundo, para dar lugar a la cultura.

En gran medida este colonialismo, brindó las condiciones de posibilidad para que la escultura Hirst fuera posible: tanto para llegar a la idea como para la obtención de los recursos naturales empleados. Por tanto, podemos ver cómo la escultura de Hirst nos muestra la esencia de este proceso de colonialismo, de cómo Occidente se ha hecho más fuerte e imponente gracias a los recursos naturales y al capital humano con el cual ha logrado brillar y cubrir con su brillo todos los confines del universo, imponiendo así su visión del mundo, la vida, la muerte y el dolor.

Es así como esta pieza de Damien Hirst puede dar cuenta del espíritu de esta época, forjada bajo la razón instrumental donde lo primero que se hace evidente es la ausencia de lo Sagrado: “Dios ha muerto, nosotros lo hemos matado”¹²⁷, para tomar su lugar y lo único que queda es un grito de melancolía por la separación abismal. En consonancia con esta ausencia de lo sagrado, emerge un *fundamentalismo tecnocientífico*, en donde bajo la idea del progreso como motor y bajo el discurso del humanitarismo, el antihumanitarismo es signado por el imperio de la técnica, desapareciendo con ello una relación orgánica y total del hombre con el mundo.

¹²⁶ Sobre el tema véase: Hegel, G. W. F, *Fenomenología del espíritu*. op. cit, p . 120.

¹²⁷ Nietzsche, Friedrich, *La Galla ciencia*, Akal, Madrid, España, 2001.

Capítulo 3.

Conclusiones

3.1

Acerca del dolor en la actualidad

Como lo mencionamos desde un principio, el dolor es una experiencia sensorial y emocional desagradable de la cual sólo puede dar cuenta aquél que lo encarna, sin embargo dicha experiencia, adquiere sentido en el marco de un tiempo y un espacio determinados. En consecuencia, nos hemos abocado en identificar el sentido del dolor que se gestó en Occidente y que llegó hasta la Modernidad. Por ello, abordamos el tema desde dos posturas, que pudiésemos referir antagónicas, sin embargo, ambas concuerdan en que la raíz del dolor reside en un plano metafísico.

La primera postura en abordarse fue la del Hegel, para quien la historia comienza cuando dos conciencias se enfrentan, es decir cuando dos subjetividades deseantes se contraponen. Dicho deseo reside en que el otro lo reconozca como superior: que se le someta. Es así que las dos conciencias saben que están comenzando una lucha a muerte, ambas desean someter al otro, pero esto se resuelve sólo cuando una de las dos siente temor a morir¹²⁸. Entonces, la conciencia que siente el temor antepone su deseo de reconocimiento, en cambio aquella que tiene un deseo mayor de reconocimiento que de temor es la que resulta vencedora. De tal forma se nos presenta por un lado la figura dominante del “amo”, y por el otro, la figura del “esclavo” que teme morir y abandona

¹²⁸ Hegel, G. F. W, *Fenomenología del espíritu*, op. cit., p. 119.

su deseo. El amo queda satisfecho porque recibe el reconocimiento del esclavo, pero sólo porque tuvo miedo y abandonó su deseo, por ello ve que no tiene un reconocimiento real, entonces lo condena a laborar, quedando así el amo condenado a la pasividad y al goce. En cambio el esclavo al trabajar con la materia comienza a conformar la cultura: que no es otra cosa sino el trabajo que el hombre genera sobre la naturaleza: sobre la materia que va transformado, al tiempo que se transforma a sí mismo¹²⁹. Es así que la historia humana pasa por el esclavo que con su trabajo supera la negatividad entablando una relación creativa con la idealidad de la existencia que le permite sentirse más humano que el amo, hallando así su libertad, por lo tanto desde la perspectiva hegeliana tenemos que la cultura es el fruto del trabajo del esclavo.

Es así que la negación es parte fundamental de este proceso. Es una separación que implica a la vez integración de aquello que es superado y que posteriormente queda integrado en la nueva forma resultante del proceso dialéctico. Por eso, la negación a través de un proceso doloroso logra sujetar las partes contrarias: lo negativo entonces para Hegel, mantiene y conserva en un solo movimiento dos posturas antagónicas. En consonancia, hemos de decir que el arte es una forma de conciencia dada de manera mediata e histórica; es donde el espíritu alcanza una transparencia mayor bajo el espectro sensible, es decir, a través del arte la verdad se torna visible, ya que el arte representa al espíritu que se toma así mismo como objeto expresado en su forma concreta. Donde su condición de posibilidad se da a partir de la negatividad que deviene en un proceso dialéctico en donde la idea se presenta en forma sensible porque, hasta ese momento, todavía no alcanza el concepto puro como lo hará con la filosofía.

¹²⁹ *Ibidem.* p. 120

Por su parte Nietzsche manifiesta una postura crítica contra el planteamiento hegeliano, ya que a partir de la genealogía de la moral nos presenta una postura *nihilista* que critica los falsos valores imperantes sustentados por una verdad que se ha presentado como absoluta, la cual ha esclavizado al hombre al colocar la imagen de Dios como un garante de orden fijo en la vida, en el cual se apoyaron aquellos que, considera Nietzsche, no poseían la fuerza suficiente para sostenerse a sí mismos.

De tal manera identificamos en Nietzsche una postura pesimista sobre la historia, la cual surge a partir del impulso de la voluntad de poder, del instinto de superación: de conservar y aumentar la vida. En donde los individuos tienen que querer en primera instancia la voluntad de poder, para después imponerla sobre los otros, sobre el mundo una y otra vez, conformando así la historia.

De acuerdo con lo anterior, hemos revisado dos momentos fundamentales para la configuración del sentido del dolor en Nietzsche. El primero ubicado en la Grecia homérica en donde el hombre en un principio vivió gobernado por una voluntad noble. No obstante, con el paso del tiempo aquel hombre se fue transformando en un hombre débil, lo que implicó entonces una inversión de los valores nobles al imponerse la nueva conciencia o en términos de Nietzsche: la *mala conciencia* que en última instancia generó una yuxtaposición de valores en el alma misma de los individuos.

Lo anterior se entiende si atendemos a que la vida para Nietzsche es avasallamiento de lo que es extraño y más débil, opresión, dureza, imposición de formas propia pero también reducción; situaciones que propician dolor y que brindan un sentido activo y externo. De esta forma el dolor no es visto como un argumento contra la vida

sino como un excitante de ella, porque el dolor es la contraparte del placer¹³⁰. Aquí Nietzsche está haciendo alusión a la figura del señor detentor de los valores que posee un sentimiento de plenitud del poder que lo desborda; tal figura desprecia a los seres débiles, ya que en esta “primera moral” lo aristocrático era sinónimo de “bueno” y lo despreciable era sinónimo de “malvado”, entendido esto como: lo cobarde que se rebaja a sí mismo, características que describen la figura del esclavo que está separado de aquello que quiere. Éste trae consigo un nuevo sentido de la existencia que considera al dolor como un argumento contra la vida: se presenta como una tendencia reactiva hacia el dolor que se aturde por medio de la pasión.

Entonces Nietzsche nos dice que hay una moral de señor y una moral de esclavo incluso en el mismo hombre, dentro de una sola alma, escisión que se enfatizó con la llegada del cristianismo y sus prácticas.

Ante la manifestación del poder desbordado, el esclavo mantiene una cierta actitud de recelo y ve mal el obrar del amo, por ello ante su sufrimiento busca consuelo en la compasión, la humildad y la amabilidad se honra en el cristianismo, como los más útiles y casi los únicos medios para soportar la tensión de la existencia. Estableciendo en consecuencia un giro en los valores: la antítesis que tenemos actualmente entre lo “bueno y malvado”: donde lo malvado es lo que forma parte del poder, el desprecio y la fuerza que inspiran temor. Por su parte, lo bueno tiene que ver con todo aquello que se presenta como lo no peligroso, con todo aquello que implica una actitud pacificadora y armoniosa, en suma, diría Nietzsche, con todo aquello que podría verse como la voluntad de negación de vida.

¹³⁰ Juanes, Jorge, *Arte Contemporáneo: del cristianismo al arte sin fronteras*, Itaca/BUAP, México, 2010. p. 353.

Es así que siguiendo este ideal ascético podemos decir que el hombre halló consuelo en la reproducción de prácticas que lo condujeron a la automortificación y que mitigan la voluntad de poderío, por ello el martirio y con ello el dolor resultaron elementos importantes para alojar en el alma humana esta idea de renuncia, una “promesa” para poder vivir así con las ventajas que arroja una moral de esclavos.

Dado lo anterior, en la mala conciencia, los instintos se enfrasan en un juego de tensiones, propiciando con ello lo que Nietzsche llama *la sublimación de los instintos*; en la cual para enmascarar dicha contradicción se recurre a lo simbólico, para objetivarse y producir un valor no egoísta de sí mismo, proyectando con ello constructos que suelen englobarse bajo el concepto de *cultura*, misma que oculta sutilmente los instintos.

Por consiguiente desde el pensamiento especulativo, se hace patente la experiencia del dolor desde su historicidad, una historicidad que ha encontrado su condición de posibilidad en la tensión imperante entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo propio y lo ajeno, es decir, una historia que se ha gestado gracias al movimiento entre fuerzas individuales y colectivas.

Posteriormente, nos hemos situado en un plano crítico que nos permitió analizar desde la estética tres formas de ejemplificar el dolor a través del arte contemporáneo. Recordemos que estos artistas presentaron un tratamiento profundo y de largo aliento sobre el dolor a partir de instalaciones artísticas que intervinieron en espacios temporales bajo un carácter dinámico dispuesto a la experiencia; la cual mediante los objetos como medios de configuración, pudieran brindar significados en un espacio que daba la apariencia de estar en un presente continuo, a pesar de estar en el marco de un tiempo efímero en la propia simulación de la realidad como metáfora. Nuestros artistas se han

centrado en torno al cuerpo en tanto núcleo vital del mundo socio-histórico como un elemento importante para la condición de posibilidad de la experiencia artística. Éste percibe e interpreta los objetos que de alguna manera se nos manifiestan, apelando entonces a la memoria, dado que los objetos forman parte de la historia del cuerpo y el individuo hace uso de ellos. En dicha función los incorpora como mediadores de experiencias con un sentido total. Dichas experiencias quedan ganadas en el cuerpo ya que éste se encuentra inmerso en el mundo, en la vida y por lo tanto en su historia, que revive cada vez que los individuos se encuentran en una situación de evocar dichas experiencias.

Particularmente, a través de la obra titulada “bordados”, Teresa Margolles nos ha confrontado con el dolor a través del valor vital del cuerpo, de éste que da cuenta de la violencia prevaleciente en México, esto como una de las tantas consecuencias que ha traído consigo la lucha de fuerzas que se ha expandido a lo largo del territorio nacional a manos del crimen organizado. A través de su obra, dio vida a lo muerto y lo transportó hacia la percepción del espectador, traspasando los límites estéticos que hicieron efecto en el silencio gracias a la acción repetitiva del bordado que fijó por medio de la sangre de los difuntos, un mensaje que apelaba a la memoria, la justicia y la sanación del dolor.

En esta pieza la sangre se mostró como una evidencia física de la existencia de un cuerpo carnal, finito, singular, culturizado, funcional, productivo y ahora anulado por las disposiciones del poder, que de otro modo hubiera quedado destinado al olvido. Margolles desde su singularidad, quien a través de su labor ha superado esta negatividad, nos muestra este dolor transformado a través del arte ofreciendo una reflexión en torno a la vida. Por tanto, nuestra artista no ha dudado en manifestar el dolor en sus obras, no ha

buscado infundir temor ni aturdirnos contra el dolor, por el contrario, nietzscheanamente hablando, lo ha presentado como un argumento a favor de la vida, a través de la sublimación; hace posible que la verdad adquiriera una nueva significación a través de esta penetración violenta de la muerte por los sentidos.

Por su parte Joseph Beuys, artista alemán; nos ha mostrado el *Espacio del dolor*, instalación que evoca una experiencia devastadora reflejo de la sed de dominio que trajo consigo el fanatismo instrumental y que desembocó en actos de genocidio como el ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial a manos del régimen nazi.

Es así que Beuys ubica al dolor, al darle un *aquí* y un *ahora* mediante su instalación artística. El asistente que se aventura a entrar a dicha instalación, tiene la experiencia de sentir la atmosfera triste y opresiva del metal, del encierro simulado y del aislamiento de su cuerpo con la presencia manifiesta de su conciencia, cuestionando el espacio, cuestionándose a sí mismo, para al final, salir de ahí superada. Esta experiencia pudo ser compartida con otros asistentes. Bajo la atmosfera sombría del lugar, la mirada escéptica del asistente se posa sobre los centímetros cúbicos del plomo y sobre los otros asistentes. Dicho encuentro altera la forma de percibir el espacio ya que los presentes también conformaron un elemento importante para la experiencia y significación al encontrarse frente a frente, se mostraron como “lo otro”, lo extraño y diferente: la negatividad que convirtió al espacio de plomo en un territorio de confrontación, donde las conciencias ahí reunidas sufrieron un choque repentino y beligerante en el intento de reconocer al otro bajo el clima lúgubre.

De igual forma el artista británico Damien Hirst a través de su pieza titulada *For the love of God*, nos presenta una interpretación sobre el espíritu de nuestra época al

idear una calavera con alma de platino, que fue engalanada con cientos de diamantes perfectos para manifestar, mediante la ausencia de una pieza dental, la fragilidad del ser humano y sus intentos por alcanzar la perfección y la trascendencia a través de la ciencia.

Hirst coincide en que actualmente se tiene conciencia de la muerte pero se vive bajo el amparo de que trae consigo la promesa de enormes avances en la ciencia y la tecnología que ha contribuido a modificar el sentido de la vida, la muerte y el dolor. Lo anterior como consecuencia de la actual obsesión por la procuración de la salud y la prevención de la enfermedad. Salud y bienestar se han convertido en una nueva religión: esa es la realidad contemporánea de la que emana el arte de Damien Hirst, que ha encontrado su condición de posibilidad gracias a la voluntad de poder.

De esta forma estos tres artistas nos han brindado una mirada al dolor desde el arte contemporáneo, a partir de diferentes contextos geográficos y temporales. Ellos tres han recurrido al arte para manifestarse a través de las formas simbólicas en donde el mundo real ha sido cubierto con un velo que se transforma incesantemente ante nuestros ojos y se presenta como un mundo nuevo. Y es mediante estas visiones que el individuo ha sido capaz de superar el sufrimiento: mediante la glorificación de la apariencia sobre el sufrimiento y el dolor, que son borrados en cierto sentido, gracias a la ilusión. El arte aparece entonces como un estimulante de la voluntad de poder porque sólo puede plantearse como afirmativa en relación con las fuerzas activas: ya que la afirmación es el producto de un pensamiento que supone una vida activa como su condición y concomitante. Es así como esta voluntad se arroja al mundo para brindar un sentido, es a través del arte que se engaña, es al más alto poder de lo falso: santifica la mentira, hace de la voluntad de engañar un ideal superior. El artista no niega entonces lo real de este

mundo, sino más bien realiza una selección, corrección y afirmación, adquiriendo entonces una significación que nos invita a hacer más llevadera la vida.¹³¹

En consecuencia, en torno a la actualidad distingo dos formas de relacionarnos con el dolor. Por una parte existe un proceso de ocultamiento y exclusión; “el dolor es empujado a la periferia”¹³², la censura mediática elimina las escenas de cadáveres destrozados, los muertos en las calles son cubiertos con neutras sábanas blancas, el culto a la belleza en la sociedad hedonista –como apunta Lipovetsky-, hace que se oculten o corrijan quirúrgicamente las deformaciones de los cuerpos y rostros; el ideal es que todo, desde las envolturas de golosinas, hasta las ambulancias y carrozas fúnebres sea “exageradamente bello”¹³³. Se busca velar el dolor a toda costa, sin embargo “nada nos es más cierto y nada nos está más predestinado que cabalmente el dolor”¹³⁴.

Por otra parte, el dolor nos atrae y nos hace en ocasiones presa del sensacionalismo, pues el dolor suele perfilarse como uno de los protagonistas de la industria del “morbo” en periódicos amarillistas, el cine *gore* o las películas *gore* o las películas *snuff*, que se encargan de mostrar la vulnerabilidad del cuerpo humano, Quizá en menor grado pero de manera muy constante se presentan las películas de acción *hollywoodenses*, los videojuegos, las telenovelas o los *talks shows*. Sin lugar a dudas, el mayor proveedor de muestras de violencia y dolor es *internet*. Todos estos medios, pero sobre todo este enfoque, ha contribuido a cambiar de manera significativa la forma en que percibimos, nos relacionamos y valoramos el dolor.

¹³¹ Deleuz, Guilles, op. cit. p. 145.

¹³² *Ibidem.*, p. 33.

¹³³ Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso*, F. C. E., México, 2007. p.9

¹³⁴ Jürger, op. cit., p15.

A partir de lo anterior, podemos inferir, que a pesar de la tendencia del individuo contemporáneo a esconder, reducir, evitar y olvidar el dolor; siempre vuelve a él; en ocasiones de manera inevitable y en otras por su propia voluntad. El dolor no sólo adquiere el sentido de oscuro placer natural, sino también –como afirma Ernst Jünger–, el dolor nos recuerda que estamos vivos y nos permite tener una relación directa con el mundo; es más elemental que el mensaje, más inmediato que la razón porque se sustrae a la conciencia, en suma, el dolor nos abre al mundo y hacia nosotros mismos; es una apertura hacia la intimidad y un conformador de identidad. Pues el dolor al ser una experiencia que se encarna en el cuerpo, convierte entonces al cuerpo en un “(...) sistema consagrado a la inspección”¹³⁵. Las experiencias del mundo se inscriben en la realidad mediante el lenguaje: que enuncia cómo sentimos y cómo nos relacionamos con la realidad, algunas veces dicha expresión se manifiesta plásticamente, es decir, de forma material como en la obra de arte.

A pesar de la dificultad en ubicar el papel y el sentido del dolor en la actualidad, a diferencia de otros momentos histórico-discursivos donde fue un elemento decisivo, dicha experiencia de carácter emocional, sigue resonando por su historicidad que irremediamente nos interpela, dado el carácter experiencial que denota, pese a la dificultad de ser justificado en la actualidad.

¹³⁵ Merleau-Ponty, op. cit., p. 79.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Aristóteles,	<i>La retórica</i> , Gredos, España, 2007.
Bernárdez,	Sanchís Carmen, Joseph Beuys, Nerea, Madrid, España, 1999.
Burn,	Gordon, <i>Damien Hirst, Nothing Matters</i> , Other Criteria, London, 2009.
Beuys,	Joseph, <i>Ensayos y entrevistas</i> , Síntesis, Madrid, España, 2006.
Crilot,	Juan Eduardo, <i>Diccionario de símbolos</i> , Siruela, Barcelona, España, 2006.
David,	Mariana, <i>SEMEFO 1990-1999: de la morgue al museo</i> , UAM, FONCA, la Colección Jumex, México, 2011
De López,	Ruíz José Francisco, <i>Artefacto de muerte no simulada: Damien Hirst en México</i> , IBERO, México, 2009
Deleuze,	Gilles, <i>Nietzsche y la filosofía</i> , Anagrama, Barcelona, España, 2012.
Foucault,	Michel, <i>Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión</i> , Siglo XXI, México, México, 2010.
Freud,	Sigmund, <i>El malestar de la cultura</i> , Alianza editorial, España, 2007.
Gómez,	Quijano Juan David, <i>La colonialidad del ser y del saber: la mitologización del desarrollo en América Latina</i> , publicado en AGO.USB Medellín-Colombia V. 10 No 1 PP. 1-276 Enero - Junio 2010 ISSN: 1657-8031.
Guash,	Ana María, <i>El arte último del siglo XX: del post minimalismo al postestructuralismo</i> , Alianza editorial, España, 2000.
Hirst,	Damien, <i>Damien Hirst: Pictures from the Saatchi Gallery</i> , Booth-Clibb, Inglaterra, 2001.
Hegel,	G. W. F., <i>Fenomenología del espíritu</i> , F. C. E, México, 2006.
-----	<i>Lecciones sobre la estética</i> , Alfredo Brotons Muñoz, Akal, España, 2007.
Izquierdo,	Agustín, <i>Estética y teoría de las artes</i> , Tecnos/Alianza, Madrid, España, 2007.
Jason,	Beard, <i>Criteria The Love of God</i> , White Cube, England, 2007.
Juanes,	Jorge, <i>Arte contemporáneo: del cristianismo al arte sin fronteras</i> ,

	Itaca/BUAP, México, 2010.
Lipovetsky	Gilles, <i>La era del vacío</i> , Anagrama, Barcelona España, 2002.
López,	Ruíz Francisco, <i>Artefactos de muerte no simulada: Damien Hirst en México</i> , Universidad Iberoamericana, México, 2005.
Margolles,	Teresa, <i>Die Ausstellung Teresa Margolle "Muerte sin fin" Im Museum Für Moderne Kunst in Frankfur am Main und der begleitende Katalog wurden MaBgeblich gefördert durch Dornbracht Culture Projects.</i>
Martínez,	Rosa, <i>Historia del arte: Últimas tendencias</i> , Ediciones Culturales Internacionales, 2007.
Medina,	Cuauhtémoc, <i>Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?</i> , INBA, México, 2009.
Merleau-Ponty,	Maurice, <i>Signos</i> , Seix Barral, Barcelona, España, 1964.
-----	<i>Fenomenología de la Percepción</i> , Ediciones Península, Barcelona, España, 1994.
Michaud,	Yves, <i>El arte en estado gaseoso</i> , F. C. E, México, 2007.
Morris,	David, <i>La cultura del dolor</i> , Andrés Bello, México, 1996.
Moscoso	Javier, <i>Historia del dolor</i> , Taurus, México, 2011.
Nietzsche,	Friedrich, <i>El origen de la tragedia</i> , Gradifco, Buenos Aires, Argentina, 2009.
-----	<i>Más allá del bien y del mal</i> , Alianza Editorial, España, 2009.
-----	<i>La genealogía de la moral</i> , Tecnos, España, 2010.
-----	<i>La gaya ciencia</i> , Akal, Madrid, España, 2007.
Olmos	Jorge, <i>Notas de filosofía</i> , Publicado por ICSyH de la BUAP, México, 2004.
Stachelhaus,	Heiner, <i>Joseph Beuys, Parsifal</i> , España, 1990.
Taylor,	Charles, <i>Hegel</i> , Anthropos, España, 2010.
Tisdall,	Caroline. <i>Joseph Beuys</i> : New York, The Solomon R. Guggenheim

	Foundation, 1979.
Varios,	<i>Joseph Beuys</i> , Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España, 1994.
Varios,	<i>La biblia</i> , versión Reina Valera, Sociedad Bíblica, 1987.

	Referencias electrónicas
Margolles, Teresa “El Testigo”, texto extendido del publicado en ABC cultural el 22 de febrero de 2014, publicado por Javier D. Guardiola. Rescatado de:	http://javierdiazguardiola.blogspot.com.es/2014/03/entrevista-teresa-margolles.html , el 20 de marzo de 2014, a las 7:50.
Medina, Cuauhtémoc texto publicado por los organizadores como material de prensa	http://universes-in-universe.org/esp/content/view/print/18149 , rescatado el 26 de marzo de 2014, 3:32.
Magolles, Teresa <i>proyecto para Ecatepec: Herida 2007</i> , rescatado de:	http://www.replica21.com/archivo/articulos/uv/522_velazquez_margolles.html el 13 de enero de 2014 a las 3:00.
Fuchs, Rudi, (2007) en:	http://www.damienhirst.com/texts/20071/jan--rudi-fuchs , rescatado el 13 de junio del 2013.
Fuchs, Rudi <i>MInimal Baroque y Himnos</i> , 2010, e	http://www.damienhirst.com/texts/2010/march--rudi-fuchs .
Real Academia Española:	http://lema.rae.es/drae/?val=vanidad , el 10 de noviembre del 2013 a las 6:27.
Rocca Adolfo, <i>Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus</i> , Nómadas, Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas, 37 (2013.1), tomado de	http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2013.v37.n1.42567 , rescatado el 12 de junio de 2013.
Nasheli Jiménez del Val, Nasheli, <i>La modernidad/colonialidad y los estudios visuales</i> , en	http://globalartarchive.com/es/investigadores-asociados/doctorado/nasheli-jimenez-del-val/la-modernidad-colonialidad-y-los-estudios-visuales/ , rescatado el 26 octubre del 2013, a las 13:00.

Imagen	Referencia de imágenes
1	¿De qué otra cosa podríamos hablar?, Teresa Margolles, “Bordados”, acción realizada sobre las calles de Venecia, http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2009/tour/mexico/06_margolles rescatada el 25 de febrero de 2012, a las 12:00 p. m.
2	Bordado en oro sobre manta bañada en sangre, Teresa Margolles, 2009. http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2009/tour/mexico/07_margolles rescatada el 25 de febrero de 2012, a las 12:50 p. m.
3	¿De qué otra cosa podríamos hablar?, Teresa Margolles, “Bordados”, fotografía de la acción realizada sobre las calles de Venecia, Acción realizada sobre las calles de Venecia. http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2009/tour/mexico/07_margolles rescatada el 25 de febrero de 2012, a las 12:10 p. m.
4	Proyecto para la colección Júmex, “La Herida” 2006, Teresa Margolles, http://www.replica21.com/archivo/articulos/u_v/522_velazquez_margolles.html rescatada el 25 de febrero de 2012, a las 12:10 p. m.
5	<i>Wie man den toten Hasen die Bilder erklärt</i> , 1965, Joseph Beuys http://www.artnet.de/magazine/dossier-uber-das-geistige-in-der-kunst/images/5/ rescatada el 10 de enero de 2013, a las 3: 01, p. m.
6	<i>I like America Likes Me</i> , 1974, Joseph Beuys, Acción realizada en E. U, empleando mantas de fieltro y la presencia de un coyote. http://www.artnet.de/magazine/dossier-uber-das-geistige-in-der-kunst/images/5/ rescatada el 10 de enero de 2013, a las 3: 21, p. m.
7	<i>Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum</i> , (Se cuenta detrás del hueso. Espacio del dolor), Joseph Beuys, 1983 Técnica: planchas de plomo, hierro y anillos de plata. Medidas: 295 x 545 x 740 cm, Caixa Forum. Barcelona, España. Imagen rescatada de: http://www.flickr.com/photos/leonl/4263750931/ , el 30 de junio de 2013, a las 11:57.
8	<i>Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum</i> (Se cuenta detrás del hueso. Espacio del dolor), Detalle ,Joseph Beuys, 1983 Técnica: planchas de plomo, hierro y anillos de plata. Medidas: 295 x 545 x 740 cmCaixa Forum. Barcelona, España. Imagen rescatada de: http://www.flickr.com/photos/leonl/4263751355/in/set-72157623059842775
9	<i>Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum</i> , (Se cuenta detrás del hueso. Espacio del dolor), Detalle

	Joseph Beuys, 1983 Técnica: planchas de plomo, hierro y anillos de plata. Medidas: 295 x 545 x 740 cm Caixa Forum. Barcelona, España. Imagen rescatada de: http://www.flickr.com/photos/leonl/4263751355/in/set-72157623059842775 el 30 de junio de 2013, a las 12:00.
10	<i>God Knows why</i> , 2005. Hirst Tomada de: Damien, Damien Hirst: Pictures from the Saatchi Gallery, Booth-Clibb, Inglaterra, 2001.
11	<i>The Inescapable Truth</i> 2005 Hirst Tomada de: Damien, Damien Hirst: Pictures from the Saatchi Gallery, Booth-Clibb, Inglaterra, 2001.
12	<i>The Wrath of God</i> 2005 Hirst Tomada de: Damien, Damien Hirst: Pictures from the Saatchi Gallery, Booth-Clibb, Inglaterra, 2001.
13	<i>Head VI</i> Francis Bacon 1949 Óleo sobre tela, 93.2 x 76.5 cm Britain, London
14	<i>Towards a better Understanding of a Life without God aboard the Ship of Fools.</i> Hirst Tomada de: Damien, Damien Hirst: Pictures from the Saatchi Gallery, Booth-Clibb, Inglaterra, 2001.
15	Máscara del dios del fuego Xiuhtecuthtli Cultura Mexica- Azteca (1400-1521) British Museum
16	<i>For the Love of God</i> 2007 17.1 x 12.7 x 19.1 cm Platino, diamantes y dientes humanos http://whitecube.com/exhibitions/damien-hirst-beyond-belief-masons-yard-hoxton-square-2007/ , el 9 de noviembre de 2013, a las 5:44.
17	Montaje <i>For the love of God</i> , rescatada de: http://www.jezblog.com/index.php?showimage=1721 , el 12 de mayo de 2013, a las 6:04.

18	Cráneo original y diamante en forma de pera de color rosado de 52.4 quilates. Tomada de: Jason, Beard, Criterias <i>The Love of God</i> , White Cube, England, 2007.
19	<i>Fort he love of God</i> (Detalle de la ausencia de una pieza dental) http://whitecube.com/exhibitions/damien_hirst_beyond_belief_masons_yard_hoxton_square_2007/ , el 9 de noviembre de 2013, a las 5:44.