# BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

## ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS Y AUDIOVISUALES

**MUERTE, CUERPO Y MEMORIA EN LA CONSTITUCIÓN DEL OBJETO ESTÉTICO**

**ARTE CONTEMPORÁNEO**

**TESIS**

**Tesis presentada para obtener el grado de:**

**Licenciatura en Artes Plásticas**

**PRESENTA:**

**MIGUEL ÁNGEL TLAXCA SANTAMARIA**

**Directora de tesis:**

**Mtra. María Elena Méndez Guzmán**

**Puebla, Puebla** **Abril 2021**

# RESUMEN

La presente tesis estudia las posibilidades existentes en el arte contemporáneo, en específico la de la muerte como recurso creativo y estimulante del recuerdo, revisando obras que se encargan de ser un artefacto que mantienen vivas, mediante símbolos, a una serie de historias que se incrustan en la memoria colectiva a través de una memoria histórica o funcional y una memoria artificial o de almacenamiento (analizados de forma general), en este sentido, la memoria y la muerte se ven evidenciadas a través del cuerpo, sus residuos y la violencia implícita en casos seleccionados.

En el capítulo uno se da una visión general de la estética y de la importancia de los sentidos en la lectura y apreciación de la obra de arte y de la posibilidad de la categoría estética de lo feo, en el segundo capítulo se dan distintos ejemplos pictóricos y visuales que manifiestan el carácter histórico y portador de recuerdos de cada obra, revisando el cómo distintas obras son capaces de volver estético aspectos como la muerte natural o violenta; en el tercer capítulo se aportan una serie de obras y movimientos artísticos que trabajaron con el cuerpo humano para manifestar distintos aspectos del ser humano, desde la corporalidad heroica del arte clásico hasta la devastación y uso del cuerpo destruido en el happening y la performance del Accionismo Vienés, asimismo del uso del textil como uno de los recursos de la obra y la creación de memorias colectivas. Por último, en el capítulo cuatro se da una revisión de obras específicas que utilizan el uso del cuerpo humano y sus fluidos con el textil, y al mismo tiempo crean memorias.

# ÍNDICE

**RESUMEN** ---- **I**

**INTRODUCCIÓN** ---- **1**

Antecedentes del problema ---- 1
Planteamiento ---- 3
Hipótesis ---- 7
Objetivo general ---- 8
Objetivos secundarios ---- 8
Justificación ---- 9

**ESTÉTICA** ---- **11**

La función estética ---- 11
Grecia y la belleza ---- 16
*Platón* ---- *19*
*Aristóteles* ---- *22*
*Lo bello y lo feo* ---- *27*
La transgresión de la belleza. S. XIX ---- 32
El objeto estético ---- 34
El gusto y la subjetividad ---- 35
Experiencia estética ---- 42
*La experiencia estética en el arte contemporáneo* ---- *45*

**MUERTE Y ESTÉTICA** ---- **51**

Muerte a través de la imagen ---- 51
Representación simbólica ---- 57
*Muerte natural* ---- *61*
Francisco Oller y Cestero ---- 64
Juan Valdés Leal ---- 68
Max Beckmann ---- 71
*La muerte violenta* ---- *74*
Ilia Repin ---- 77
Arte contemporáneo ---- 79
*Fotografía. Annie Leibovitz* ---- *81*
*Enrique Metinides* ---- *83*
*Contemplación del cuerpo destruido* ---- *85*

**CUERPO Y ARTE** ---- **89**

El uso del cuerpo ---- 89
*El cuerpo en Grecia* ---- *93*
*El cuerpo en el arte contemporáneo* ---- *98*
El uso del cuerpo en el happening ---- 103
Performance y fluidos del cuerpo ---- 106
*Accionismo Vienés, revisión del cuerpo destruido* ---- *110*
Günter Brus ---- 114
*Cuerpo muerto (restos) como materia de la obra* ---- *116*
Arte textil ---- 119
*Función simbólica del textil* ---- *128*

**EL OBJETO ESTÉTICO Y LA MEMORIA EN LA MUERTE ----------133**

FUNCIÓN SOCIAL DE LA OBRA ----------133
MEMORIA PERSONAL-INDIVIDUAL. PAULA SANTIAGO----------137
MEMORIA COLECTIVA (DISPOSITIVO DE MEMORIA) ----------140
*Teresa Margolles y la experiencia del horror y violencia* ----------*147*

**CONCLUSIÓN ----------155**

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS----------161**

# INTRODUCCIÓN

## Antecedentes del problema

En la actualidad, el concepto de estética sufre distintas consideraciones ideológicas o teóricas, esto se ve evidenciado en la producción artística contemporánea, donde los medios de trabajo pueden tomarse de distintas fuentes conceptuales y materiales, algo que sucedió como consecuencia de la transgresión que sufrió la belleza aplicada en la obra de arte en favor de su sustitución por "lo feo" como protagonista, cambio que fue producto de su época, la cual se extiende hasta nuestros días y que se ve como consecuencia de distintos acontecimientos históricos, debido a que las sociedades han sido víctimas de distintas guerras y problemáticas sociales, políticas y económicas, que de cierta manera fueron y continúan siendo una guía creativa y de investigación para los artistas.

En este sentido, al revisar distintos proyectos artísticos, de los cuales un ejemplo que se puede mencionar es "Passage" (Figura 1) de la artista Nujoom Alghanem, se puede ver una multiplicación de las posibilidades del arte y de la producción artística, como el uso del video y múltiples audios para hablar acerca de la idea del desplazamiento en esta obra específica, pero teniendo en cuenta que el arte sufre un notable cambio que afecta la obra y su relación con el artista dándole una manera distinta de relacionarse con el público. Existen numerosos artistas que trabajan buscando obtener obras que sean una manera de provocar y propiciar la reflexión, al tomar la rienda con distintos papeles en la producción o manufacturación de las obras, pero enfocándose en distintos aspectos propios de la vida del ser humano, con la libertad de acercarse no sólo a los temas

agradables sino también, y como se puede ver en la actualidad, a los rasgos “desagradables”, temas “tabú” y elementos censurables.

Un tema que se ha tratado de distintas maneras durante la historia del arte, puesto que aunque en el periodo que va de la antigüedad griega hasta el siglo XIX la belleza era la constante búsqueda del artista, de igual manera se producía arte denominado como “feo”, sin embargo, subsistían en paralelo con un propósito, enaltecer y ser un ejemplo de que al superar los eventos y temas de la fealdad se puede aspirar a la belleza, esto, como puede apreciarse en los ejemplos expuestos por Umberto Eco en “Historia de la fealdad”, en donde se pueden tomar ejemplos como la medusa, o la violencia implícita en el arte cristiano, de la que se puede observar el sufrimiento cuyo propósito es acercar al fiel a la piedad, y por consecuencia la belleza, que en Dios existe, es decir, una estetización de momentos violentos que conducen a lo bello, tal como se puede revisar en la obra de Karl Rosenkranz en “Estética de lo feo” (2015) cuando indica que “[e]l infierno no es sólo ético y religioso, es también estético” (p. 34). Sin embargo, esta convivencia se ve superada en el arte de vanguardias (principalmente el expresionismo debido al periodo de entre guerras), donde la muerte se manifiesta en lo estético del horror, lo trágico, lo feo, categorías que adquieren la independencia de lo bello y se vuelven protagonistas de una gran variedad de obras, aspecto que perdura en la actualidad.

*Figura 1. “Passage”, Nujoom Alghanem, 2019. ©Augustine Paredes*

## Planteamiento

Se puede ver que el trabajo artístico se encuentra viviendo una era de variedad funcional, teórica y creativa, donde pareciera que la claridad entre lo que es arte, y lo que no, se encuentra en una opaca visualización, donde el hombre busca consumir formas y productos de tipo sensible que apelen a sus sentidos, ideales y concepciones culturales y sociales con el agregado de que representen un medio que los conduzca al recuerdo de sus vivencias y/o experiencias, es decir, que se encarguen de generar una memoria colectiva que tenga en cuenta hechos que son cercanos a un grupo social específico, y dentro de los cuales existen numerosos artistas que han provocado al espectador con obras estéticas que pueden clasificarse dentro de las categorías que en su momento comenzaron con una transgresión a lo bello, como en el caso del Accionismo Vienés o Teresa Margolles.

En este sentido, el presente proyecto busca evidenciar (en un papel principal) el rol de la memoria reflejada en la obra, creando imágenes que se vuelven un recuerdo, y el cuerpo y sus residuos en el arte contemporáneo, para convertirse en un artefacto o vestigio que busca representar un tema incrustado en el criterio de lo feo, como la muerte.

Dentro de las nuevas propuestas vistas desde los noventa hasta fechas recientes, se puede ver una apertura a distintos materiales o herramientas como el cuerpo (de acuerdo con su utilización como extensión del cuerpo capaz de manifestar diferentes aspectos del pensamiento humano), que de igual manera se convierte en una manifestación del espacio, de soporte o de territorio para la obra misma en donde se desarrolla una idea que vive a través del mismo cuerpo. Por medio del uso, ya sea de objetos (ropa, accesorios) o residuos/fluidos del cuerpo, o la combinación de ambos, el ser humano mantiene vivas sus experiencias más importantes en la producción artística, cabe

resaltar que tales vivencias son producto del culto al cuerpo que busca establecer una estética corporal, o en este caso, del placer de la destrucción del mismo y de su exhibición como método de visualización pública, tal caso parte de las distintas concepciones individuales y colectivas sobre la muerte y las distintas opciones históricas de visualizarla y representarla artísticamente, en este sentido, la producción contemporánea habla de una época que la manifiesta en múltiples posibilidades y modos de trabajo en donde el fin es la trascendencia de un hecho repudiado, pero al mismo tiempo de interés para los integrantes de un espacio social y cultural específico como lo es México con una peculiar relación histórica con la muerte.

La muerte puede y se ha representado desde distintas concepciones, pero siempre se vuelca al recuerdo, como en el caso de las imágenes que muestran los procesos funerales o ritos funerarios, transmitidos de generación en generación, sin embargo, también puede enfocarse a los aspectos más repudiados como la violencia o los eventos trágicos, y este tipo de recuerdos pueden provocar una reflexión más profunda (por el recuerdo que puede ser cruel o doloroso según la experiencia vivida) que afecte a la sociedad. Una de las razones por las cuales se repiten los hechos que desestabilizan y dañan a las sociedades es el olvido de los acontecimientos que lo ocasionan, tal como lo indica la frase del filósofo español Jorge Agustín Nicolás Ruiz de Santayana: “Quien olvida su historia está condenado a repetirla”; al omitir una necesaria auto-reflexión individual y colectiva de los errores pasados puede resultar en grandes tragedias colectivas o personales, un ejemplo del intento de superar estos errores se encuentra en obras en los que numerosos artistas contemporáneos trabajan con la muerte y, en el terrero cultural mundial donde el recuerdo se manifiesta por sus propios factores históricos, aquí se puede considerar a Auschwitz, y en casos más particulares como en el sentido de un “bello recuerdo” al perder a un ser querido y recordarlo bajo distintas acciones o, por otro lado la muerte tratada desde uno de los más grandes problemas en México como la violencia.

Existe un incremento en el riesgo de recaer en una práctica tan dañina como la violencia, en tal caso obras que utilizan la materia corporal (en compañía de textiles o elementos de otra índole) de un cadáver buscando acentuar el problema político y de seguridad como los asesinatos parecen ser un aspecto a considerar para tal cambio, puesto que los residuos o restos corporales de un hecho violento al ser un motivo de gran impacto para muchas personas que buscan temáticas y productos a consumir como "novedosos" acercamientos o indagaciones en la cultura del mexicano parece ser un posible punto de ayuda para no olvidar y reconocer que ciertos errores se deben evitar y, que se debe reconfigurar eventos o estructuras del aparato social para acercarse a un entorno de paz. Asimismo, el papel de residuos corporales utilizados como motivo de reflexión se vale de la ayuda de un artefacto que lo incruste en el escenario del museo, en donde puede ser observado y considerado según la recepción del público. Este artefacto u objeto se muestra con una carga estética que, en los casos a estudiar, se presenta de manera física en obras pictóricas, con restos corporales o fluidos, y con el textil (este aspecto del uso textil es una de las posibilidades, dentro de muchas otras, para construir el objeto estético con materiales y consideraciones discursivas específicas, como el papel del textil en la identidad).

Un punto de gran repercusión para el desarrollo de la investigación es el tratamiento contemporáneo del cuerpo o sus restos en exhibición, pues en un mundo de constante consumo los objetos estéticos se presentan en productos inimaginables (en instalaciones, fotografías, video, etc.), pero siguiendo con la búsqueda de la trascendencia, por tal motivo se encuentran distintas interpretaciones en donde el cuerpo o sus restos se vuelven, a través de un objeto, símbolos y en algunos casos signos de la muerte que exhibidos son acompañados y visualizados por una interacción social y espiritual. Se tienen trabajos como los de Teresa Margolles en donde la muerte se vuelve colectiva debido a que se trata de un hecho conocido por todo ser humano que, en algún momento de la vida, llegará a su fin, sin embargo, dicha colectividad descansa en la misma

complejidad de la muerte, puesto que se trata de una forma, concepto y concepción que desde que el ser humano es consciente de su existencia va de su mano en un intercambio de suposiciones o ideas, ¿qué pasa al morir?, entre otras preguntas son la guía de individuos que tratan de entender el sentido de la vida; al mismo tiempo se da ese acercamiento del cuerpo vivo con el cuerpo muerto con la posibilidad de ir al lugar del cadáver que se encuentra en la morgue o el ataúd, aspecto que vuelve universal la mortalidad del humano, y que recae en esa misma consciencia de su muerte, lo que provoca que con el tiempo se creen rituales y mitologías para tratar de comprender o explicarla, es un hecho histórico, lo que lo encamina a ser un producto en donde la interacción social y espiritual, que se mencionó, sea una realidad que conjunte a distintos individuos, y sobre todo a la vida y la muerte, lo cual es causa del interés por lo colectivo de la muerte, por esa realidad que unifica a toda sociedad al enfrentarse a su fin físico, pero su posible paso a la historia mediante el simbolismo que sólo el ser humano es capaz de crear. Por otro lado, se encuentran trabajos más cercanos al sujeto, más subjetivos, como es el caso de Martín Weber, quien registra la agonía, los momentos finales y la muerte de su padre, estetizando al ser querido en productos públicos y audiovisuales, pero que al recurrir a estos medios convierte a la muerte individual en una experiencia que se puede transformar en colectiva, es entonces que en este aspecto de las posibilidades del arte contemporáneo se encuentra una posible vía de reflexión para los participantes, lo cual contribuye a la formación de un recuerdo que se visualiza al contemplar y pensar en el objeto estético que en sí mismo en un contenedor de experiencias o sucesos (es un vestigio), y que es motivo de revisión para la investigación.

En cada caso mencionado se aprecia una idea, el recuerdo como detonante de la reflexión en torno a un hecho por el que cada ser vivo pasará, la muerte. En este sentido las fuentes de estudio son inmensas, pero lo que aquí compete es una específica, la función del cuerpo y sus fluidos o restos como símbolos de la muerte, o violencia en los casos específicos, anclados a un objeto que

le da ese carácter estético, bajo el criterio de lo feo. Al mismo tiempo, y respondiendo a un interés personal, la breve revisión de dos casos que suman el uso del textil para complementar la obra, y cuyo resultado es producir una "memoria funcional" (también revisada en el cuerpo de la investigación) con el acercamiento u observación por parte del púbico, pues en la ausencia que presenta la muerte es en el textil que se recuerda al ser querido, en sus prendas yace el olor y se mantiene impregnada la memoria de sus costumbres, gustos, etc., todo apelando a la naturaleza de quien algún día "fue" y cuya historia se ve simbolizada en una de sus pertenencias, la "segunda piel".

Por lo tanto, se da una revisión de obras que tratan a la muerte como recurso, puede ser natural o violenta, pero que al final son capaces de provocar una reacción, un recuerdo o crear memorias mediante el análisis o la reflexión del espectador; asimismo, el material (que en algunos casos es el textil, mostrando una de entre diversas posibilidades, y que en este caso es el material de trabajo de dos artistas elegidas para poder describir el uso del material como soporte del discurso en torno a la memoria e identidad) aquí se trata como complemento, pero no por ello significa que no sea de importancia absoluta en la comprensión del objeto estético.

Lo planteado anteriormente, produce la pregunta general: ¿El objeto estético puede ser constituido por elementos materiales y físicos como restos o fluidos del cuerpo humano, así como elementos simbólicos que hacen referencia a la identidad y la muerte (categoría estética de lo feo), y que por su visualización y reflexión constituyen memorias individuales o colectivas?

**Hipótesis**

En los objetos estéticos se pueden encontrar elementos que llevan a la reflexión de acuerdo con el contexto en que se desarrolla la obra, se trata del uso de formas simbólicas cuya valoración

se torna a una memoria, individual o colectiva. Tal valoración se lleva a cabo, al tomar en cuenta obras que están constituidas por el cuerpo humano, sus fluidos o restos, analizando dichas formas es posible entender su papel o función en la creación de memoria en un público cercano a la experiencia de la muerte natural, violenta o trágica.

**Objetivo general**

Analizar los elementos que constituyen al objeto estético en vinculación con el tema de la muerte, y así mismo como el cuerpo muerto o sus fluidos se vuelven o manifiestan como símbolos detonadores de la memoria.

**Objetivos secundarios**

- Estudiar las condiciones de la estética en el momento histórico en que la belleza y lo feo se muestran como categorías que coexistían en las obras, asimismo, el momento en que lo feo se vuelve una de las categorías centrales en la producción artística.
- Analizar las posibilidades estéticas de obras que hacen uso del cuerpo como herramienta o material, desde el cuerpo completo hasta sus fluidos o restos que aluden a la muerte, los cuales se manifiestan como símbolos, lo anterior, en dos momentos específicos: arte moderno y arte contemporáneo (arte conceptual y performance).
- Analizar la importancia de la memoria y el recuerdo como consecuencia de la reflexión al observar y conocer un objeto estético u obra que hace alusión a la muerte.

- Identificar el papel del cadáver o sus restos en la constitución de obras que apelen a los sentidos humanos y a su deseo por la contemplación de la muerte en conjunto con la utilización de elementos textiles, que ayudan a constituir una memoria funcional.

**Justificación**

Dentro de la historia del arte, la muerte, es un tema que se sigue utilizando para mostrar obras que enfatizan el miedo y el horror como un aspecto que vive a la par de lo bello, desde el arte moderno se han creado obras que hacen referencia a la muerte y que han servido a un papel histórico, y ahora en el arte contemporáneo ese carácter continua pero con el agregado de trabajar con elementos materiales como los fluidos o restos corporales, es entonces que este tipo de obras también son capaces de producir una memoria dentro de la comunidad o conjunto de personas relacionadas con esta temática, la cual se "oculta" o censura por otros aspectos de la cultura posmoderna.

El presente proyecto busca mostrar una posible solución a las incógnitas del arte contemporáneo, en donde en ocasiones no se comprende o acepta el uso de ciertos recursos materiales o teóricos, asimismo, busca cimentar un punto de partida, para un futuro desarrollo teórico más extenso, al revisar el papel del arte en la creación de memoria colectiva mediante símbolos que se proponen con imágenes y el cuerpo humano mismo, desde una producción de obra que se apega a la categoría estética de lo feo y que se enfoca en hablar de la muerte, la cual parece ser una entre la considerable variedad de ideas que dominan en la producción artística contemporánea, resultado de la transgresión gradual de lo bello a partir del siglo XIX. Aspecto que se ve en distintos movimientos o disciplinas del arte, en este caso particular y como un interés personal (que servirá como punto de partida para el futuro proyecto) se culmina con el añadido de

la revisión breve del posible impacto de obra que guarda en sí misma el uso del textil. Se resalta el uso de los restos corporales, como en el caso de Paula Santiago y Teresa Margolles, autoras que utilizan el textil (en determinadas obras), como uno de los elementos importantes para la producción artística actual y, al mismo tiempo, como un elemento cultural (textil) capaz de crear memorias, como lo manifiestan distintas obras pictóricas que hacen referencia a la muerte, mediante signos y/o símbolos locales que pertenecen a los rituales funerarios o sucesos referentes al tema de la perdida de vida. Existen algunos aportes a estas ideas, en donde el arte que hace referencia a la muerte se tiene como objeto de estudio, uno de los casos más completos, en términos de historia del arte, es "Historia de la fealdad" de Umberto Eco en donde aporta una cantidad de obras en distintos periodos que hacen referencia a la muerte y a sus múltiples representaciones con el uso del cuerpo; el papel del cuerpo como un medio creador de identidad a través de la expresión de sí mismo como obra en "Accionismo Vienés" de Piedad Soláns; la propuesta teórica de Sigmund Freud titulada "Das Unheimliche" que es retomado en el trabajo de Eugenio Trías "Lo bello y lo siniestro".

En este sentido, es de importancia poder conocer obras que se apegan al carácter ya histórico del mexicano, quien concibe a la muerte de una manera tan particular, y que asimismo cuenta con distintas construcciones culturales y sociales en torno a esta y sus propias memorias, individuales y sobre todo colectivas, por lo cual, la revisión del presente proyecto se culmina con el estudio de dos artistas mexicanas que se encargan de resaltar una identidad y sucesos locales que mediante sus trabajo dan apertura a crear memorias, lo cual es una serie de datos que pueden sumar a la historia del arte mexicano en relación a este tema fundamental en su desarrollo cultural: la muerte.

# ESTÉTICA

## La función estética

Innumerables creaciones humanas son las que recorren la historia, se trata de innovaciones en cada aspecto de la vida, en términos biológicos, físicos, químicos, tecnológicos, políticos, económicos, culturales, artísticos (arte), éste último es el campo que aquí interesa, y así como la genética es una ramificación (un elemento) del amplio campo de estudio que la biología posee, la estética es parte fundamental del entendimiento del vasto mundo del arte, puesto que no solo se trata de un término para justificar el uso de "lo bello" o, para determinar las características físicas y visuales de un grupo de creaciones humanas o de un paradigma cultural, sino que se trata de un concepto que durante la historia se ha vuelto parte importante de la explicación de lo que es arte.

Sin embargo, la particularidad del arte mismo depende no sólo de una categoría sino de la función histórica, pues "[l]a primera experiencia del arte debió ser la de su condición prodigiosa, mágica; el arte era un instrumento del ritual (las pinturas de las cuevas de Lascaux, Niaux, La Pasiega, etc.)." (Sontag, 1984, p. 15).

Está claro que el concepto fue cambiando durante el paso de los siglos, y esto se debe a rasgos culturales y sociales que la época, según sea el caso, se encarga de llevarlo a uno u otro fin, por ejemplo, Pablo Blanco (2001) lo expone al decir que

> "La estética está de moda […] Se habla de ella por todas partes: se alude a la 'estética' de un coche o de un gol, los otros centros de cosmética se llaman 'estéticas' o se dice que alguien se ha hecho la ortodoncia o puesto lentes de contacto 'por estética'." (p. 7)

Como punto de partida, se revisa a la estética en momentos puntuales, no se trata de una revisión histórica (pues requeriría de gran amplitud), sino de revisar los puntos clave (para los propósitos de la investigación) que muestran como la estética se concibe a partir de la belleza y su papel, y el momento del cambio de paradigma en donde lo feo como categoría estética toma el papel principal en gran parte de la producción de arte (como en los casos que se estudian). Asimismo, se incluye la descripción, de manera general, de los conceptos adecuados para poder comprender cada obra seleccionada para la investigación, tales como el objeto estético, experiencia estética y gusto.

En este sentido es necesario visualizar la estructura de la estética que se acople al propósito de la investigación, para lo cual es importante realizar un repaso general de las concepciones que ayudaron a construir el concepto de estética principalmente de tres momentos históricos: las primeras ideas o nociones acerca de los sentidos (rasgo propio de la estética) en la Antigua Grecia, la mención de la llegada de la estética como un ciencia de lo sensible de la mano de Alexander Gottlieb Baumgarten, hecho que influyó a distintos autores (como Kant) para establecer la estética moderna, y por último el papel de la estética en las posibilidades del arte contemporáneo, en donde el discurso artístico se vuelve más amplio y complejo, pero donde existen características dentro de las obras que pueden propiciar una voluntaria reflexión por parte del espectador acerca de su experiencia física y racional al observar a una obra de arte, en este caso se revisa el arte textil, no de manera general para toda la investigación, sino como una de las posibilidades que el arte contemporáneo (en su complejidad) nos aporta.

Para seguir una línea que muestre el papel de la estética en el arte existen numerosas fuentes de información, por ejemplo, las fuentes enciclopédicas como “Diccionario AKAL de filosofía” indican que el término “estética” es la

> "rama de la filosofía que examina la naturaleza del arte y el carácter de nuestra experiencia del arte y del entorno natural […] El término lo derivó del griego aisthanomai («percibir»), y la «estética» siempre ha estado íntimamente conectada con la experiencia sensorial y los tipos de sentimientos que provoca […] La estética también abarca la filosofía del arte. La cuestión central de la filosofía del arte es la de cómo definir ‹‹arte››" (Audi (Ed.), 2004, p. 320)

En tal posible significado puede notarse gran parte de la solución a la pregunta: ¿qué es estética?, puesto que los sentidos juegan un papel fundamental en la concreción de un producto del quehacer humano como el arte, tal como veremos en futuras líneas.

El término estética tiene su uso desde siglos atrás (en la antigüedad griega) pero no como se conoce de manera formal puesto que se trata de antecedentes que sirvieron como base para lo que en el siglo XVIII se conociera como el término "aesthetica", esto bajo otras condiciones distintas, que ayudaron a que se conociera la estética moderna, debido a que no se había desarrollado en mayor amplitud, pero teniendo desde entonces su relación con los sentidos y la percepción del ser humano, sin embargo, al atenerse a las fuentes filosóficas que la adentraron a un estrato de filosofía del arte se puede localizar el uso del término estética, y su papel formal, en el siglo XVIII, donde, de la mano de Alejandro Baumgarten (1714-1762), menciona que el:

> "término estética fue creado […] a partir de la distinción tradicional entre los noeta, hechos del entendimiento, y los aistheta, hechos de la sensibilidad. En sus Meditaciones, y posteriormente en su obra Aesthetica […] Baumgarten utiliza esta distinción desde una perspectiva leibniziana; él ve en los aistheta verdaderos conocimientos, pero ‹‹sensitivos››, en los que se incluirían las imágenes de arte por su carácter concreto y sensible; y una ciencia ‹‹filosófica›› sobre ellos es posible desde el momento en que la filosofía reflexiona sobre el arte. Baumgarten forja, pues, una nueva palabra para designar una nueva disciplina, el estudio filosófico y científico del arte y de lo

> bello. No es que no se hubiera reflexionado ya, y mucho, desde la Antigüedad, pero siempre de manera dispersa y en relación a otros temas." (Souriau, 1998, p. 535)

Como es evidente, la estética se relaciona profundamente con los sentidos, con lo sensible, lo cual es una característica del ser humano, siendo de ayuda a la comprensión del mundo. Actualmente se conoce a la estética en distintos modos de aplicación o campos de investigación, pero se sabe que uno de sus objetos de estudio es el arte.

En el acercamiento al arte y sus cualidades, la estética aporta algo más a los datos fuertes y exactos que las ciencias buscan evidenciar, y esto se debe a su propia naturaleza, la sensibilidad, la cual implica un mundo diferente y extenso que se encuentra implícito en las actividades cotidianas de las personas. Y es que hablar de un objeto de estudio definido por la ciencia es distinto a referirse a una obra de arte donde su propio mundo está determinado por una persona (artista) que define bajo su mismo criterio a los componentes de la obra, validando su contenido bajo el rigor de su propio lenguaje (estilo), el artista es pues el creador de un nuevo mundo significante, del que la estética es una de las disciplinas que puede suponer una posible solución a su significado.

Hay que recalcar que, en el caso de una obra de arte, la estética no modifica la obra, sino que contribuye a evidenciar su sentido, la obra de arte está hecha y estructurada según el artista, el cual es quien la define y establece su existencia. La estética no hace la obra de arte, es el artista quien le da vida, y la estética es el medio de acercamiento de lo sensible con la Idea, por lo que "el arte es una práctica, y la estética […] reflexión sobre esta práctica y sus obras" (Souriau, 1998, p. 535)

Reflexionar acerca de una obra de arte en el apartado estético implica que dicha obra tiene un valor, un valor estético y, para conocerlo en su posible participación en el arte contemporáneo primero es necesario conocer los cambios históricos que la estética ha tenido, puesto que desde la

antigüedad hasta la actualidad se desarrolló bajo las teorías de distintas áreas del conocimiento, como la filosofía, la psicología o la sociología, todas bajo características específicas, así como momentos o épocas muy definidas.

La problemática de conocer lo que es y lo que implica la estética se vuelca sobre el propio concepto y el contexto en que sea tratado, pues puede ser abordado de distintos modos o puntos de vista. Sin embargo, la dificultad terminológica que trae consigo es prueba del amplio campo de acción y de las posibilidades diversas de un término que sigue cambiando.

Retomando la definición del propio término de origen griego ("percibir por los sentidos") se nota que hay una clara referencia a un personaje o ente que es quien posee los sentidos que ayudan a "visualizar" lo percibido. ¿Quién es este ente? Son los seres humanos que observan y analizan su alrededor en busca de comprensión, en busca de conocimiento, o como indica Heidegger en referencia a la estética expuesto por Elena Oliveras en "Estética. La cuestión del arte", es "el saber acerca del comportamiento humano sensible (sinnlichen) relativo a las sensaciones (Empfindung) y a los sentimientos (Gerfühl), y de aquello que lo determina" (2005, p. 21).

El estudio estético es determinado por los sentidos, pues son ellos los que ayudan al hombre a percibir. Percepción que se da por la sensibilidad del ser humano, el mundo que es parte fundamental en la estética.

Para los propósitos de la presente investigación se hace referencia a la estética en su sentido filosófico, sin embargo, es importante resaltar que al haber tantos filósofos y corrientes de pensamiento que se renuevan o refutan con el paso del tiempo, es común observar cambios teóricos con respecto al término en cuestión, aun así, la línea que sigan las fuentes aquí citadas buscarán servir a evaluar una línea general de la estética en cuanto su función sensible, para ayudar a

comprender lo que implica el valor estético en una obra, por lo que se retoman aspectos generales de la estética clásica-griega y la estética moderna con sus principales referentes.

**Grecia y la belleza**

El concepto de estética agrupa distintas consideraciones, esto se debe a que históricamente se ha tratado de maneras diferentes como en la Grecia Antigua y sus cambios en la estética moderna. Lo que aquí compete es el hecho de que se toma como parte de la filosofía encargándose de estudiar las formas, emociones y elementos sensibles de la naturaleza y de las creaciones humanas (arte), en este último rasgo se desarrolla bajo el nombre de filosofía del arte, la cual

> "también se ha ocupado de la naturaleza del gusto, la belleza, la imaginación, la creatividad, la representación, la expresión y la expresividad, el estilo, si las obras de arte transmiten conocimiento o verdad, la naturaleza de lo narrativo y de la metáfora, la importancia de los géneros, del status ontológico de las obras de arte y del carácter de nuestras respuestas emocionales al arte" (Audi (Ed.), 2004, p. 321)

De manera general, la estética se compone como una disciplina filosófica, de la cual una de las funciones es el análisis de lo bello en la naturaleza y el arte, sin embargo, esto no quiere decir que se limite a la belleza, sino que se trata de un análisis de distintos aspectos como lo feo, lo cómico, lo grotesco, etc., (en especial con los cambios teóricos que el arte moderno introdujo). Esto son categorías estéticas que se conocieron y se han aplicado a la creación artística de numerosos movimientos y artistas a lo largo del arte moderno y contemporáneo, lo cual presenta una posibilidad de variedad discursiva en torno a la creación artística, pues "[s]i la estética es un saber

que, desde la Filosofía, permite al hombre entender las áreas y profundidades generadas por el arte, también lo es para crear nuevas y mayores áreas, y nuevas y mayores profundidades." (Zátonyi, 1998, p. 29)

Ahora bien, la presencia de distintas categorías estéticas en el arte no era posible hasta el cambio de discurso del arte moderno, sin embargo, las ideas relacionadas con esta se notaban en la Grecia Antigua de la mano de Platón y Aristóteles, quienes en su tiempo reflexionaron acerca del arte y su relación con lo bello (esto puede notarse en sus obras, la República y la Poética respectivamente), para su aplicación en la sociedad griega bajo las consideraciones morales y filosóficas de los autores. Sin embargo, las ideas de los griegos mencionados son referentes a una concepción metafísica de lo bello en referencia al arte, por lo que no hacen constar a una estética como teoría formal, y no es hasta el siglo XVIII cuando se desprende y se establece como una disciplina independiente, una gnoseología inferior puesto que "las cosas conocidas lo son por una facultad superior como objeto de lógica; las cosas percibidas deberán serlo como objeto del conocimiento propio de la percepción o Estética" (Baumgarten, 1735, pp. 77, 78). La Estética desarrollada por Alexander G. Baumgarten, quien fue el filósofo alemán que desarrolló la teoría que hacía referencia al conocimiento sensible, su obra fue la clave para el futuro cambio y complemento de lo que hoy en día se conoce como tal, Aesthetica (Primera parte 1750, Segunda parte 1758).

Es importante revisar las ideas que se pueden considerar estéticas antes de determinarse como disciplina en el siglo XVIII, esto porque ya en el momento del esplendor teórico griego se consideraba acerca de las funciones y el papel que jugaba el arte y sus impresiones en el ser humano, a través de sus sentidos, en la forma de entender el mundo. En relación con eso la estética (no conocida como tal en ese entonces) importaba porque era parte de las explicaciones acerca del conocimiento, todo en términos de metafísica, pero teniendo en cuenta las consideraciones de su

autor (Platón o Aristóteles), lo que se manifestaba como una noción que se refería principalmente a la importancia de los sentidos y lo sensible.

La revisión de Platón y Aristóteles recae en sus teorías que son justo eso, ideas que pueden aproximar al conocimiento general acerca de lo que la estética se encarga de evidenciar, "[l]a primera teoría del arte, la de los filósofos griegos, proponía que el arte era mímesis, imitación de la realidad […] es en este punto donde se planteó la cuestión del valor del arte." (Sontag, 1984, p. 15), así también se considera como la presencia de la función esencial de los sentidos y las sensaciones para la metafísica que concibieron, esto con los matices apropiados puesto que en Platón lo importante estaba en las "Ideas" como un mundo independiente del hombre, y en Aristóteles imperaba la realidad que el hombre vive según su relación con la naturaleza, lo cual involucraba a la técnica (techné) y a la creación que en algún momento dentro de la relación técnica-hombre tenía lugar un desprendimiento espiritual conocido como "catarsis", en el caso de la tragedia y la comedia.

Otro aspecto importante sobre las consideraciones de Platón y Aristóteles es el hecho de referirse a distintas nociones estéticas en donde se acude totalmente a la Idea de la belleza, caso distinto a la actualidad en donde se mueve bajo distintas categorías; la razón de la belleza como pilar de una noción estética en los griegos está en el hecho de que su filosofía está apegada a un ideal moral y ético, aspectos que se pueden encontrar en numerosos escritos de ambos autores, lo que se muestra debido al contexto histórico en donde la Grecia Antigua se ubicaba en un periodo en donde florecía la búsqueda por el origen, la función y la razón de la existencia del individuo o ser humano.

Cabe resaltar y reiterar que establecerla como una teoría no fue trabajo de Platón o Aristóteles sino que se enfocaron más a una teoría del arte considerando el papel de la percepción y de la belleza, sin embargo, si se toma a la estética como una ciencia que estudia la sensibilidad

(Baumgarten) se puede entender que tanto en Platón como en Aristóteles existe una noción, o un acercamiento primigenio a tal ciencia, en donde la belleza se establece como motivo de la techné griega y como un elemento propio de la estética de aquel entonces.

**Platón**

La filosofía de Platón tiene en consideración distintos aspectos de la existencia, entre ellos la presencia de "Lo bello" y, en apartados más reducidos, acerca de su relación con el arte; ambos bajo sus propias características pues, aunque el primero pueda estar dentro del "cuerpo" del segundo, lo bello asume un papel más amplio en cuanto a que no solo está presente en el arte, sino que se encuentra en un mundo al que el alma busca acceder y que es ajeno al hombre, tal mundo está presente en la filosofía griega, en donde con Platón la belleza pasa a ser una Idea. Al respecto, Aristóteles aborda la filosofía de Platón diciendo sobre él, que fue

> "discípulo de Sócrates, cuyos trabajos no abrazaron ciertamente más que la moral y de ninguna manera el conjunto de la naturaleza, pero que al tratar de la moral, se propuso lo general como objeto de sus indagaciones, siendo el primero que tuvo el pensamiento de dar definiciones, Platón, heredero de su doctrina, habituado a la indagación de lo general, creyó que sus definiciones debían recaer sobre otros seres que los seres sensibles, porque ¿cómo dar una definición común de los objetos sensibles que mudan continuamente? Estos seres los llamó Ideas, añadiendo, que los objetos sensibles están fuera de las ideas, y reciben de ellas su nombre, porque en virtud de su participación en las ideas, todos los objetos de un mismo género reciben el mismo nombre que las ideas." (Aristóteles, Metafísica, I, 6, 987 a30-b)

La filosofía platónica es una metafísica que atribuye el conocimiento y la esencia de la existencia a un plano fuera del físico, es en este lugar donde las Ideas "viven", estas Ideas no son más que la verdadera naturaleza de las "cosas" del mundo, una especie de perfección de la cuál en la realidad sólo se pueden encontrar copias imperfectas; el camino para acceder a su mundo se encuentra en la razón. Es en este punto que la belleza se presenta para ser un acercamiento por causa de lo sensible a las Ideas, pues la belleza misma es una de ellas.

Dentro de la ontología de Platón se encuentra la Teoría de las Ideas, la cual consiste en la existencia de dos mundos:

- El mundo sensible
- El mundo inteligible

El mundo sensible está compuesto por las cosas sujetas a cambios, en donde los sentidos y las sensaciones pueden concentrarse, es en este mundo donde una noción de estética se puede alimentar. Por otro lado, el mundo inteligible es el que contiene a las Ideas o esencias de las cosas. Un ejemplo que puede ilustrar la distinción y asimismo la relación de los sentidos con lo percibido es un ave: en el mundo sensible se observa un ave volando por el cielo, en cambio en el mundo inteligible se encuentra la forma esencial o Idea del ave, es decir una forma independiente de la existencia del ser humano, que se rige bajo sus propias reglas o leyes, cuya existencia es perpetua y ajena a la del hombre. Otra muestra de la visión de Platón se encuentra cuando menciona que

> "[Sócrates] —Afirmamos que existe algo justo en sí o nada?
>
> [Fedón] —Lo afirmamos, desde luego, ¡por Zeus!
>
> —¿Y, a su vez, algo bello y bueno?
>
> —¿Cómo no?
>
> —¿Es que ya has visto alguna de tales cosas en tus ojos?

—De ninguna manera— dijo él.

—¿Pero acaso las has percibido con algún otro de los sentidos del cuerpo? Me refiero a todo eso, como el tamaño, la salud, la fuerza, y, en una palabra, a la realidad (ousía) de todas las cosas, de lo que cada una es. ¿Acaso se contempla por medio del cuerpo lo más verdadero de éstas…?

[…]

Me parece, pues, que si hay algo bello al margen de lo bello en sí, no será bello por ningún otro motivo, sino porque participa de aquella belleza. Y por el estilo, eso lo digo de todo. ¿Admites este tipo de causa?

—Lo admito— contestó.

—Por tanto —prosiguió— […], si alguien afirma que cualquier cosa es bella, o porque tiene un color atractivo o una forma o cualquier cosa de ese estilo […] y me atengo sencilla, simple y, quizás, ingenuamente a mi parecer: que no la hace bella ninguna otra cosa, sino la presencia o la comunicación o la presentación en ella en cualquier modo de aquello que es bello en sí […] por lo bello son bellas las cosas bellas." (Fedón, 65 d-e y 100 c-e)

La filosofía de Platón se basa en la búsqueda de la esencia, puesto que sin ella las cosas no pueden existir; la belleza que tanto buscaron numerosos artistas durante un extenso periodo de la historia del arte no podría existir ni ser encontrada sin la presencia de la Idea de la belleza, que en sí es única e independiente a lo que cada artista mostrara como bello. La belleza no es vista u observada, sino que se tiene interacción con cosas bellas, pues la belleza llega al hombre y se reconoce mediante la razón, es decir, el ser humano "participa" de las Ideas (es aquí donde se conectan los dos mundos que Platón concibe). Sin embargo, para Platón el arte debía ser un tema para tomar con cautela, pues su teoría buscaba

> "establecer que el valor del arte es dudoso. Al considerar los objetos materiales ordinarios como objetos miméticos en sí mismos, imitaciones de formas o estructuras trascendentes, aun la mejor pintura de una cama sería sólo una ‹‹imitación de una imitación››. Para Platón, el arte no tiene utilidad determinada (la pintura de una cama no sirve para dormir encima) ni es, en un sentido estricto, verdadero." (Sontag, 1984, p. 15)

A pesar de lo expuesto por Platón en su teoría, el arte y su relación con la belleza es un hecho, y en ese aspecto los sentidos son quienes aportan los datos para conocer una copia de la esencia o Idea, la cual es percibida por otra parte del mundo sensible: el cuerpo humano. Es aquí donde el alma toma su espacio en la teoría platónica, pues es ella la que se conjunta con el mundo de las Ideas (volviendo así a conectar ambos mundos) para establecerse como una esencia que busca reunirse a contemplarlas, pero sufre de su incapacidad, "la prisión del cuerpo humano".

En efecto, el alma prisionera del cuerpo cuyo anhelo es volver al mundo de las Ideas, busca incansablemente su objetivo mediante la interacción que el cuerpo en el mundo sensible le puede proporcionar, esto es clave porque se puede relacionar con la búsqueda que el artista lleva realizando durante siglos: conseguir mostrar lo bello a través de una copia sensible que busque saciar al alma del ser humano.

Sin embargo, para Platón esa "liberación" no implica una fuerte participación de lo artístico, pues para él el arte sólo lleva a la apariencia de la Idea, algo en sumo grave para su teoría ideal y moral, pues los artistas sólo propician el desequilibrio del alma y esto hace que no se perciba la verdadera realidad, la esencia y el conocimiento.

**Aristóteles**

En el caso de Platón, sus aportes hacen referencia a la importancia de la búsqueda de un conocimiento metafísico, un conocimiento que debe buscarse en su verdadero mundo independiente del ser humano, en este caso lo más importante está en el alma y en el mundo de las Ideas que representa la esencia de la naturaleza. Sin embargo, para Aristóteles sucede lo contrario, para él lo más importante es el sujeto y su relación con la naturaleza.

En Aristóteles se puede notar una priorización del sujeto en relación con su entorno, con la naturaleza como fuente de conocimiento, atribuyendo a nociones específicas que hacen que el hombre se acerque o pueda generar imitaciones de lo bello como modo de acercarse a la esencia, por lo que al igual que Platón, estudia la belleza y aspectos morales como el bien, aunque con matices, pero diversificando los conceptos a los aspectos cognitivos, es entonces que una parte de la sustancia de la teoría de Aristóteles, en función de su concepción de lo bello, guarda relación con la escultura griega que se conoce, y

> "puesto que la Bondad y la Belleza son cosas diversas (aquélla, en efecto, se da siempre en la acción, mientras que la Belleza se da también en las cosas inmóviles), yerran quienes afirman que las ciencias matemáticas no dicen nada acerca de la Belleza o de la Bondad. Hablan, en efecto, de ellas y las muestran en grado sumo. Aunque no las nombren, no es que no hablen de ellas, puesto que muestran sus obras y sus razones. Por su parte, las formas supremas de la Belleza son el orden, la proporción y la delimitación, que las ciencias matemáticas manifiestan en grado sumo […] son, a todas luces, causas de muchas cosas, es evidente que hablan en cierto modo de esta causa, la causa como Belleza." (Metafísica, XIII, 3, 1078a, 35; 1078b, 5)

Está claro que en Aristóteles también está presente la dualidad cuerpo-mente, sin embargo, en él la presencia de la belleza no se remite totalmente a una Idea o a algo que esta fuera del alcance

del cuerpo físico del hombre, sino que los mismos objetos de la naturaleza pueden ser bellos siendo presentes bajo los lineamientos del orden, la simetría y la precisión. Mismos elementos que rigen la estética griega y que se pueden ver evidenciados en la escultura clásica.

De acuerdo con Aristóteles el arte busca imitar a la naturaleza, en este sentido hace referencia a la mímesis, en el que el arte evidencia un valor estético en cuanto pueda imitar con fidelidad a la Naturaleza, puesto que

> "imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación […] prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales mas repugnantes y cadáveres" (Poética, I, 4, 1448b, 5, 10)

Por lo tanto, el valor estético de un objeto (pintura, escultura, poesía) se presenta en la imitación de la naturaleza, la cual es armónica, simétrica y precisa, sin embargo, no cualquier imitación es adecuada, puesto que se trata de hacer referencia a un elemento que se presenta como lo esencial (objeto de la naturaleza), es entonces que Aristóteles da el ejemplo del pintor, de quien indica que "se debe imitar a los buenos retratistas; éstos, en efecto, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, haciéndolos semejantes, los pintan más perfectos." (Poética, I, 15, 1454b, 10)

Por lo que la obra de arte debe presentar, como producto, un reflejo del esplendor y la esencia de la naturaleza, la cual muestra la verdad de su existencia, el conocimiento al que el sujeto se involucra al acontecer la mímesis.

La estética en Aristóteles se puede ver cuando revisa sobre todo a los poetas, en la poesía que busca reflejar el bien y la belleza del mundo en el que los griegos interactuaban y experimentaban a la naturaleza misma, la cual es eterna e independiente, son sus propias normas y características, por lo que añadir aspectos personales por parte del mismo poeta traía consigo una imposibilidad a la búsqueda de manifestar una verdad o belleza, porque el poeta (o artista) "debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador." (Poética, I, 24, 1460a, 5).

En este sentido se puede identificar que la estética en Aristóteles pedía el papel del artista como portador de la verdad en tanto la acercara a los individuos, sin una intervención o participación propia en la construcción o creación, cosa que es distinta en el arte moderno y posteriores manifestaciones, en donde el artista es la fuente de ideas y estrategias que afectan directamente al proceso de la obra, más aún en el arte contemporáneo, en donde las instalaciones buscan afectar y propiciar la intervención del público.

La estética en Aristóteles se puede leer en su sentido objetivo, donde la prioridad estaba en manifestar la verdad presente en la naturaleza, dejando al individuo como espectador esperando absorber el conocimiento que el poeta, pintor o escultor manifiesta mediante su imitación de la proporción, la simetría y la precisión, es decir, el bien presente en el mundo que lo rodea e invita a conocer mediante los sentidos que

> "mueven lo deseable y lo inteligible, que mueven sin moverse […] En efecto, lo deseable para el apetito es lo que parece bueno, mientras que lo deseable para la voluntad racional es, primariamente, lo que es bueno. Pues, más bien, deseamos algo bueno porque lo deseamos. Y es que la actividad racional es principio, y el entendimiento, a su vez, es movido por lo inteligible" (Metafísica, XII, 6, 1072a, 25, 30).

A diferencia de la amplitud en el discurso del arte contemporáneo, en donde lo estético se busca mediante el gusto y se diversifica a lo grotesco, lo feo, lo cómico, etc., en Aristóteles sigue imperando el carácter moral de la filosofía griega, por lo que lo bello, por lo tanto, lo estético, se queda en lo bueno y el bien, en la virtud del hombre, en las representaciones heroicas y en la búsqueda por imitar la perfección de la naturaleza para enriquecer el alma y la consciencia, al respecto Aristóteles indica que:

> "Claramente es la virtud humana que debemos investigar, ya que también buscábamos el bien humano y la felicidad humana. Llamamos virtud humana no a la del cuerpo, sino a la del alma; y decimos que la felicidad es una actividad del alma." (Ética Nicomáquea, I, 13, 1102a, 15)

La búsqueda del bien en Aristóteles se centra en la importancia ética y espiritual del hombre, puesto que

> "se generan las cosas que se generan mediante la naturaleza. Las otras generaciones se denominan, por su parte, «producciones». Ahora bien, todas las producciones provienen o de algún arte o de alguna facultad o del pensamiento […] Del arte se generan todas aquellas cosas cuya forma está en el alma. (Y llamo forma a la esencia de cada cosa, es decir, a su entidad primera)" (Metafísica, VII, 7, 1032a, 25, 1032b)

por lo que una forma de mantener el adecuado comportamiento dentro del mundo ideal recae en el arte y su búsqueda por exaltar la belleza, en este sentido las creaciones que lo consiguen muestran su valor estético desembocando en una purificación o una limpieza; una "catarsis (del griego κάθαρση = purificación) […] se lleva a cabo mediante unos estados que son provocados

[…] se produce por sí mismo, determinado por los caracteres intrínsecos de esta obra" (Souriau, 1998, p. 246)

La catarsis que propone Aristóteles se relaciona con el placer, el placer que produce el contemplar o acercarse a las cosas bellas, "Pues toda sensación implica placer […] si bien es más agradable la más perfecta, y la más perfecta es la del órgano bien dispuesto hacia el mejor de los objetos, y el placer perfecciona la actividad" (Ética Nicomáquea, X, 4, 1174 b 20). Se trata de un goce por percibir el bien y la belleza proveniente de la naturaleza, lo que provoca que se desenvuelva en placer, el cual tiene su finalidad con el conocimiento de lo percibido.

Sea cual fuere el tipo de placer que otorga el acercamiento a lo bello y al bien, la estética en Aristóteles está definida por la percepción y los sentidos que atraen al hombre hacia algo que lo provoca y estimula, es decir, la sensibilidad del humano lo acerca a contemplar un objeto estético. Es así como estos rasgos se convirtieron en una base para el futuro planteamiento por parte de Baumgarten, pero desarrollado en mayor medida por la filosofía clásica.

**Lo bello y lo feo**

Entender en que aspectos humanos se mueve la estética implica conocer el papel de lo bello en su construcción, puesto que desde la antigüedad se habló de lo "bello", incluso en la actualidad se sigue utilizando, de acuerdo con las características del contexto histórico, es decir bajo las reglas del paradigma presente, pero ¿qué es la belleza en términos que sean propios del campo de estudio de la estética?

De acuerdo con Etienne Souriau en "Diccionario Akal de Estética" (1998) lo bello está completamente ligado a la estética, pero no sólo lo bello, aun así, se refiere a este como "una

expresión directa de la idea de valor estético […] Bello puede designar […] todo lo que es objeto de una apreciación estética muy favorable, inmediata e intensa" (Souriau, 1998, p. 187). Por otro lado, también se encuentra el aporte de Lemcke, quien indica que

> "lo bello se nos presenta como el punto culminante, sí, del fenómeno en cuanto tal, pero no siendo lo único estético, y que mucho menos, por lo tanto, se limita la labor estética del hombre en el arte a lo bello." (1945, p. 15)

La evidencia de las definiciones acerca de lo bello siempre exalta de manera específica las sensaciones que se originan por lo observado o contemplado, una persona, un objeto, un elemento natural, un elemento artificial, casi cualquier cosa existente en la naturaleza se mantiene como un posible detonador de un sentimiento o emoción, que provoca que el individuo se acerque a lo bello.

La distinción de lo bello tiene su desarrollo de una manera más clara en Hegel, esto debido a que la forma en que concibió a lo bello artístico se manifiesta en la creación del arte moderno y contemporáneo, hay distintos aspectos estéticos, y en específico en la función de facilitador de conocimiento que el arte engendra a partir del espíritu humano. Esto parte de que en Hegel el aspecto racional es parte importante y esencial para la vida humana, es entonces que el arte se postula como una expresión imprescindible en el desarrollo integral del ser humano.

Hegel habla en numerosos momentos de la racionalidad dinámica, la cual se puede entender como una especie de fuerza motora para el mundo, es decir, una fortaleza que ejerce el papel de creador y de autogestión de la vida humana en pro de llevarlo a un desarrollo intelectual, social y cultural. En este aspecto el arte toma un papel primordial que es acompañado de la religión y de la filosofía, pero en el arte mismo se busca la trascendencia del actuar humano con el fin de darle sentido y relevancia a la existencia buscado la racionalidad absoluta, la cual puede ser mostrada al

hombre de distintas maneras, entre las cuales se encuentra la percepción de lo bello, en donde el arte se establece como un ente dotado de la capacidad inteligible del ser humano, es partícipe de su propio espíritu.

En este sentido, y retomando las ideas clásicas, se tiene que lo bello puede ser encontrado en la naturaleza y cuya existencia es independiente de la del hombre, sin embargo, para Hegel, y para los distintos modos de expresiones del arte moderno hasta nuestros días, lo bello es parte de una fuerza que se establece como una forma de acercar al prójimo a lo inteligible y a las capacidades perceptivas y reflexivas propias de la naturaleza humana, de la cual su sensibilidad es clave en los procesos de entendimiento.

Sin embargo, lo bello no reinó durante siglos antes de la llegada de las vanguardias, pues se crearon obras con distintos criterios estéticos que acompañaron la historia de la belleza.

Como puede verse en los ejemplos registrados en la historia del arte previos al arte moderno, como la medusa" o el arte cristiano, la belleza no fue la única categoría que se trabajó, puesto que se da un fenómeno muy interesante debido a que se crearon obras que pueden identificarse como "feas" y de las cuales hay una gran variedad, como las disponibles en "Historia de la fealdad" de Umberto Eco. Dichas obras muestran el trabajo de artistas específicos, en donde se tenía como objetivo final el alcanzar la belleza a través de la fealdad y sus implicaciones sociales y espirituales, el caso más contundente puede verse con la tragedia y el cómo la concebía Aristóteles al mencionar la "catarsis", puesto que el acto liberador que producían los acontecimientos desagradables o desafortunados de la tragedia eran los que permitían aclarar el panorama, "purificar el alma" y conducir al humano a la belleza de la naturaleza.

Es decir, parece ser que "lo feo" y "lo bello" se mantuvieron en una relación paralela, en donde lo feo era el camino para conseguir o acercarse a lo bello. De lo anterior se muestran algunos

ejemplos para poder mostrar esta relación de categorías antes de su cambio en el arte de vanguardias.

Al igual que en el caso de la tragedia griega, el arte en sus distintas disciplinas se encargó de mostrar los aspectos más ocultos, temidos, o desagradables de la vida humana

> "Grandes conocedores del corazón humano han profundizado en los horrorosos abismos del mal y han descrito las espantosas figuras […] Grandes poetas como Dante […] pintores como Orcagna, Miguel Ángel, Rubens, Cornelius las han puesto ante nuestros ojos en forma sensible y músicos como Spohr nos han hecho percibir los atroces sonidos de la perdición […] El infierno no es sólo ético y religioso, es también estético. Estamos inmersos en el mal y el pecado, pero también en lo feo." (Rosenkranz, 2015, p. 34)

Tal como lo indica Rosenkranz en esa última frase, la vida humana puede encontrarse con distintos aspectos no "agradables", pero que continúan siendo parte de la existencia y un modo de entenderla, uno de los ejemplos históricos se puede encontrar en la religión, como la católica, en donde se puede notar el como el arte se muestra como un modo de mostrar lo feo al creyente y buscar una reflexión para poder alcanzar a Dios o la piedad; es una búsqueda por liberarse del "mal" encarnado en lo feo.

El mal encarnado se puede apreciar en una gran cantidad de obras a lo largo de la historia del arte, un ejemplo está en la obra de Hans Memling, en un tríptico llamado "Juicio Final" (Figura 2)

*Figura 2. Hans Memling, "Juicio Final" (detalle), 1467-1471, Danzing, Muzeum Narodowe. ©Dominio público*

La obra de Memling muestra el horror y la fealdad del infierno, la escena muestra seres humanos y seres humanoides; son cuerpos torturando cuerpos. Sin embargo, a pesar de la violencia en la escena, al mismo tiempo es una clara muestra de como lo feo es parte de la búsqueda de la belleza, es en esa obra (entre muchas otras más) que el creyente puede reflexionar sobre sus actos, y buscar confrontar el mal con el fin de alcanzar el bien, o su acercamiento a lo divino, es entonces que

> "lo feo es inseparable del concepto de lo bello, pues este último lo contiene constantemente en el extravío en el que puede caer con frecuencia por un pequeño exceso o por un gran defecto […] toda estética está obligada a tratar de alguna manera la negatividad de lo feo." (Rosenkranz, 2015, p. 36)

Es entonces que, durante la etapa histórica del arte previa a los movimientos de vanguardia, la categoría de lo bello se encontraba de la mano de lo feo, "pues lo feo llega a ser sólo en cuanto que lo bello, que constituye su positiva condición previa" (Rosenkranz, 2015, 37). Sin embargo, en los momentos previos del siglo XIX se pueden notar algunos cambios, y es que las condiciones políticas y sociales, pues la "fealdad […] depende no sólo de distintas culturas sino también de las épocas" (Eco, 2011, p. 391) comenzaron una manera de producción en donde la fealdad superó a la belleza como protagonista, separándolas.

**La transgresión de la belleza. S. XIX**

La historia del arte contiene numerosos momentos en los cuales se han dado cambios que modificaron los procesos y medios de trabajo del artista, esto tomando en cuenta los acontecimientos sociales, políticos o culturales. Uno de estos momentos fue la transgresión de la belleza por parte de los artistas de vanguardia, en donde la belleza antes acompañada, en algunos casos ya mencionados, de la fealdad sufre una ruptura; lo feo como tema o criterio estético se "independiza" de la belleza y toma un protagonismo evidente, esto debido a la experimentación y exploración de los nuevos artistas motivados por romper con la tradición académica y la institución del arte, buscando una mayor libertad artística, pero de igual manera se debió al estado social que la guerra trajo consigo, uno de los mayores ejemplos es el Accionismo Vienés (capítulo 3).

El uso de otras categorías estéticas en lugar de la belleza trajo consigo una inmensa cantidad de manifestaciones y posibilidades técnicas, en donde cada movimiento de vanguardia manifestó sus ideas, en donde se abordaron diferentes temáticas, de las cuales no fue olvidada la muerte, puesto que se siguió tratando el tema hasta la actualidad, y pasando por los distintos modos de

producción y movimientos que el arte moderno y contemporáneo desató, un ejemplo de esto es la fotografía postmortem (capítulo 2).

En primer lugar, es en distintos momentos del siglo XIX en que distintos artistas comenzaron a cambiar sus categorías estéticas, poco a poco se fue cambiando el conocido concepto de belleza por la fealdad o las distintas variantes (lo cómico, lo trágico, lo horroroso, lo repugnante, etc.), un ejemplo de ello está presente en Arthur Rimbaud, en "Una temporada en el infierno" (1873):

> "En otro tiempo, si mal no recuerdo, mi vida era un festín en el que se abrían todos los corazones y en el que se derramaban todos los vinos. Una noche senté a la belleza sobre mis rodillas -Y la encontré amarga-. Y la injurié" (p. 71)

El caso de Rimbaud es uno entre muchos que cuestionaron a la belleza, la cual poco a poco fue cayendo y siendo sustituida, ¿las razones?, muchas, pero posiblemente tuvo que ver con las críticas hacia la burguesía, quienes contaban entre sus posesiones con todo tipo de arte bello. Con cada momento posterior las razones fueron distintas, pero siempre dirigiendo la mirada a "la fealdad del mundo", ubicada en la guerra, el hambre, la muerte y las desgracias del humano.

Claro es el hecho de que las vanguardias artísticas son un fenómeno artístico complejo, en donde no sólo se trabajó con categorías estéticas como lo feo, puesto que en algunos casos se buscó algo distinto, incluso sin apelar a las categorías, pero en los casos en que sí sucedió, lo bello fue sustituido, pues "[e]se monstruo de la belleza no es eterno" (Apollinaire, 2009, p.13).

Con la amplitud discursiva del arte contemporáneo, se encuentran distintas obras (capítulo 3) que se manifiestan como objetos estéticos con elementos "feos" o así considerados, de los cuales el cuerpo como herramienta es un ejemplo muy claro.

## El objeto estético

Un aspecto para tener en cuenta es el objeto estético, el cual es el motivo de revisión, en particular los que guardan relación con la muerte. Sin embargo, ¿cómo diferenciar un objeto estético de un objeto común?

Algo que se puede notar en las obras de arte que pueden encontrarse en museos, galerías, o espacios expositivos, es que son objetos estéticos, por ende, apelan a nuestros sentidos teniendo en cuenta que "no puede en absoluto limitarse a la función representativa. Si así fuese […] Ni la obra no figurativa ni las formas naturales podrían considerarse desde esta perspectiva" (Maillard, s. f., p. 226), lo que indica que obras abstractas o construcciones específicas como el arte conceptual pueden ser objetos estéticos, esto es que "[c]ualquier objeto puede convertirse en objeto estético si la actitud del sujeto es estética" (Maillard, s.f., p. 226), en este sentido, la actitud estética se encarga de "presentar" al observador o receptor:

"El mundo se presenta: se hace presente ante nuestros ojos, para nuestros sentidos, en la actualidad del gesto." (Maillard, s. f., p. 226-227), es decir que, a través de los sentidos los seres humanos son capaces de conocer una parte del mundo mediante su presentación con un objeto, es entonces que el objeto estético es una potencial fuente de conocimiento adquirido por la apertura sensorial a sus componentes o conceptos por los cuales fue ideado por el artista para ser vividos o experimentados.

Por lo tanto, el objeto estético puede hacer referencia a cualquier aspecto de la existencia humana mediante su presentación:

> “Y esta presentación del mundo se renueva sin repetirse: el sol se levanta cada día, lo sabemos, no vivenciamos ese saber cuando lo expresamos. Que el sol se 1evanta cada día es un saber conceptual, una abstracción. Hemos abstraído el hecho de la elevación del astro, pero no hemos abstraído lo que llamamos "los detalles", los elementos colaterales, el color por ejemplo, la conformación natural del lugar, 1a consistencia del aire. No podemos abstraerlos: nunca son los mismos. Y sin embargo, sin "los detalles" el sol no se levanta. Y esos detal1es son lo que vivenciamos en la presencia; jamás vivenciamos el hecho abstracto.” (Maillard, s. f., p. 227)

Ahora bien, el objeto estético se puede plantear desde distintas áreas o temáticas, sin embargo, siempre mostrará a los sentidos del ser humano una parte de la naturaleza o de los entornos creados por el mismo, en donde se experimentan aspectos seleccionados por el artista, es pues, el objeto estético, un “universo” o un mundo con sus propias condiciones (espaciales y temporales), como lo adelantaba Étienne Souriau.

**El gusto y la subjetividad**

Existe un fenómeno que es el “regulador” de la importancia y el impacto de cada obra creada, esto es la recepción del público, quienes ofrecen un juicio de valor a cada creación,

Las sensaciones; la sensibilidad es parte esencial de la estética, pues a ella se remite, sin embargo, a lo largo de la historia y con los aportes teóricos de distintos personajes la estética puede comprenderse mejor en cuanto a su papel como fuente de conocimiento en la comprensión del arte y de los recursos que esta utiliza para su desarrollo.

Es en torno al conocimiento que Baumgarten establece el término “Estética” como una teoría que se relaciona con la filosofía del arte, es el punto en donde la “aisthetike” = “sensación” se convierte en una ciencia del conocimiento sensible, una gnoseología inferior. Esto amplía la

forma de la estética que pasa de ser una manera de encontrarse con el arte para contemplar el espectro que genera la sensibilidad en el entorno humano, en este sentido G. Reale y D. Antiseri evidencian el aporte de Baumgarten desde la perspectiva de Cassirer:

> "Para Baumgarten, la estética es la ciencia de las representaciones claras y confusas, donde *percepcio confusa* equivale etimológicamente a aquella percepción en la que «se da un "confluir" de elementos, y en la que no podemos indicar aisladamente los elementos y seguirlos por separado» (E. Cassirer). En resumen, la intuición estética es conocimiento autónomo de lo sensible, entendido en un sentido global. Es un ver, intuir, saber, conocer que, y no por qué. Cassirer trata de explicar en estos términos una teoría bastante complicada: «Cuando explicamos el fenómeno del color basándonos en los métodos de la ciencia exacta y lo reducimos a puro movimiento, no sólo anulamos la impresión sensible, sino que también nublamos su significado estético. Mediante dicha reducción a un concepto físico-matemático, desaparece todo aquello que significa el color como medio de representación artística, como producto en el ámbito de la pintura. Todo esto queda destruido de un plumazo. En dicho concepto no sólo ha desaparecido todo recuerdo de la experiencia sensible del color, sino también todos los vestigios de su función estética. Sin embargo, ¿carece realmente de importancia tal función, es realmente algo indiferente? ¿Acaso no posee también un valor particular?». La nueva ciencia de la estética responde positivamente a estos interrogantes: «Se ocupa del fenómeno sensible y se ocupa de él sin intentar avanzar desde este fenómeno hasta sus causas, es decir, a algo totalmente distinto. En efecto, este avance hacia las causas no explicaría el contenido estético, del fenómeno, sino que lo destruiría» (E. Cassirer). […] La belleza de un paisaje no es asunto de competencia del geólogo: «Está belleza sólo aparece en la intuición íntegra, en la pura contemplación del paisaje total. Únicamente al artista, al pintor o al poeta, le es dado conservar esta totalidad y hacerla vivir con todos los rasgos de su representación. La pintura de un paisaje realizada por un pintor o un poeta, presenta de golpe su verdadera imagen: a la visión y al disfrute de tal

> imagen no se le pregunta cuál es la "causa", que en cambio la reflexión científica y la indagación conceptual quieren conocer. Hemos de abandonarnos al mero efecto y detenernos allí, si queremos que el fenómeno no se diluya y se nos escape de las manos» (E. Cassirer). Como conclusión, para Baumgarten, además de la lógica —que investiga las leyes del pensar— existe la estética, que descubre y analiza los leyes del conocimiento sensible, con lo que se devuelve «dignidad filosófica al campo de lo sensible» (N. Merker). Baumgarten, en resumen, luchó «en favor de la causa de la intuición estética y pura ante el tribunal de la razón […]. Y el objetivo que se propone la estética es la legitimación de las facultades psíquicas inferiores, no su supresión» (E. Cassirer)" (Reale, Antiseri, 1999, pp. 695-696)

Es un hecho que Baumgarten buscó la instauración de la estética como una ciencia que se encarga de lo sensible, en especial de lo artístico, aspecto humano que puede ser revisado, analizado y estudiado por el ser humano. Asimismo, un concepto que complementa la concepción de estética es el gusto, utilizado con mayor fuerza desde el siglo XVIII, se establece como una forma de conocimiento que se apega a lo sensible y a lo racional, en este sentido, se trata de una forma de percibir la belleza y al mismo tiempo es una sensación de placer ante ella.

El concepto del gusto aportado por la estética moderna consigue dar un complemento a las nociones generadas por Platón y Aristóteles y perfeccionadas por Baumgarten, en donde se puede inferir los principios de una estética que trata de lo bello, pues el gusto al ser una manera de percibirla y acercarla al individuo implica que la belleza genera cierto efecto para la mente humana que es captada por la sensibilidad individual provocando un sentimiento o sensación de placer aportado por dicho gusto dirigido a la selección e identificación de lo bello fuera del cuerpo humano, es decir en la naturaleza o en los objetos de la realidad sensible, de los cuales las obras artísticas tienen un papel primordial. Sobre tal efecto de identificación D. Hume señala que

> "Euclides ha explicado detalladamente todas las cualidades del circulo, pero no ha dicho en ninguna proposición una sola palabra sobre la belleza —el círculo en la tradición clásica era considerado como la forma perfecta, contenía la belleza suprema, por su perfección, armonía, igualdad, simetría…—. La razón es evidente. La belleza no es una cualidad del círculo. No reside en ningún lugar de esta línea cuyas partes son equidistantes de un centro común. Es tan sólo el efecto que dicha figura produce en la mente, cuya constitución o estructura peculiar la hace susceptible de tales sentimientos." (Hume, 2008, pp. 291-292)

La cita de Hume muestra el caso de la Idea expuesto por Platón con el caso del círculo, en donde la idea de la belleza se encuentra "más allá" de la constitución física del propio círculo, estimando de esta manera que se trata de un conocimiento que se apega al círculo, pero bajo su Idea, por la cual el gusto como forma de percepción sensible se encarga de delimitar y provocar en el individuo una sensación o sentimiento.

Continuando con el ejemplo expuesto por Hume, se desvela el hecho de que la belleza no sería como tal una cualidad o propiedad del objeto, sino que seguiría siendo independiente, pero en relación con el objeto lo que hace es producir un efecto en el individuo o espectador, el cual se presenta como un sentimiento o sensación placentera desde el objeto hacía el individuo provocado por algo bello (identificado por el gusto). Esto prueba que cualquier objeto bajo consideraciones estéticas puede provocar cierto placer o algún otro efecto, sensación o sentimiento de acuerdo con el juicio del individuo y de su propia experiencia, pues lo que gusta es porque es bello, pero depende del juicio del gusto particular, es así como este aspecto será fundamental para poder ubicar a las obras de arte, que hacen uso del textil, como objeto estético o capaz de alterar al espectador y buscar en él un juicio sobre la obra observada.

La diferencia entre la concepción de lo bello para los ideales clásicos y los aportes de la estética moderna recae en el individuo, pues es un valor agregado a la noción griega de la estética. En este sentido, los términos como la proporción, la armonía, la igualdad, etc., así como la mímesis de la naturaleza son causas no completas o suficientes para determinar al objeto artístico, o en juicio individual decretar el arte, esto porque el gusto de cada persona se ayuda de la misma experiencia para valorar y emitir una resolución acerca de lo que están percibiendo en el objeto, al respecto Hume señala que

> "Es natural que busquemos una norma del gusto, una regla con la cual puedan ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres o, al menos, una decisión que confirme un sentimiento y condene otro […] La belleza no es una cualidad de las cosas mismas; existe sólo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente. Una persona puede incluso percibir uniformidad donde otros perciben belleza" (Hume, 2008, pp. 42-43)

Es por esto por lo que la idea del gusto toma fuerte sentido en su función para la estética, puesto que expone el carácter subjetivo de la experiencia estética que un ser humano puede tener con respecto a un objeto artístico o un elemento de la naturaleza, los cuales son percibidos por los sentidos y que desembocan en emociones y sentimientos.

Las experiencias que guían la resolución del hombre se determinan de acuerdo con lo sensible por ser un estrato de la misma naturaleza, puesto que el

> "conocimiento de la existencia de cualquier otra cosa solamente lo podemos obtener por la sensación […] Porque el hecho de tener en la mente la idea de cualquier cosa no prueba la existencia de esa cosa más de lo que el retrato de un hombre probaría" (Locke, 2005, p. 633)

Esto confirma que se vuelva a la dualidad cuerpo-mente, en donde las experiencias sensibles son el primer aporte para el conocimiento y, requiere de validarlo bajo el raciocinio puesto que "la razón es esclava de las pasiones" (Hume, 2002, p. 629).

Teniendo en cuenta que el gusto se relaciona al hombre como una forma de percibir la belleza, y que esto sucede por las experiencias, se determina la importancia de la sensibilidad como medio de conocer el efecto estético de un objeto artístico. Todo delimitado por lo sensible y sus impresiones que son primera causa de entablar un desarrollo racional de lo percibido en tal objeto, por lo que

> "cuando el entendimiento actúa por sí sólo, y de acuerdo con sus principios más generales, se autodestruye por completo, y no deja ni el más mínimo grado de evidencia en ninguna proposición, sea de la filosofía o de la vida ordinaria" (Hume, 2002, pp. 161-162)

Lo anterior propone que como parte del conocimiento tenemos ideas, que en principio se muestran como sensaciones validadas por las experiencias sensibles, y siguen siendo propias de las ideas abstractas (Aristóteles) pero representadas por objetos materiales cuya constitución es puramente subjetiva, puesto que el gusto determina los lineamientos que un objeto estético puede tener para ser bello (trágico, feo, cómico, etc.) a través de la contemplación del individuo.

Es aquí (en la observación y análisis de una obra, como la del textil en los casos particulares en este proyecto) donde toma lugar el juicio que el individuo establece para determinar su gusto por los objetos expuestos ante él mismo, pero que sirve de guía para seleccionar a los elementos indicados, que son los que lo acercan a una comprensión y a un conocimiento, pues

> "Para juzgar correctamente una obra genial, hay tantos puntos de vista a tener en cuenta, tantas circunstancias que comparar, y tanta necesidad de conocer la naturaleza humana, que ningún hombre que no posea el juicio más solido hará nunca una critica aceptable de tales obras. Y ésta es una nueva razón para cultivar el goce de las artes liberales. Nuestro juicio se reforzará con esta práctica […] mejora nuestra sensibilidad para todas las pasiones delicadas y agradables, al mismo tiempo que deja la mente incapaz de emociones más rudas y turbulentas" (Hume, 2008, p. 67)

Se nota que, en el caso del gusto, la obra es participe de una interacción y relación con el hombre, el mundo y su conocimiento universal, pues mediante las sensaciones y la libre elección individual el objeto estético se puede apreciar cognitivamente, en este sentido "la facultad del gusto (las facultades cognitivas) es una característica universal y necesaria de los seres humanos […] los juicios de gusto y sus placeres tienen un fundamento universal y necesario." (Dickie, 2003, p. 199)

Sin embargo, el buen gusto debe ser guiado por un juicio, que se muestra en la persona como un buen crítico, quien es capaz de mostrar los alcances cognitivos de lo artístico en su función de producto de la dualidad mente-cuerpo a las personas "insensibles", es entonces que el buen crítico para Dickie es "una persona ducha en la experimentación de un tipo de arte en particular y también ducha en el sentido de haber experimentado repetidamente la obra de arte en concreto que está juzgando." (Dickie, 2003, p. 248).

El aporte de Dickie señala a la experimentación de la obra como tal, dando uso del juicio y del gusto al observar las características del objeto estético, es entonces que la experiencia estética es una clave para entender el arte. Es decir, la estética se establece como un manera de entender la percepción del ser humano de acuerdo con su sensibilidad, dada por la aproximación a un objeto que sea, muestra del efecto estético, es decir que mantenga una representación del ideal de belleza (u otro según la época histórica) que se muestre ante el individuo bajo las consideraciones del

artista después de su valoración de la materia con que trabaja, lo que genera un producto sensible que el espectador se encarga de descifrar según su experiencia; dichos aspectos se emplearán para dar pie a la argumentación de la naturaleza estética de los fluidos mezclados con el uso de textil para ciertas obras y "fundidos" en una obra que es capaz de producir una experiencia estética.

El mismo concepto de catarsis parece ser una experiencia de tipo estética, pues es una consecuencia de la interacción sensible con el objeto artístico, lo que provoca en el espectador o buen crítico un placer a partir de la belleza o lo determinado como bello según el gusto; asimismo con lo no bello de acuerdo con las creaciones artísticas actuales.

**Experiencia estética**

La experiencia estética se relaciona con la sensibilidad, pero se agrega al dualismo aristotélico al tener en cuenta un proceso de conocimiento donde los sentidos son el primer paso para conocer algo, por ejemplo, Dewey expone que

> "No es experiencia cuando un niño simplemente pone su dedo en la llama; es experiencia cuando el movimiento hace conexión con el dolor que sufre aquel niño, como consecuencia. De aquí que, en adelante, poner el dedo en la llama signifique una quemadura. Quemarse es un simple cambio físico, como la quemadura de un palo de madera, si no se percibe como consecuencia de alguna otra acción" (Dewey, 1916, p. 146)

El ejemplo de Dewey es un caso que se inscribe dentro del aprendizaje común, pero entonces ¿cómo es la experiencia estética?, en este sentido Dewey distingue entre estética y arte, "ninguna experiencia del tipo que sea, es una unidad, a menos que posea cualidad estética" (Dewey,

2005, p. 42), esta idea se nota desde el establecimiento de Baumgarten como una ciencia de lo sensible, puesto que conocer también se puede aplicar a la naturaleza al mismo tiempo, no solo al objeto u obra de arte. De hecho, la catarsis propuesta por Aristóteles parece ser un tipo de experiencia estética en tanto que es un proceso que lleva al hombre que contempla a una "liberación del alma", en donde la atracción por el bien (o por lo cómico, lo extraño, el horror, lo trágico, etc.) provoca un cambio, una reacción en los sentidos, lo que produce un placer ante lo experimentado, en palabras de John Hospers (1981):

> "La intensidad vital de la experiencia estética es el supremo objetivo de la vida; por encima de todo, deberíamos aspirar a «arder en una hermosa hoguera», por decirlo con la célebre expresión de Walter Pater. De ahí que, si se dan algunos efectos en el arte moralmente indeseables, esto no supone nada en comparación con la suprema experiencia que sólo el arte puede darnos." (p. 150)

Tal cambio, como se ha mencionado, corresponde a una dualidad entre la sensibilidad y lo cognoscitivo, pero evitando un fin práctico que implicaría un desarrollo diferente al goce por observar un objeto estético, en este sentido John Hospers (1981) indica que

> "El genuino corredor de fincas que contempla un paisaje sólo con la mira puesta en su posible valor monetario, no está contemplando estéticamente el paisaje. Para contemplarlo así hay que «percibirlo por percibirlo», no con alguna otra intención. Hay que saborear la experiencia de percibir el paisaje mismo" (p. 99)

A pesar de este posible "desinterés" a la hora de observar al objeto estético, existe una participación de lo cognoscitivo para poder validar y generar una relación con lo percibido, sin

embargo, se apega más a la inmediatez de la observación porque se corre el riesgo de entrar a una identificación o clasificación del objeto con un fin específico, dejando atrás el goce estético, es decir, que la "capacidad analítica puede eventualmente incrementar la experiencia estética, pero también puede ahogarla." (Hospers, 1981, p. 101).

Otra forma de destacar la experiencia estética es mediante las "relaciones internas" descritas por Hospers, lo que quiere decir que la contemplación estética se da de acuerdo con la relación entre el observador y la obra u objeto estético. Se da directamente en las características y elementos propios de la obra, sin tomar el contexto o alrededor de los espectadores sino la misma inmediatez, el momento en que el individuo se enfrenta al objeto estético.

Si la experiencia estética se toma como un fenómeno a ser percibido, la manera de entender su complejidad y su modo de actuar a partir de un objeto estético es identificando su propósito u objetivo, el cual es el plano "fenoménico" no lo físico, es decir

> "la atención debe centrarse sobre las características percibidas, no sobre las características físicas que hacen posible lo percibido […] deberíamos concentrarnos sobre las combinaciones de color en el cuadro, pero no sobre la forma en que ha de mezclarse la pintura para producir ese color […] Esto último tiene relación con la base física del objeto perceptivo (i. e., fenoménico), más que a lo visualmente percibido." (Hospers, 1981, p. 105)

Los aspectos descritos por Hospers acerca de la experiencia estética son claros y se enfocan en la forma en que el observador "selecciona" ciertos elementos de la obra para poder disfrutarla y entender al mismo tiempo su complejidad y la fuerza que despide la impresión en el momento de la percepción y análisis. Esta claro que Hospers ejemplificó a la pintura en cuanto a la experiencia estética, sin embargo, los objetos estéticos pueden ser tridimensionales, irregulares, etc., pero la

prioridad en lo estético se encuentra en el contenido, lo cual es parte del cambio histórico en donde con el arte moderno se comenzó a diversificar la forma de producir arte, y en este sentido, la manera de entender la obra también se modificó, puesto que entran distintos aspectos humanos que interfieren con la comprensión de dicha obra (como en los casos por analizar en posteriores capítulos).

**La experiencia estética en el arte contemporáneo**

Desde el arte moderno y más aún con el arte contemporáneo, las obras presentadas se encargan ya no de representar una belleza, sino que buscan algo distinto, por ejemplo, buscan generar la situación psicológica que detonan los efectos catastróficos de la guerra, como en el caso del expresionismo, donde la belleza se sustituye por la categoría de lo trágico o lo horroroso. Y, van cambiando de efecto o de categoría según distintos aspectos que la teoría y la situación de la comunidad artística definían, esto ocasionó que el arte se ampliara en gran medida en cuanto a sus temáticas y recursos materiales y conceptuales, ocasionando la llegada de múltiples movimientos artísticos, los cuales buscaban hacer valer por cuenta propia sus ideales o valores estéticos.

La situación estética del siglo XX fue un foco de partida a la amplitud conceptual y material de las artes posteriores por el hecho de que con cada nueva generación de artistas, cada individuo o grupo se encargaba de experimentar llegando a tocar distintas áreas que en el pasado sería imposible pensarlas dentro del terreno del arte, por ejemplo los escultores griegos al enfocarse en la representación de la belleza del cuerpo de acuerdo a un canon no pensarían nunca en tratar, escultóricamente, acerca de la reflexión del peso y el espacio que la escultura minimalista mostró en su momento.

Es en la experimentación y en la constante búsqueda de ampliar los horizontes artísticos que se encontraron nuevos campos de trabajo para los objetos o productos estéticos. Un ejemplo de ello son los ready mades de Duchamp, para los cuales se utilizaba objetos o accesorios de uso cotidiano, en donde de manera general nunca se encontraría una carga estética o al menos no se había reflexionado con mayor detalle al respecto. Sin embargo, Duchamp al eliminar la finalidad práctica de los objetos cotidianos y establecerlos como objetos estéticos, bajo una previa percepción sensible y su relación de transferencia con los materiales, ¿se vale de su capacidad discursiva y mejor aún, se vale de las posibilidades que la estética le ofrece?, en este sentido puede ser que

> "Redefinir el arte como experiencia lo libera del dominio absoluto de la práctica institucionalmente enclaustrada del bello arte. No estando limitado ya a ciertas formas y medios de difusión privilegiados por la tradición (autorizados y dominados por la anterior práctica histórica del arte), el arte, como producción intencionada de experiencia estética, se abre más provechosamente a la experiencia estética, se abre más provechosamente a la experimentación futura mediante la enorme variedad de materiales experimentados de la vista, que lo moldean y transfiguran estéticamente." (Shusterman, 2002, p. 75)

En este sentido, se da un proceso en donde el cambio de finalidad del objeto artístico, mediante la utilización de ciertos elementos o materiales, se descontextualiza y se utiliza como un modo que entabla un discurso que se basa en una resignificación de espacios, objetos o teorías. Esto es bien desarrollado por Adolfo Sánchez Vázquez en "Invitación a la estética" (2005) en donde indica que "si hoy contemplamos o consumimos estéticamente objetos que no fueron

producidos con una finalidad estética, o para que funcionaran estéticamente, tenemos aquí una disociación de producción y consumo" (p. 88).

Es entonces que el espectador genera una reflexión acerca de lo que está "contemplando", lo cual puede ser un objeto con una función específica para la que fue hecha, pero que debido al papel que le da un artista se sitúa en su lugar una nueva manera de consumo, uno de carácter estético. Es entonces que, como lo menciona Sánchez Vázquez, una escultura monumental como la Coatlicue es admirada estéticamente en el Museo de Antropología, y no temida al representar a una divinidad tan imponente acompañada de fuertes rasgos físicos, como las garras, las serpientes y los corazones humanos. Por lo tanto, se da una revisión de los aportes que da, pero al momento se da una resignificación en donde se puede sacar de contexto y no sólo remitirse a ese carácter religioso, sino que se puede encontrar nuevas posibilidades para tener una experiencia con el objeto, se trata de nuevas lecturas que son posibles gracias a las características de la pieza, que no sólo se refieren a su aspecto ritual sino a su proporción, armonía, etc. Así que

> "la función que hoy cumplen en el Museo de Antropología para los espectadores que contemplan la monumental escultura, seducidos por su forma y por el significado mítico-religioso que, gracias a ella, expresa y simboliza, es la función que llamamos estética." (Sánchez Vázquez, 2005, p. 88)

Por lo tanto, el cambio de funcionalidad de un objeto cotidiano se da por medio de la experiencia estética, de acuerdo con el acercamiento de una persona hacia un objeto o material en donde se da una reinterpretación de la materia, cuyo cambio de sentido bajo la interacción produce cierto placer devenido del hecho sensible.

Al recordar los aspectos teóricos de Aristóteles en donde la belleza y las causas del placer no son una característica propia del arte, sino que se encuentran en distintos aspectos de la naturaleza, se encuentran ciertas similitudes con la propuesta de Baumgarten, puesto que la teoría de lo bello es independiente a la teoría del arte, lo que considera que la experiencia estética no es particular de lo artístico, sino que puede ser experimentada en distintos aspectos de la vida.

En este sentido, esto aportaría argumentos a que la interacción de un individuo con su entorno y, que con sus elementos pueda ser propicio, en algún modo, a que se suscite una experiencia estética. Por lo que, la producción artística posterior a la llegada del arte conceptual equivaldría a una realidad, que al resignificar objetos cotidianos o reinterpretar sucesos repudiados como la muerte sean capaces de producir en el espectador una experiencia estética que propicie un cambio en el estado de ánimo pues "[c]onsidero el descubrimiento de que algo puede ser buen arte sin ser bello como una de las grandes aclaraciones conceptuales de la filosofía del arte en el siglo XX" (Danto, 2005, p. 102), lo que puede producir una postura crítica o una reflexión en el espectador acerca de lo que se está experimentando, sucesos que no eran evidentes en las obras artísticas cuya finalidad era encontrar o representar a la belleza.

En este sentido, las posibilidades que ofrece la estética abren las puertas a distintos modos de expresión y distintas ofertas artísticas por parte de los autores que buscan entablar un diálogo con el espectador a través de objetos cotidianos o de temáticas cotidianas, por ejemplo la muerte, el cual es un tema que durante la historia del mexicano se vuelve una forma de identidad si se hace referencia a las numerosas tradiciones y costumbres existentes a lo largo del territorio, pero que, por otro lado también representa un tema tabú debido a que la situación política y social llena de violencia condiciona abordar el tema. Sin embargo, numerosos artistas han retomado el tema para hablar de cada aspecto que determina al espectro social de la muerte, desde la naturalidad y la

ausencia de un ser querido hasta la ola de asesinatos, secuestros y problemáticas de seguridad presentes en el país.

# MUERTE Y ESTÉTICA

## Muerte a través de la imagen

Existe un ciclo de la vida para el hombre, cada sociedad es consciente de su nacimiento, su desarrollo y su muerte, ésta última es causa de una constante búsqueda, una búsqueda por la tranquilidad en consecuencia del cumplimiento de objetivos y metas, puesto que "la muerte es […] una especie de vida que prolonga, de una forma u otra, la vida individual" (Morin, 2003, p. 24). En este sentido los seres humanos son testigos de la vida, ¿pero la muerte puede atestiguarse en los mismos términos de la vida, por la cual se conocen cambios físicos y mentales a lo largo del paso de años?

La muerte posee sus propios términos, su propio modo de actuar, en muchos casos es vista como un plano fuera de la existencia, como una "ausencia" en términos físicos, en este sentido la muerte así entendida se presenta con una serie de implicaciones que afectan la parte social y personal del hombre trayendo sensaciones y sentimientos de tristeza, soledad y nostalgia hacia esa persona ausente o inexistente en un plano físico, esa serie de motivos y razones consiguen que la vida humana se altere, por lo tanto la muerte como ausencia cuenta con el valor de un signo

> "en su más amplio sentido, se remite a un hecho, fenómeno u objeto y su "ausencia" […] con su carga de connotación negativa, parece no contar como el elemento de significación, pero continuamente podemos constatar que "lo ausente- ", "lo que no es o no está" es sensiblemente expresivo en cualquier situación." (Hernández Carrasco, 1997, p. 110)

La muerte se ha convertido en un objeto de deseo por ser un suceso importante y complemento de la vida, una fuente de curiosidad para el hombre, esa ausencia es la que atrae la mirada de numerosas personas, y esto es algo que ha sucedido a lo largo de la historia de la humanidad y, pareciera que no cambiará. Resulta interesante la conexión entre ambas, pues tal cual el Ying y el Yang, la vida y la muerte están unidas por razones naturales y por la conciencia del ser humano.

La relación vida-muerte trae consigo múltiples sensaciones, las cuales dependen del individuo o del colectivo que comparte una idea en común; cabe señalar un ejemplo con Jean-Paul Sartre para quien la muerte se muestra como una ruptura que termina con la vida, por la cual la libertad y las amplias opciones de desarrollo del humano desaparecen con "el acorde final de una melodía [que] conduce por un lado hacia el silencio […] La muerte […] ha sido […] considerada como el término final de la vida humana" (Sartre, 1993, p. 650). Sin embargo, más allá del fin de una consciencia particular se encuentran quienes forman parte del colectivo o grupo social (familia, amigos), un grupo de personas cercanas a la persona que vio fin a su vida, pero que se encargan de enfatizar y dirigir su recuerdo a un estrato que continua sobre el tiempo, el aquí y el allá, existencia e inexistencia, presencia y ausencia, son modos de ver un hecho por el que todo ser humano transitará en algún momento, y entre éste proceso se encuentra una necesidad, la trascendencia o la consciencia de haber cumplido con una meta u objetivo que tal como lo indica Abraham H. Maslow (1991):

> "En última instancia, los músicos deben hacer música, los artistas deben pintar, los poetas deben escribir, si tienen que estar en paz consigo mismos […] Se refiere al deseo de la persona por la autosatisfacción, a saber, la tendencia en ella de hacer realidad lo que ella es en potencia. Esta

> tendencia se podría expresar como el deseo de llegar a ser cada vez más lo que uno es de acuerdo con su idiosincrasia, llegar a ser todo lo que uno es capaz de ser." (p. 32)

Es decir, que se tiene presente una serie de acciones como una finalidad de vida según la época y el paradigma vigente que está implícito en la vida social y cultural, y que a su vez se trata de una forma de buscar el significado de una vida, de una existencia, pues como dice Edgar Morin acerca del funeral o el duelo, "es una expresión social de la inadaptación del hombre a la muerte, pero al mismo tiempo es también el proceso social de adaptación" (Morin, 2003, p. 82).

Paradigmas sociales o religiosos como la resurrección, la reencarnación, la inmortalidad, la fama, etc., sea una o todas, lo que aquí interesa es el hecho de que son válidas porque los individuos cercanos al fallecido se encargan de hacer ver su vida cuando una o muchas personas "recuerdan", es decir que un grupo determinado de personas son quienes por medio del recuerdo mantienen el ciclo vida-muerte en la conciencia; es la memoria el vehículo que conecta a la vida con la muerte, y consigo trae una serie de experiencias que dialogan con el resto de personas abriendo distintas posibilidades en la interacción social del hombre, es entonces que

> "la muerte no es el final, pues a las conjeturas proclives a la inmortalidad personal, se le pueden añadir la evidencia tangible de la inmortalidad a través de esas creaciones emanadas de la condición humana que son el Recuerdo y la Memoria." (Baltés, 2007, p. 47)

Las experiencias son una forma de entender la existencia, y éstas se encuentran ligadas a la percepción de diversos fenómenos que se dan a lo largo de la vida, en la cual el ser humano desarrolla distintas características que lo definen, como sus tradiciones o costumbres en las cuales se incrusta la muerte al ser uno de esos fenómenos mencionados que tiene mucho que decir a partir

de la inexistencia física de una persona, pero existencia sensible desde el recuerdo y la memoria, pues "[l]o visible es aquello que se capta con los ojos, lo sensible aquello que se capta por medio de los sentidos." (Merleau-Ponty, 1993, p. 28)

La interacción social es muestra de un intercambio de experiencias que con el paso de los años forman parte de la construcción de una identidad, y es bien sabido que en cada zona territorial el grupo de personas que allí habita posee sus propias reglas y normas, así como sus propias tradiciones y costumbres. Es en este caso que la vida y la muerte no están exentas de un modo de celebrarlas. Un ejemplo es el luto, el cual

> "Representa los actos culturalmente definidos realizados después de la muerte; incluye rituales y comportamientos específicos a cada cultura y religión. En los países occidentales, esto incluye los entierros, la ropa de luto, los sufragios, entre otros. […] Por otra parte, el duelo es el sentimiento subjetivo provocado por la pérdida, generalmente asociado con la muerte de un ser querido. En las pequeñas comunidades rurales, los grupos indígenas […] los padres y lo ancianos enseñan a los niños desde muy temprano que la muerte es parte natural e importante del ciclo de vida" (Caycedo Bustos, 2007, p. 333)

El "cómo se vive" la muerte de una persona trajo consigo rituales y testimonios que acercan al individuo a lo bello de la vida misma, o a lo trágico y horroroso según sean las causas, en ambos casos cada día se muestran ejemplos que la hacen visible, este capítulo busca visualizarlo: visualizar una estética a partir de la muerte.

Visualizar una estética en la muerte, siendo un fenómeno de gran repercusión en la vida del hombre resulta complicado debido a la multiplicidad de concepciones de una sociedad, teniendo muchos modos de ver y actuar, teniendo cada sector o zona determinada sus propios elementos

culturales, provocan que sea difícil entender a la muerte, o algún producto de ella como algo estético y con valor artístico, es claro que aspectos culturales en México como el Día de Muertos es un evento que contiene distintos aspectos creativos y artísticos que denotan una búsqueda por la reflexión y el entendimiento de la vida, pero a pesar de ser una festividad y tradición muy arraigada a la vida del mexicano, y al igual que como sucede con el arte contemporáneo que es rechazado por algunos sectores o grupos del país, la muerte, en cuanto estética se sigue tomando como un tema tabú que sólo se trata en el tiempo de un ritual de despedida a un ser querido o una consecuencia de los hechos sociales de un país.

La concepción social que atañe a la muerte se ha vuelto muy particular, y esto se debe a las distintas características de la sociedad actual, pero que se complementan con los sucesos o eventos del pasado, pues es evidente que la muerte no se veía de la misma manera hace diez años o hace un siglo; este aspecto es muy importante porque influye en que la muerte (debido al carácter histórico del arte y su posibilidad de generar nuevos discursos y apertura a la creación y obtención de productos artísticos) sea vista como un propósito estético que utiliza elementos como los rituales de algunas regiones o simplemente objetos o artefactos creados por un artista, los cuales guardan relación con la muerte debido al uso de restos de un cuerpo humano, se convierten en creaciones estéticas que buscan propiciar una relación en torno a la vida-muerte bajo una apelación a los sentidos del observador, caso que se puede apreciar en distintos momentos como el arte cristiano o los ejemplos postulados por Rosenkranz en su “Estética de lo feo” (capítulo 1).

¿Las distintas concepciones de la sociedad mexicana con respecto a la muerte son un obstáculo para la existencia de una estética de la muerte o, una forma de potenciar el contenido estético de la muerte como una forma de reflexión?

La muerte es percibida socialmente de maneras distintas, y esto depende del lugar en cuestión, y no solo de un contexto actual sino de los antecedentes que la región tiene, los cuales

son establecidos por los bienes y experiencias culturales que la historia ha dejado a su camino como una herencia que de generación en generación va transitando por la vida de cada persona.

Se puede revisar a la muerte en un sentido tradicional en el contexto mexicano, un ejemplo muy claro son la mayoría de funerales de la actualidad, en los cuales se sigue un claro proceso o serie de pasos, como el color de vestimenta o el número de veladoras a utilizar junto al ataúd, tales pasos dependen de la fe o religión que se practique o, de las costumbres familiares que siguen vivas en la actualidad, y que se refieren a la manera de despedir al ser querido con comida, rezos y música, actividades presentes principalmente en las zonas rurales de México, esto como consecuencia del sincretismo religioso, aspecto que fue clave en la manera de concebir a la muerte, pues se sumó a la particular forma de llevar a cabo rituales desde el aporte de la sociedad prehispánica. Pero lo que agrupa a gran cantidad de dichas tradiciones o costumbres es el

> "deseo de continuar viviendo después de la muerte, de una segunda oportunidad, es sin duda un anhelo humano que para un sector de la humanidad se satisface mediante la creencia de la transmigración. Vivir no solamente una vez, sino poseer un bagaje de experiencias de vidas anteriores" (Román López, 2006-2007, p. 346)

Sin embargo, para las siguientes líneas se tiene en cuenta sólo de manera general al funeral, entendido como, la acción de velar al difunto (velorio), acto previo al entierro del fallecido, acontecimiento que agrupa a un número de familiares y amigos cercanos quienes son testigos de una despedida al cuerpo que será sepultado, es en este hecho que se puede notar el cómo se da una conexión temporal entre la vida y la muerte: La vida contempla a la muerte, la cual se encuentra presente en un espacio, inmóvil.

La conexión sentimental y emocional con el ser querido fallecido que presentan los asistentes a un funeral genera en las personas cercanas una serie de sensaciones que estimulan al cuerpo produciendo melancolía, tristeza, etc. Emociones que estallan al momento y que incitan al individuo a reflexionar sobre la vida y sobre la existencia, éstos son dos aspectos que saltan a la mente siempre que una persona se encuentra cara a cara con la muerte.

**Representación simbólica**

Dentro del quehacer humano siempre está implícito el acto de reflexionar sobre las temáticas de la existencia, parte de estas reflexiones a llevado al hombre a desarrollar distintas artes, y es en estas que se manifiestan variedad de motivos que aluden a la vida, pero también a la muerte, éste punto resulta interesante puesto que durante siglos las personas han encontrado cierta belleza o fealdad en la muerte misma, lo cual nos hace hablar de términos estéticos y un importante estímulo a los sentidos humanos.

Hablar de temáticas como la muerte ha sido un modo importante de búsqueda en el arte, cada artista produce de acuerdo con su lenguaje o estilo, sin embargo, se ayuda de un conjunto de elementos visuales que sustentan su trabajo, en el caso de la muerte se utilizan símbolos que remiten al tema, dotando a la obra de una riqueza que los espectadores se encargan de descifrar de acuerdo con su cercanía y experiencia con la muerte misma. En este sentido, Gadamer indica que

> "lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado. Con el concepto de «representar» ha de pensarse en el concepto de representación propio del derecho canónico y público. En ellos, representación no quiere decir que algo esté ahí en lugar de otra cosa, de un modo impropio e indirecto, como si de un sustituto o de un sucedáneo a

> tratarse. Antes bien, lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto. En la aplicación del arte se conserva algo de esta existencia en la representación." (Gadamer, 1991, p. 90)

Por lo tanto, y siguiendo a Gadamer, los elementos que un artista utiliza para su trabajo poseen características que son propias del bien u objeto que representan, en este caso la muerte, pues como se puede ver en los posteriores ejemplos, ésta es simbolizada bajo algunos objetos conocidos, y que son materia del propio concepto: cráneos, o el difunto mismo.

Teniendo en cuenta que la cercanía con la muerte a través de una representación simbólica de la concepción particular del artista, y que el tema mismo sumado a su representación visual produce un sin número de sensaciones ligadas a los sentidos del ser humano y que la estética está fuertemente ligada a estos, ¿es factible poder llamar a esa experiencia como estética?, la respuesta se puede encontrar en los múltiples ejemplos (algunos serán revisados en posteriores líneas) que se pueden encontrar en la historia del arte, en donde se representa a la muerte misma o a los aspectos culturales en relación con ésta.

El goce por visualizar ciertas obras cuyo tema principal es la muerte es una realidad, lo puede evidenciar el hecho de que sean parte de la historia del arte numerosas obras, entre pinturas o esculturas, sin importar que se establezcan como una imagen que habla de un ritual, un acontecimiento histórico, político o religioso. Un ejemplo de ello es "San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo" (1788) de Francisco de Goya o "Doña Isabel la Católica dictando su testamento" (1864) de Eduardo Rosales (Figura 3 y Figura 4).

*Figura 3. Doña Isabel la Católica dictando su testamento, 1864, Eduardo Rosales. ©Museo Nacional del Prado*

*Figura 4. San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo, 1788, Francisco de Goya. ©Fundación Goya en Aragón*

Las imágenes anteriores ejemplifican algunas de las posibilidades que el arte ofrece para evidenciar aspectos que implican vivencias fuertes para el ser humano; cuando la muerte se percibe

a través de una imagen que muestra la experiencia que tanto se teme, pero que en algún momento el humano llega a ella, la muerte.

Es verdad que el acontecimiento de una defunción, ya sea en su cercanía con un colectivo o con un individuo desata una multiplicidad de factores emocionales que provocan distintas reacciones, por ejemplo el caso del "duelo", por lo que una imagen que apela a los sentidos humanos busca generar un placer o una repulsión, entonces de acuerdo con Carlos Lemcke "La estética, o sea la doctrina de las percepciones y sensaciones sensibles, abarca el dominio todo de los fenómenos en cuanto provocan éstos, por su forma o su modo de presentársenos, nuestro sentimiento de agrado y desagrado" (1945, p. 13)

Algo que sucede en las obras que hablan sobre la muerte, ya sea de un personaje histórico o algún conocido o individuo con alguna relación con el artista, es que la muerte pasa de ser un sufrimiento que se vive por el hecho (y que se vive sobre todo por los familiares y amigos cercanos al difunto), a convertirse en una imagen que provoca y que propicia una trascendencia del evento, es decir, la ausencia repercute en los familiares y amigos cercanos para que reflexionen sobre la existencia y la finitud de la vida.

Pero volviendo al carácter sensible de las obras de arte, la experiencia estética se puede presentar a partir de una obra que habla de la muerte, pues esta es una parte fundamental de la vida, lo que aporta al ser humano cierto conocimiento acerca de su entorno y acerca de la vida misma, en el afán del hombre por descubrir y reconocer su realidad a partir de todo hecho que es parte de este, en términos físicos e inteligibles, o como bien lo indica Jauss (2002):

> "la experiencia estética se distingue de otras funciones del mundo de la vida por su peculiar temporalidad: hace ver las cosas de nuevo y proporciona mediante esta función descubridora el goce de un presente más pleno; conduce a otros mundos de fantasía y suprime en el tiempo la

> construcción del tiempo; anticipa experiencias futuras y abre así el campo de juego de acciones posibles; permite reconocer lo pasado o lo reprimido, conservando de este modo el tiempo perdido […] permite disfrutar de lo que en la vida es inalcanzable […] En los objetos estéticos toma cuerpo alguna experiencia ejemplar con tal intensidad que rompe la rutina de la percepción" (p. 18)

Lo postulado por Jauss permite considerar a la muerte, siendo un motivo de la obra de arte (en sus variantes como la muerte natural o la muerte violenta), como un objeto digno de propiciar una experiencia estética, teniendo en cuenta que forma parte de la obra de arte (una pintura, una fotografía, una instalación, arte textil o uso del textil como parte de la obra, etc.), que se apoya en su capacidad de retomar múltiples sensaciones y aspectos perceptivos acerca de la vida misma, pues como dice Jauss el "descubrimiento estético de la naturaleza abrió la visión de un campo absolutamente nuevo de lo estéticamente perceptible" (Jauss, 2002, p. 19)

**Muerte natural**

Sabiendo que la percepción estética se da por medio de los sentidos, en todo el país se han encontrado obras y objetos que pueden ser ejemplo de una estética de la muerte, desde pinturas a instalaciones, un ejemplo que se declara como una forma de contemplarla y reflexionar a partir del estatismo de la ausencia de vida son las fotografías post mortem, las cuales evidencian el carácter grotesco y trágico de un hecho, puesto que traen consigo un hecho ético y social que invita a las personas a alejarse de ellas, sin embargo, también existe la posibilidad de que sean vistas de acuerdo con una estética de la fealdad debido a evidenciar el inevitable cambio físico que la muerte y el vacío trae al cuerpo fotografiado, estimulando así los sentidos del observador al percibirlas.

Con cada muerte se dan variados rasgos físicos que son percibidos, por ejemplo, el cambio de tonalidad de la piel cuyas células mueren una tras otra, la palidez de los labios y, el cambio de temperatura que acompaña a los tonos azules y verdes de cada parte del cuerpo cuya vida escapó, muestran en sí mismas una experiencia visual que desgarra al ser vivo, es la vida contra la muerte en un instante, donde el cuerpo se estremece ante la estética manifestada en restos de una vida pasada a través de una imagen.

Cada fotografía post mortem muestra en un registro físico casi indestructible a una persona cuyo rostro quedó quieto e imperturbable con una expresión que es prueba de su último momento lleno de vida, antes de que el tiempo mismo sea el encargado de su putrefacción y desaparición. Es entonces que la fotografía pasa de ser un registro que representa a la muerte a través de una imagen, hasta convertirse en un artefacto que favorece la perpetuidad de su modelo, quien se vuelve eterno al recuerdo de quien lo mira, es una prueba de memoria colectiva que se realza con la ayuda de una estética de la muerte, en donde el horror o lo trágico continúan invitando a pensar en la concepción del ser humano con su existencia, así como la belleza lo realiza y lo realizó en su hegemonía anterior a la llegada de las nuevas categorías estéticas, la muerte sigue siendo una forma de entender la vida y aceptar la ausencia.

La fotografía post mortem tiene un antecedente que da cuenta de que la admiración o búsqueda de conocer y visualizar a la muerte no es un tema contemporáneo, existen distintos casos a lo largo de la historia del arte que son prueba de ello. La pintura histórica no sólo muestra personajes en su apogeo o en acontecimientos de suma importancia para la sociedad, de igual manera se retrató a la muerte (capítulo 1), pero a una muerte en distintos modos y concepciones individuales, como en “El velatorio” (1910) de José María López Mezquita (Figura 5) cuya particularidad es el hecho de representar un velorio tradicional de acuerdo con las costumbres y tradiciones de la época en que fueron pintados, lo cual lo demuestran sus personajes, puesto que en

cada cultura los rituales se plantean con diferencias, en éste caso se aprecia un carácter festivo, característica de los funerales del Caribe y de las costas de España (como se describe a detalle en posteriores líneas).

*Figura 5. El velatorio, 1910, José María López Mezquita. ©Museo de Bellas Artes de Granada. Colección Estable*

La práctica pictórica relacionada con la muerte, la de retratarla desde el cadáver mismo es prueba de la curiosidad del hombre por los hechos que acontecen a una persona sin vida, así como la búsqueda humana de participar de la muerte a través de la reflexión y la necesidad de hacer trascender el hecho; pinturas, esculturas, fotografías, novelas, canciones, son prueba de ello.

Cabe añadir que la presencia de una estética en obras que hacen referencia a la muerte han mostrado distintas maneras de hablar sobre ese tema, y así como la pintura y el arte en general en la historia, las obras sobre la muerte manifiestan ideas que son simbolizadas, "la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite" (Gadamer, 1991, p. 91), es decir que buscan transformar la mortalidad del hombre en un acto simbólico que queda "impreso" a posteridad en una imagen que hace alusión a distintos estratos y rasgos de la muerte humana, entendida según su autor o autores de acuerdo con la búsqueda de la "trascendencia de

nuestra existencia [que] se convierte en la esencia de nuestra vida a medida que ésta se aproxima a su fin" (Peres et al., 2007, p. 83)

En definitiva, la simbolización de la muerte en distintas épocas y culturas manifiesta imágenes de gran interés histórico al ser evidencia de múltiples interpretaciones personales que se instruyen bajo las consideraciones de la cultura, una cultura que se establece en cada comunidad o colectivo.

A continuación algunos ejemplos de la pintura que retrata la muerte, distintas concepciones del autor que hablan sobre su reflexión en torno al paso de la vida-muerte o de las múltiples maneras de entenderlo según sea el paradigma o ideas del colectivo, pues puede verse como un apartado con tonos festivos, trágicos, horrorosos o simplemente necesarios para el ciclo de la existencia, y como es evidente tales muestras están realizadas no en una década o años específicos sino a lo largo de la historia, lo que evidencia distintas maneras de simbolizar un hecho humano como la muerte.

**Francisco Oller y Cestero**

*Figura 6. El velorio, 1893, Francisco Oller y Cestero. ©Colección Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico*

Francisco Manuel Oller Cestero fue un pintor puertorriqueño, nació el 17 de junio de 1833 en la Isla de Puerto Rico, murió el 17 de mayo de 1917 en San Juan, Puerto Rico. Uno de los ejemplos pictóricos más claros que tratan sobe la muerte es "El velorio" (Figura 6), en la obra se puede observar una escena que busca mostrar un ritual funerario muy específico, se puede observar a una serie de personajes con distintas vestimentas en la zona media e inferior, en la parte derecha se encuentra un grupo de personas con vestimentas oscuras que acompañan a una mujer de blanco, en la parte central sobre una mesa un niño vestido de blanco rodeado de flores, y frente a él un hombre de traje con un pañuelo en la cabeza, la zona izquierda cuenta con un número mayor de personajes que se encuentran cantando y tocando instrumentos mientras un niño juega con dos perros en la parte frontal. La revisión general de la obra indica que se trata de un funeral que se desarrolla de cierto modo festivo, como si las personas celebraran el que el niño murió y ahora estará en un lugar mejor.

La actitud festiva se nota con total claridad en los personajes que están tocando sus instrumentos, así como los personajes que los rodean, esta manera de llevar a cabo un ritual funerario es cercana a algunos funerales de regiones rurales en México, pues debido a la concepción de cada comunidad y al pensamiento que ellos tienen con respecto a la muerte es posible comprender la razón por la que un ritual se acerca a una festividad, sin embargo, el ejemplo de Oller trata un ritual muy específico como es el "Velorio de los angelitos" del cual José Luis Concepción (1948) recoge la evidencia, del cual menciona que

> "Cuando un niño moría, hasta los siete años inclusive, lo amortajaban y el primero en bailar al niño muerto era el padrino, a ritmo de tambor y chácaras, que tocaban los acompañantes del velorio. El padrino daba una vuelta al local y la madrina repetía lo mismo; después ponían al niño

> en la mesa, vestido de blanco y sin caja, sólo lo metían en la caja cuando lo llevaban a enterrar. Sólo bailaban al niño estas dos vueltas; luego, los acompañantes del velorio se pasaban la noche bailando y cantando al niño." (pp. 64-65)

Ahora bien, como bien lo demuestra Concepción la práctica reflejada en la obra de Francisco Oller no está para nada alejada de la realidad pues se trata de un hecho que sucedía en aquel entonces en el Caribe o en zonas específicas de España, incluso hoy en día es posible encontrar ésta forma de llevar acabo un velorio, esto tiene que ver con un intercambio cultural, así como lo fue la sincretización de deidades en el México colonial, que consiguió una mezcla de ideas y acciones con respecto a distintos temas, en éste caso fue la manera de despedir a un ser querido después de su muerte, por lo que

> "Cada cultura se caracteriza por su manera de aprehender, de tratar, podría decirse, de vivir el tránsito. Cada cultura tiene sus propios ritos fúnebres, sus representaciones del moribundo, sus prácticas del duelo o de la sepultura, su propia evaluación del precio de la existencia, de la vida colectiva o de la vida individual" (Derrida, 1998, p. 49)

Cabe resaltar que el tono festivo evidenciado en la obra de Oller no es la única manera de entablar un diálogo con la muerte, pues al igual que el "Velorio de los angelitos" también se llevó a cabo una práctica que muestra con claridad una forma particular de reflexionar y pensar en la muerte misma, tal es el caso del "Juego del difunto", del cual el historiador Manuel Hernández escribió

> "Encaminado a burlar a los mozos inexpertos, consiste en tenderse un individuo en el suelo a manera de cadáver, mientras que otros desfilan aproximándose al fingido cadáver para abrazarlo y besarlo, dando ayes y suspiros, llorado a la vez que dicen las cosas más picarescas y ocurrentes alusivas a la vida del finado. Y así continúan la zumba hasta que toca el turno al cándido a quien preparan la velada y tan pronto se acercan al cadáver lo abrazan y lo retienen mientras los doloridos descargan un diluvio de zapatos sobre el incauto." (Hernández, 2004, p. 65)

Volviendo al tema del ritual funerario, las actividades que se realizaban en el ejemplo del "Velorio de los angelitos", los funerales y su desarrollo son parte importante de la cultura de ciertas zonas geográficas en los países que comprenden Iberoamérica puesto que detrás de un hecho como la muerte se encuentran distintas actividades que la complementan y que ayudan a entenderla y sobrellevarla como un hecho especial e inevitable. Lo interesante es que las costumbres y tradiciones que pasan de generación en generación a través de la memoria son construidas de acuerdo con el contexto histórico y religioso de la comunidad, por ejemplo:

> "En el norte argentino no se llora la muerte de los niños chicos. Una boca menos en la tierra, en el cielo un ángel más: la muerte se bebe y se baila, desde el primer canto de gallo, con largos tragos de aloja y chicha y al son del bombo y la guitarra […] y le dicen adiós encendiendo cohetes, con mucho cuidado de no quemarle las alas." (Coluccio, 1988, p. 673)

Ahora bien, la importancia histórica y estética de la obra de Oller recae en el hecho de que se trata de una imagen que manifiesta una idea colectiva acerca de la muerte, idea que se ve con claridad en los funerales en México, en donde en algunas zonas se realizan cantos y una despedida con el cuerpo presente.

**Juan Valdés Leal**

*Figura 7. Finis Gloriae Mundi, 1672, Juan Valdés Leal. Hospital de la Caridad, Sevilla. CC-BY-4.0*

Juan de Valdés Leal nació en 1622, fue un pintor barroco español que desarrollo su trabajo en Córdoba y Sevilla, enterrado el 12 de octubre de 1690.

La obra "Finis Gloriae Mundi" (Figura 7) realizada por el pintor español Juan de Valdés es de gran interés debido a que utiliza el tema de la muerte para sacar a la luz una importante idea acerca de la misma, pues se notan las consecuencias de la ausencia de la vida, así como busca reflexionar sobre lo que sucede después de la muerte y sus consecuencias físicas que se desenvuelven con los "restos" del ser humano.

La importancia de la obra en cuestión recae en el hecho que acontece, se trata de un trabajo que refleja un evento asociado a la muerte, pero a la muerte terrenal, es decir, los pasos que el cuerpo físico sigue después de la muerte "espiritual" o mental, la descomposición y la desaparición de elemento tras elemento, órgano tras órgano, del cuerpo que alguna vez vivió.

La escena muestra lo que parece ser el interior de una cripta o una tumba, dentro se encuentran dos cadáveres, uno con un estado de deterioro avanzado puesto que sólo se encuentra su esqueleto con una vestimenta propia de un obispo llevando la mitra y el báculo, éste personaje descansa dentro de un ataúd abierto de color café, del segundo personaje aún se puede notar el cabello y el rostro, se mantiene envuelto con lo que parece ser su capa la cual hace referencia a los protectores de la iglesia en ese momento histórico, la Orden de la Calatrava de acuerdo con el diseño (esto se valida de acuerdo con la correspondencia a la temporalidad y al hecho de que Juan de Valdés Leal fue parte de ella), recostado sobre un ataúd negro, la parte superior cuenta con mayor luz y muestra un brazo sosteniendo una balanza con distintos artefactos y objetos, de un lado la inscripción "NIMAS" y del lado derecho "NIMENOS", detrás a manera de fondo se puede apreciar que la cripta no sólo alberga a los dos personajes citados, sino que contiene distintos restos humanos, varios huesos amontonados y un esqueleto completo en descomposición.

Cada elemento de la obra es un rasgo que aporta más y más a su enriquecimiento, puesto que son símbolos adecuados para la construcción religiosa de lo que conciben como la muerte. Los elementos que con mayor fuerza destacan tal función son los cadáveres dentro de los ataúdes que son la prueba simbólica de una muerte homogénea para todo el mundo, pues a pesar de ser dos personajes de suma importancia y poder, se encuentran junto con el resto de los cadáveres amontonados esperando el juicio final referido a través de la mano sujetando la balanza en la parte superior.

El claroscuro exalta el carácter tétrico de la obra y por su temática es que se planta como un ejemplo más acerca de un trato estético de un tema como la muerte, es claro el propósito puesto que se trata de un caso del cómo los restos de una vida pasada le sirven al hombre para reflexionar, en éste caso no importa la riqueza o la importancia, al final todo hombre pasa por el mismo estado, de la descomposición a la inexistencia física y, es éste tipo de trabajos, los que exploran los últimos

instantes o las consecuencias de la muerte, los que plantean la mirada estética de la ausencia de vida.

Esta manera de ver a una parte de la muerte la detalla con claridad Miguel de Mañara (1725, citado en Brown, 1970, p. 270) al hablar acerca de la muerte, pero haciendo referencia a la obra de Juan Valdés, diciendo que

> "If you remember that you will be covered with earth and stepped on by all, you will easily forget the honors and status of his life. Remember also the vile worms that will eat your body, and how ugly and abominable you will be in the grave, and how those eyes that are reading these words will be eaten by the earth, and how those hands will be devoured and left dry, and how the silks and finery that you had today will be converted into a rotten shroud, your amber into a stench, your beauty and grace into worms, your family and greatness into the greatest loneliness imaginable.
>
> Look into a tomb, enter it thoughtfully and look at your parent or your wife, the friends you once knew. Listen to the silence; not a sound can be heard, only the gnawing of termites and worms. And the clatter of pages and lackeys, where is it now? All of that is left behind; cobwebs are the jewels in the palace of dead… And the mitre and the crown? They are also left behind. Remember, my brother, that this will surely happen to you, and all your being will disintegrate into dry bones, horrible and frightening. So much so that the person who loves you most today, be it your wife, your son or your husband, will be shocked to see you the moment after you expire, and whoever knew you will be shocked to see you."

Sin duda el planteamiento de Juan Valdés muestra una mirada completamente realista del hecho que trae consigo la muerte, pues sus elementos visuales establecen un diálogo lleno de simbolismos hacia lo que le sucede a todo ser humano al morir, pero bajo la guía de Valdés la imagen que consigue es un ejemplo de una aspiración humana a través del arte, un camino a seguir

al bajar a la tumba en espera de la consecución divina en donde todo ser humano asciende. Un hecho que revela la actitud individual del humano al

> "conocer la muerte —propia, ajena— implica justamente descubrir lo que cada cual tiene de único (su vida irrepetible) y lo que todos tenemos en común, la genérica muerte: ambas cosas están inextricablemente unidas, porque lo que enfatiza nuestra peculiaridad personal es la seguridad de que se trata de una ocasión momentánea, destinada a extinguirse sin remedio ni retorno y por eso mismo fieramente preciosa" (Savater, 1996, p. 226)

**Max Beckmann**

*Figura 8. Gran escena de la muerte, 1906, Max Beckmann*

El artista en cuestión es Max Beckmann, nació el 12 de febrero de 1884 en Leipzig y murió el 27 de diciembre de 1950 en Estados Unidos. La obra (Figura 8) muestra a cuatro personajes, uno de ellos recostado sobre una cama, y el resto a su alrededor con una expresión de claro dolor, en especial el personaje de pie del lado derecho, en quien se muestra con mayor énfasis el sufrimiento detonado por la pérdida. En general la obra muestra la fuerza que su propia pincelada y material genera de la mano de Beckmann para enfatizar el tema del que el mismo título propone, y las sensaciones que son objetivo de esta, es decir que, como indica Leonardo Da Vinci, citado en Gombrich (2013):

> "Los elementos de las escenas pintadas deben hacer que los que las contemplan experimenten las mismas emociones que aquellos que están representados en la historia; es decir, sentir miedo, pánico o terror, dolor, pesar y lamento o placer, felicidad o alegría […] Si no lo consiguen, la destreza del pintor habrá sido en vano" (p. 18)

A diferencia de las obras anteriores, la obra de Beckmann muestra un rasgo más directo y personal con la muerte, pues tanto en la obra de Francisco Oller como en la de Juan Valdés los elementos visuales que se atribuyen a la muerte, o al deceso, se enfrascan en un aspecto más cultural, así como en la construcción social del hecho o del ritual en sí.

La obra de Beckmann posee un carácter propio, una fuerza expresiva que se produce por consecuencia de las vivencias o las experiencias que él vivió, quizá las mismas experiencias que son tan complejas y complicadas que las de un ser humano "normal" (en el sentido de no ser partícipe de la creación pictórica) que pasa por ese suceso, y que a su vez son la causa por las que ciertos artistas contemporáneos entablan un discurso de gran fuerza con respecto a la muerte y su implicación cultural, pero, volviendo al caso de Beckmann y su trabajo "se refirió a sus propias

pinturas como “un reproche a Dios por las cosas que ha hecho mal” […] son pinturas muy complejas en las que se explora el problema de la identidad” (Muñoz, 2000, p. 20)

A diferencia de los ejemplos anteriores, específicamente los que se refieren a la parte cultural y de costumbres en torno a la muerte y el funeral, la obra de Beckmann se encuentra generando un diálogo acerca de la percepción inmediata de la muerte, muestra el momento más cercano de cualquier persona con la muerte de un ser querido, el material visual de la obra hace referencia a las emociones y sensaciones que la muerte desencadena en los miembros cercanos, el ser humano consciente de que la muerte es parte importante e inevitable de la vida, sin embargo, desata una serie de sentimientos que demuestran que no se está preparado para una partida, en este sentido William Worden señala que

> “la pérdida de un ser amado es psicológicamente tan traumática como herirse o quemarse gravemente lo es en el plano fisiológico […] el duelo representa una desviación del estado de salud y bienestar, e igual que es necesario curarse en la esfera de lo fisiológico para devolver al cuerpo su equilibrio homeostático, asimismo es necesario un periodo de tiempo para que la persona en duelo vuelva a un estado de equilibrio similar” (Worden, 1997, p. 26)

La muerte de un amigo, un familiar, un ser querido provoca la salida o el surgimiento del dolor, el cual puede verse en la obra de Beckmann, sumándose a otro tipo de emociones que son conocidas por ser propias de un hecho como un deceso, al respecto Le Breton (2012-2013) dice que “[e]l hombre está conectado con el mundo por una red continua de emociones. Es impactado, afectado por los acontecimientos.” (p. 70)

Una parte importante del logro de Beckmann por mostrar una cara, que gran parte de las personas que han perdido un ser querido han experimentado de la muerte recae en sus experiencias

y en los sucesos que vivió y conoció durante su carrera, los cuales son propios del mismo contexto histórico, cultural, y religioso que pueden determinarse por los trabajos desarrollados en el expresionismo alemán del cual Beckmann conocía

> "El expresionismo alemán ha producido obras tomando como inspiración la religión, hasta después de la Segunda Guerra Mundial; las grandes catástrofes del siglo XX y el reflejo de los estados anímicos de los autores, quedando el sentimiento religioso bien expresado, pues un excelente artista, aunque sea ateo, puede captar y representar mejor lo religioso que otro que es creyente." (Blázquez, 2002, p. 266)

Sin duda la obra de Beckmann se inscribe como un ejemplo de que la muerte puede ser visualizada como un objeto estético que realza el recuerdo mediante el sufrimiento evidenciado por un conjunto de fuertes y marcadas pinceladas.

**La muerte violenta**

Otra forma principal de la representación de la muerte, es la muerte violenta o trágica, de la cual su participación acontece como materia artística, en particular con el arte contemporáneo que se encuentra en una búsqueda de ampliar las fuentes y procesos artísticos, presentando aspectos que son propios de accidentes o de acontecimientos violentos, a pesar de que ya se han tratado en otras épocas, como el caso de Jacques-Louis David o de Théodore Géricault, pero en el arte contemporáneo se puede ver el uso de otro tipo de materiales y recursos creativos para potenciar la idea del autor, como en el caso de "Dead Dad" (1997) de Ron Mueck (Figura 9) o "Fire Woman.

Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall)" (2008) de Bill Viola (Figura 10).

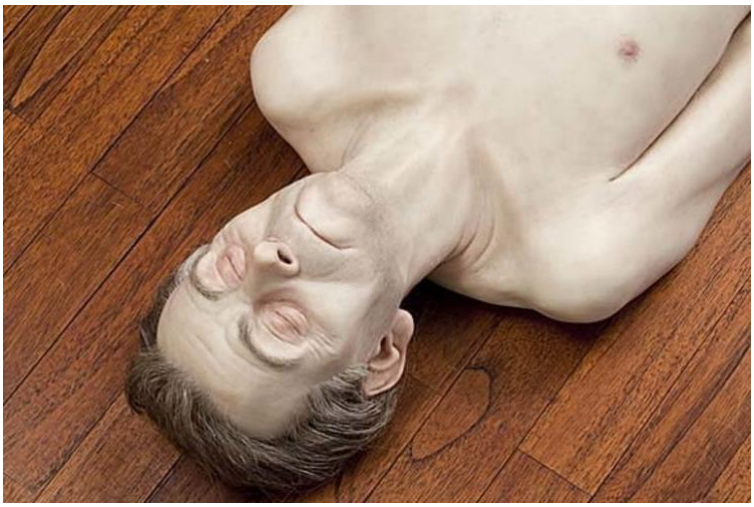

*Figura 9. Ron Mueck Australia b. 1958 Dead Dad 1996–97 (detail) Silicone, polyurethane, styrene, synthetic hair, ed. 1/1 20 x 38 x 102 cm Stefan T. Edlis Collection, Chicago © Ron Mueck courtesy Anthony d'Offay, London*

*Figura 10. Project 17: Installation view of Bill Viola, Fire Woman, 2005, one of two works by Viola screened at St Saviour's Church in Sydney for his project. © Adam Free*

En este sentido, el hecho de la muerte no sólo se presenta de manera natural de acuerdo con el ciclo de la vida, sino que también se da como producto de diversos factores ajenos a la víctima,

en donde los accidentes automovilísticos, o ciertas formas de asesinato son ejemplos de la muerte trágica o violenta.

Aquí cabe hacer una breve referencia, en el caso de Ron Mueck que, a pesar de ser una obra sobre la muerte, no está utilizando un cuerpo real sino un cuerpo artificial que se inscribiría en lo que expone Eugenio Trías en "Lo bello y lo siniestro", en donde algunas creaciones como las figuras de cera, son ejemplos de algo mas allá de lo feo: lo siniestro (que no será revisado a detalle aquí, pero que es importante mencionarlo como posibilidad). En este sentido, tanto lo feo como lo siniestro son objetos que pueden ser apreciados estéticamente porque "[o]bjetos que carecen de armonía y justa proporción entre los elementos que los componen podrán ingresar en el campo de la sensibilidad" (Trías, 2011, p.30), y al estar dentro del terreno de la sensibilidad, es posible conectar con la facultad superior de la razón, para poder comprender el contexto y el contenido de la obra. Es entonces que lo feo se trata, en el caso de la muerte, de la presencia de la "ausencia", mientras que lo siniestro "oculta" mientras se muestra cierta familiaridad, se trata de una "ausencia" que presenta algo más allá, algo relacionado con lo fantástico, o la sensación de lo familiar que no se conecta con lo real en tanto que es reprimido.

Sin embargo, la muerte estética de los acontecimientos trágicos no sólo se presenta en el arte contemporáneo, puesto que existen distintos ejemplos en el arte moderno o en el romanticismo, y sus modos de presentarla son similares a las obras vistas anteriormente, objetos visuales que simbolizan a la muerte, pero en este caso una muerte que sucede de acuerdo con hechos accidentales, trágicos. Es importante tenerlos en consideración debido a que son un antecedente directo a las formas de representación de la muerte que se conocen actualmente, además ser importante considerar a la historia del arte como una fuente esencial para la comprensión de la producción contemporánea, puesto que cada movimiento o nuevos métodos creativos son un

resultado de la reflexión del arte anterior. Un gran ejemplo de este tipo de trabajo es el expuesto a continuación.

**Ilia Repin**

*Figura 11. Ivan el Terrible y su hijo, el dieciséis de noviembre de 1581, 1885, Ilia Repin. ©Galería Tretyakov, Moscú, Rusia.*

Ilia Repin fue un pintor y escultor, nació el 5 de agosto de 1844 en Chugúyev, fue conocido por su destacado trabajo incrustado en el realismo, murió el 29 de septiembre de 1930 en Finlandia.

La obra en cuestión (Figura 11) muestra una trágica escena en donde se encuentran dos personajes, uno de ellos es mayor de edad, quien sostiene en sus brazos al segundo, el cual se puede apreciar que es joven y con una herida mortal en el cráneo, la escena se encuentra en el interior de un edificio de grandes dimensiones con numerosas decoraciones que evidencian la posición social de los personajes, en la que se aprecian muebles como una silla y alfombras que están fuera de su sitio.

Tal cual lo indica el nombre de la obra se trata de un pasaje dentro de la historia de la Rusia zarista, donde los involucrados son Ivan IV el Terrible (1530-1584), primer zar del Imperio Moscovita, y su hijo Ivan Ivanovich (1554-1581), de acuerdo con la historia el zar tenía constantes ataques coléricos que tenían repercusión en distintos aspectos de su mandato.

> "La locura que se iba apoderando de Iván "El Terrible" crecía por momentos y también afectó a su propia familia, puesto que en 1581 mató a su hijo primogénito cuando éste le recriminó los constantes maltratos a su mujer embarazada, puesto que Iván, dominado por la ira, golpeó a su hijo en la cabeza mediante un bastón de hierro causándole la muerte." (Bolaños, 2010, p. 3)

La historia de Iván el Terrible posee diversos pasajes que fueron de gran importancia y repercusión para la historia rusa, sin embargo, para el presente trabajo hay que destacar un detalle de la obra presentada, el cual es la zona de los rostros de los personajes presentes, en específico la de Iván el Terrible al ser una clara prueba de la presencia de un hombre ante la muerte, presentado mediante una imagen que contienen una fuerte expresión.

*Figura 12. Ivan el Terrible y su hijo, el dieciséis de noviembre de 1581, 1885, Ilia Repin. ©Galería Tretyakov, Moscú, Rusia. (detalle)*

El detalle de la obra (Figura 12) evidencia en gran medida, a través de una imagen, el horror del padre ante la muerte de su hijo, posterior a un hecho violento, la expresión que Ilia Repin consiguió es notable debido a que genera en el espectador una impresión y una incredulidad ante la presencia de tan fuerte mirada, claro reflejo de lo que sucedería en una acción similar en cierto momento y personaje de cualquier estrato social de la historia. En esta obra se vuelve universal la sensación de horror por causa de un hecho violento.

**Arte contemporáneo**

Los frutos pictóricos que hacen referencia de una u otra manera a la muerte dan resultados de sumo interés debido a aportar elementos visuales que destacan estéticamente para buscar propiciar la reflexión del observador o público sobre el tema en cuestión, esto por su fuerte impacto visual establecido por la relación entre la realidad y la materia de la obra. Sin embargo, como ya se mencionó la pintura no es el único medio para abordar el tema, pues con el paso del tiempo los artistas han hecho uso de las nuevas técnicas y medios de expresión para poder tocarlo, tal es el caso de la fotografía post mortem que, desde el periodismo hasta proyectos artísticos personales se ha encargado de transmitir a las generaciones posteriores el momento exacto que muestra la conexión vida-muerte, accidentes, decesos naturales, experiencias personales se convirtieron en motivo de crear una historia visual que nos cuenta un hecho, del cual el recuerdo es lo que prevalece en compañía de la imagen hasta nuestros días, para dar cuenta de un punto temporal exacto que trasciende en el tiempo.

Una forma de ubicar la posibilidad de un objeto estético acerca de la muerte es la fotografía referente a hechos trágicos o violentos, que siguen tomando en imagen a la fealdad estética de la muerte, pues es esta una prueba de eventos que suceden constantemente en el país, momentos

provocados o accidentales son captados por la lente y que generan una serie de sensaciones y de ideas para reflexionar en torno al hecho que ocurrió con la o las personas que quedaron suspendidas, en una imagen que permanecerá para la posteridad.

Uno de los hechos que provocó la producción de masas es la diversificación de productos, así como su ampliación en términos de consumo, lo que detonó la búsqueda de distintos temas de expresión artística, cada vez más acercándose a romper los límites éticos y morales de la sociedad. Sin embargo, razones para tener en cuenta por tratarse de proyectos que buscaban criticar problemas sociales, de violencia o seguridad como "Restablecer memorias" (2019) de Ai Weiwei (Figura 13), en otros casos se encuentra la mencionada fotografía post mortem, que para algunos artistas o autores significó un modo de mostrar o presentar los acontecimientos de violencia de un país o, visualizar un hecho cotidiano como la muerte. En este sentido

> "la mirada fotográfica cambia las condiciones del confinamiento en la caverna, nuestro mundo. Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar […] el resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza" (Sontag, 2006, p. 15)

*Figura 13. Restablecer memorias, Ai Weiwei, 2019. ©muac,unam*

**Fotografía. Annie Leibovitz**

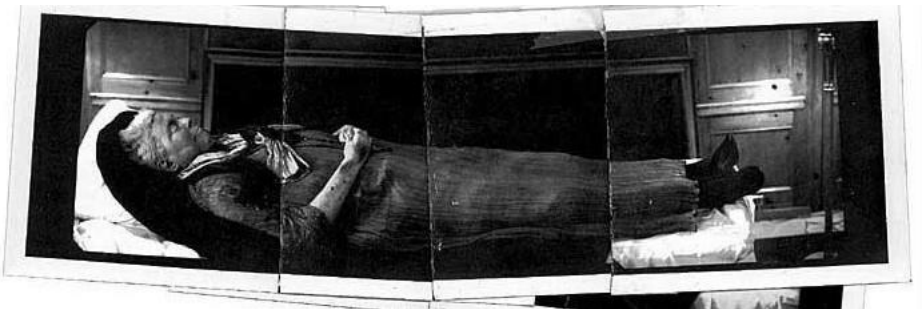

*Figura 14. Fotografía postmortem de Susan Sontag. Untitled, 2004. ©Annie Leibovitz*

En este caso Anne Leibovitz es una autora que ha sido criticada en términos éticos, principalmente por su trabajo fotográfico, en uno de ellos presenta el cadáver de su amiga, quien muriera a causa de cáncer en 2004 (Figura 14), el hecho de hacer pública la imagen de esta índole presentó en su momento distintos debates acerca de lo "correcto" del trabajo de Leibovitz. Al respecto Caitlin McKinney (2010) escribió que

> "Sontang's adult son David Rieff has spoken against what he considers Leibovitz`s disrespect for his mother`s memory and wishes in choosing to publish the photographs […] The criticism is perhaps rightfully grounded in a discomfort with the impossibility of knowing whether Sontag consented to the publication of the photographs, or even to the talking of the death photographs in the first place, given their posthumous production and circulation." (McKinney, 2010, pp. 1-2)

El caso de las fotografías de Sontag es uno entre muchos ejemplos de lo que implica la apertura discursiva del arte contemporáneo, además muestra el cómo las posibilidades que puede abarcar son tantas, incluso sobrepasando algunos lineamientos éticos, en donde

> "Critical insistence upon viewing the death photographs in insolation raises the question of what makes death photography so inappropriate, in terms of the transgression of public/private spheres. Certainly, death portraiture is taboo today, though its 19th century popularity points to the tenuous social construction of this impropriety." (McKinney, 2010, p. 12)

Sin embargo, no deja de ser una muestra de la concepción individual y la demostración de la intención del artista para, en este caso, manifestar su propia visión de la muerte bajo su experiencia en donde un ser querido está implicado, lo que aporta argumentos para poder hacer su trabajo, en su mayoría personal y en este caso sobre un tema muy trascendente, por lo que se da a la misión de "[s]ostener, dar forma a nuestra nada, ésa es la tarea. Debemos ser los diseñadores y los poetas de nuestra muerte" (Blachot, 1992, p. 117).

El trabajo de Leibovitz es un ejemplo más de la facultad y de la decisión de un autor para dar su propio punto de vista de la muerte, apropiándose del discurso y estableciendo su postura y su aporte a la comprensión y, sobre todo, a la contemplación de la muerte. Un hecho que deviene del suceso, cuando un ser querido muere, ¿qué hay después? ¿qué queda de un ser querido, del amigo o del familiar?

> "La idea del retrato póstumo tiene mucho que ver con esa preocupación que ha invadido al ser humano desde que éste ha sido consciente de la muerte de los demás y, por ende, de la suya propia. La incertidumbre ha hecho que se fabrique una serie de creencias y supersticiones que tienen que ver con una vida en el Más Allá, construyendo, en ocasiones, un mundo paralelo e invisible para el ojo humano pero muy presente y real en el imaginario colectivo. Estas inquietudes, como muchas otras, se han plasmado a través del arte, destacando por ejemplo las máscaras mortuorias, los retratos pictóricos en el lecho de muerte, las xilografías representando el tema del Memento

Mori, o las fotografías post-mortem, entre las que se incluirían a que ellas que describen los ritos y costumbres alrededor de la muerte" (De la Cruz, 2010, p. 2)

## Enrique Metinides

*Figura 15. Primer plano de una mujer rubia arrollada e impactada contra poste en av. Chapultepec y calle Monterrey. 29 de abril de 1979. ©Enrique Metinides*

Uno de los casos más destacados de México es el de Enrique Metinides, esto se manifiesta en su trabajo fotográfico, el cual está enfocado en la búsqueda de lo trágico y que puede inscribirse en la fealdad de la muerte, sucesos violentos que pasan día a día sin importar la fecha o el lugar, y sin importar el estatus social o condición de la víctima, tal como lo muestra la concepción de Valdés Leal.

El fotógrafo que en algún momento trabajó para revistas de nota roja cuenta con exposiciones y reconocimiento internacional, esto debido a la recepción positiva y llena de interés por parte del público, lo cual es prueba de que la fotografía con estas características en donde lo violento impera es fuente de curiosidad y análisis por parte de un público que busca indagar sobre un hecho concreto, más aún profundizar en la forma estética de un accidente de tal magnitud que

deja a la vista el momento en que la muerte termina vaciando la antigua vida de una persona, todo visualizado mediante una impresión, producto de una producción estética específica que transgrede el espacio destinado para la pena y la desgracia en pro de enseñar al espectador una parte poco descrita de la existencia y de la interacción de una sociedad a través de su vínculo vida-muerte.

La fotografía mostrada, cuya autoría corresponde a Metinides, se trata de lo sucedido a una periodista atropellada en la colonia Roma en agosto de 1979 (Figura 15), las consecuencias fueron las descritas visualmente, la periodista fue prensada por el automóvil contra un poste de luz y una barda de concreto. En este punto es que la imagen desata distintas interrogantes: ¿Por qué un hecho trágico de tal índole puede generar curiosidad para ser observado mediante una imagen impresa o digital? ¿Cuál es la razón que invita al espectador a ver cada detalle de la escena? ¿En qué momento el sentimiento de horror se vuelve una mano extendida para llevar al espectador a recorrer el espacio que la muerte petrificó en una imagen? ¿El valor estético de la imagen se debe a la armonía que muestra la composición lograda por el autor o se debe al gusto por contemplar a la muerte que, como se ha dicho, cada ser humano transitará por un camino similar en algún momento? ¿Acaso se trata de ambos puntos?

> "El hombre de nuestro tiempo no tiene cosero para guardar las cosas, y no tiene cosas. Las cosas sólo están ahí, se aparecen, y tienen relación con nosotros en tanto que las necesitamos para algo; ya no tienen ser de cosa individualizada, alargamiento de nuestra mano, compañía […] ahora quedan absolutamente indiferenciados, están hechos o fabricados con indiferencia con objetividad" (Lozano, 2000, p. 63)

Parece ser que la fotografía de Metinides es un vehículo para solventar una inquietud histórica que el ser humano ha mantenido viva, y es que en cada concepción cultural y

representación simbólica de la muerte, a través de imágenes, pinturas, fotografías o arte de nuevos medios, la muerte parece ser un punto central y de gran interés para el observador en tanto sea una manera de satisfacer una necesidad por una verdad que es buscada: conocer a la muerte, ¿aspecto que puede ser comparado con una liberación espiritual que trate de acercarse a la liberación del alma de Platón?.

> "Los fotografiados siempre parecen mirarnos, desde la lejanía de su ruina, como hacia más allá por encima o detrás de nosotros que los contemplamos. Pero ello quizás se deba a que en la fotografía no aparece la persona real fotografiada, sino que sucede como si en el proceso se hubiese desvelado otro, un íntimo extraño quizás más potente y fascinante, más serio y profundo, más singular, al fin, que la propia persona fotografiada. Más grave y más pesado, más general incluso que el sujeto particular. Todos los fotografiados se parecen, todos habitan en la misma semejanza distante. Es como si, de repente, apreciásemos que lo que allí aparece en la suma de unos rasgos que a todos nosotros pertenecen, una presencia y una potencia que, siéndonos común a todos, no es de nadie y nadie la posee, sino que, por el contrario, ella se posesiona del fotografiado o, tal vez, formando parte de nuestra reserva más íntima en tanto que especie, acaba de aparecer tal como, extrañeza que desasosiega hasta el dolor, se muestra en el rostro de los nuestros amados" (Ruiz de Samaniego, 2003, p. 293)

**Contemplación del cuerpo destruido**

La búsqueda de contemplar a la muerte en distintas formas podría ser parte de un impulso personal que cada individuo se plantea en algún momento, es decir que dado el hecho de que la muerte es un momento "final" en la vida terrenal, el zambullirse dentro de todo aspecto sensible

relacionado con ese hecho manifiesta un deseo por sobrepasar la mortalidad, por la trascendencia o la inmortalidad, o simplemente por consumir objetos estéticos que satisfagan la necesidad de conocer, un conocimiento acerca de momentos o sucesos que intrigan al ser humano, como es el caso de la muerte.

> "Las sociedades tradicionales viven la muerte de forma activa, exteriorizándola, incorporándola en sus vidas dentro de la normalidad de los hechos, dialogando con ella; mientras que la sociedad occidental, en regla general, la interioriza bajo la forma de una obsesión compulsiva, manteniendo un monólogo casi esquizofrénico con ella […] Resulta obvio, sin embargo, en el caso de las comunidades rurales, que éstas han sabido mantener latente la presencia de la muerte en sus vidas, la re-presentación como una forma más de incorporarla, enfrentándose a ella, manteniendo una suerte de equilibrio entre lo individual y lo comunal ante el hecho traumático que en todos produce, desestabilizando nuestra seguridad vital y nuestros apoyos" (De la Cruz, 2010, p. 9)

De acuerdo con lo postulado por De la Cruz, parece claro el hecho de que la concepción de la muerte depende del momento histórico, así como de las características sociales y éticas de la época. El ejemplo de la "re-presentación" en las comunidades rurales se puede ver en la obra de Francisco Oller, puesto que se nota una convivencia colectiva entre los seres queridos y los miembros de la comunidad, quienes se conjuntan para despedir a un pequeño después de su fallecimiento. Por otro lado, las imágenes de Leibovitz y de Metinides se muestran como ejemplos de la obsesión del hombre ante la muerte, y de las múltiples formas de "congelarla" a través de una imagen, es decir que "esas imágenes pudieron haber funcionado como una especie de *memento mori*, recordando a los espectadores la brevedad de la existencia humana" (Le Goff y Truong, 2005, p.70); o a través de instalaciones o con el uso de distintos recursos presentes en la actualidad.

Cabe añadir que los trabajos más cercanos a la actualidad, desde la fotografía de nota roja hasta la instalación o el uso del textil, en donde el discurso hace referencia a la muerte, se enfocan en hablar de su lado más oculto por la sociedad, es decir, que tiene que ver con los hechos y acontecimientos que en la sociedad (como la mexicana), se trata como un tema tabú que implica una serie de hechos violentos hacia sectores de la población de escasos recursos, o en donde se encuentran en actividades delictivas, así como las mismas víctimas de dichas situaciones. Esto es evidente en el cambio de concepción de la muerte en México, que pasó de ser un aspecto ritual y de identidad para los ciudadanos a ser un hecho del cual huir, o mostrar cierto cuidado o limitación al hablar acerca de ello, por sus implicaciones sociales y políticas.

Ahora bien, las obras revisadas son muestra de distintas maneras de entender hechos violentos o sencillamente a la manera natural de la muerte, pero lo que los une, es la forma estética que toman al ser observadas, de una u otra manera son evidencias que hablan y estimulan los sentidos, generan sensaciones que despiertan al ser humano dando un atisbo de su última participación en la existencia humana, la cual es presentada con un cuerpo y sus tonos fríos con la ayuda de un pincel, con la imagen congelada de un cadáver que muestra el punto límite entre la vida y la muerte o, la fuerza simbólica, ética y sensorial de contemplar el cuerpo muerto o sus residuos en un espacio acompañados de otros materiales.

Dicha experiencia es obtenida con distintos elementos que hacen referencia a la muerte, pero que utilizan al cuerpo humano como detonante y vehículo de la historia. Es verdad que el cuerpo se mantiene como un elemento simbólico y físico de la existencia, y al igual que la muerte, la concepción social cambia con el paso del tiempo dejando huella en el arte, con distintos productos artísticos y estéticos que hablan del contexto histórico y de la realidad que cada colectivo se encuentra viviendo. Asimismo, esto es prueba de la “disociación de producción y consumo” (Sánchez Vázquez), puesto que el cuerpo humano en las fotografías de Metinides cambia su

“función”, pasa de ser un cuerpo con características similares a las del resto de la población, con actividades y propósitos específicos para ser un “objeto” de contemplación, que guarda tras de si un acontecimiento que es propio de todo ser humano, pero que es “vivido” de distintas maneras, como lo son las capacidades, habilidades, fortalezas, la vida o la muerte.

# CUERPO Y ARTE

## El uso del cuerpo

Históricamente el ser humano ha dejado una huella de sus hazañas, creaciones y acciones. Cada hombre, mujer y niño son parte importante de la construcción de una identidad, ese rasgo que distingue a un grupo de personas o comunidades, las cuales dejan muestras de su comportamiento a través de elementos como las costumbres o tradiciones que son particulares de un país o población, debido a que agrupan distintos modos de actuar, celebrar y convivir, lo que hace que los implicados se sientan aceptados o incluidos en un grupo. Esto se suma al hecho de que la humanidad otorga cargas simbólicas a distintos acontecimientos en donde la disociación de funciones determina las nuevas concepciones y reflexiones de estos.

En cada momento histórico los seres humanos se han encargado de dejar las pruebas de su modo de vida, y esto se dio y se seguirá dando en los productos técnicos, racionales y espirituales de cada época, es entonces que el arte se vuelve tan importante para comprender la identidad de un espacio social, pues es con la ayuda de grandes o pequeñas edificaciones, pinturas, esculturas, artesanías o escritos, literarios o musicales, que cada hombre se puede constatar de la existencia de un asentamiento que fue parte de la historia de la humanidad, estos rasgos que producen la cultura occidental señalan los aportes más trascendentes a tener en cuenta para conocer un modo de percibir al cuerpo humano, pues en dicha cultura es donde se ha mantenido como un punto central para el arte, pues

> "Frente a los otros artes (no occidentales) albergamos una curiosidad intelectual ante su carácter enigmático o exótico e, incluso, podemos fascinarnos por su majestuosidad o su delicadeza; ante el griego percibimos, en cambio, el sello de la familiaridad" (Argullol, 1989, p. 130)

Y es que, en la escultura griega se manifiesta el estudio preciso de la temática corporal, de la cual hasta el arte contemporáneo continúa como una especie de paradigma en cuanto a su uso como objeto de estudio y vehículo del contenido conceptual de los artistas, por lo que revisar el arte griego se vuelve importante para conocer un modo de entender al cuerpo humano como objeto estético, además de la razón descrita por Argullol (1989):

> "Desde nuestro punto de vista occidental, el arte griego no es ya un arte arqueológico, como el egipcio o el mesopotámico, ni ajeno, como los orientales. El arte griego es, simplemente, el nacimiento del arte, o más exactamente, del arte que sentimos como propio" (p. 130)

Retomando el papel del cuerpo como objeto de análisis y, como objeto estético, fuente de distintas discusiones, pero también de motivos de creación sensible, existen distintos momentos clave en la historia en los cuales el cuerpo fue y ha sido importante en el desarrollo cultural del hombre y, sobre todo, en el arte se establece como un motivo, una herramienta y un material esencial. Asimismo es importante su revisión debido a que se trata de fuente y recurso de expresiones y productos artísticos que facilitan un modo de identificar las ideas y categorías estéticas dominantes de acuerdo al periodo que se trate, en este caso la distinción del arte clásico con el arte moderno y contemporáneo en donde con el arte griego se nota el dominio de la belleza, aspecto que cambió con la llegada de los filósofos modernos, caso que significó una parte del cambio y la apertura hacia distintas categorías estéticas poco recurrentes en la historia del arte, pero

que en el arte contemporáneo son de gran importancia debido a las temáticas y materiales utilizados, así como los propósitos de los artistas, lo cuales tienen que ver con hablar, criticar y reflexionar sobre los problemas e inquietudes de la actualidad.

Ahora bien, así como el cuerpo es parte de la cultura del hombre también ha sido un elemento de conocimiento, razón por la cual se utiliza en distintos movimientos y expresiones artísticas, esto al remitirse a la dualidad platónica de cuerpo y alma, aspectos que fueron retomados por filósofos como Spinoza, pero convirtiendo la dualidad en una unidad en donde para comprender el mundo y su conocimiento era necesario tener en cuenta al alma y al cuerpo como uno sólo, lo cual expone en "Ética demostrada según el orden geométrico" (2000):

> "alma y cuerpo es una y la misma cosa, que es concebida ora bajo el atributo del pensamiento ora bajo el de la extensión. De donde resulta que el orden o concatenación de las cosas es uno solo, ya se conciba la naturaleza bajo este ya bajo aquel atributo, y que por tanto el orden de las acciones y las pasiones de nuestro cuerpo es simultáneo en naturaleza con el orden de las acciones y las pasiones del alma" (Spinoza, III, p2, esc.)

Asimismo, para Merleau-Ponty el cuerpo es un elemento esencial para conocer el mundo, esto debido a que es el medio que conecta con la realidad a través de la percepción, la experiencia y los estímulos, "La atención a la vida es la consciencia que tomamos de unos «movimientos nacientes» en nuestro cuerpo." (Merleau-Ponty, 1993, p. 97), lo que determina que el ser humano sea consciente de lo que está viviendo gracias a que es parte de esa misma vivencia.

Al adentrarse al terreno artístico en obras o proyectos que guardan relación con lo corporal, es posible visualizar distintos usos del cuerpo humano para proyectar un propósito o un mensaje por parte del artista. Pero lo que es determinante es que su uso no es global ni específico, puesto

que, en distintas etapas históricas, así como distintos lugares o zonas, el cuerpo se utilizó según el objetivo de un artista, el cual tiene que ver con la actualidad social y política del momento histórico. Para este caso, la revisión sólo se hará sobre algunos autores y movimientos que utilizan el cuerpo humano o sus restos como una herramienta, por un lado, y por el otro como un objeto, el cual es la obra en sí con la capacidad de propiciar una experiencia estética en el espectador; esta selección responde a ser una serie de ejemplos históricos que evidencian un cambio en el uso del cuerpo como recurso y, aclarar las diferencias de creación del arte contemporáneo con respecto al arte clásico, en donde el segundo muestra una amplitud discursiva del artista y del público debido a los sucesos sociales o culturales.

Está claro que el cuerpo en la escultura griega que era utilizado como una manera de representar o simbolizar las proporciones y la armonía, no se utiliza de la misma manera en el arte moderno o en el contemporáneo. Uno de los ejemplos es el caso de Orlan, cuando en su propio cuerpo realiza distintas modificaciones como es el caso de su obra "The reincarnation of saint Orlan" en 1990 (Figura 16). Es entonces que el cuerpo pasa de ser un elemento para representar un tema específico como la armonía y el equilibrio, a ser un material y medio de acción para la obra final, es decir, se convierte en la materia fundamental para la creación y la conceptualización; el instrumento para el proceso artístico. Donde ya no se busca la "perfección" del cuerpo (de las ideas Aristotélicas), sino que se trata de una perfección subjetiva, que nace de la autora, y que al mismo tiempo busca perturbar o alterar los sentidos del espectador, esto por el hecho de poder observar el proceso de las cirugías al establecerlas como parte de la obra, como el "proceso artístico".

*Figura 16. The reincarnation of saint Orlan, 1990. ©Creative Mapping*

Es preciso revisar estos cambios en puntos históricos específicos: ¿Cómo se utilizaba el cuerpo en el arte griego?

Después del arte moderno en donde se rompe con el academicismo y se entra en una nueva búsqueda por ejemplificar emociones y nuevas experiencias de la existencia mediante la materia y la percepción de la naturaleza ¿qué hace que el cuerpo sea parte de un objeto estético en el arte contemporáneo después de ser convertido en un material o un instrumento en expresiones como la performance o el happening?

**El cuerpo en Grecia**

La estética de la Grecia Antigua está sujeta a fundamentos éticos y morales, los cuales se aprecian con claridad en las obras de Platón y Aristóteles, en ambos casos el bien era un ideal a seguir, puesto que era una manera de acercar al hombre al conocimiento. Cabe añadir que la importancia del arte griego, y en especifico la escultura, se considera necesario para ejemplificar

una postura histórica con respecto a la belleza como categoría estética dominante, cuyo papel cambió en el arte moderno y contemporáneo como se verá más adelante.

Una manera muy clara de acercar al ciudadano griego al Bien eran las artes y sus modos de representar y simbolizar Lo Bueno, un ejemplo muy conocido está en la tradición oral, y bajo la figura del héroe. Son innumerables los productos artísticos griegos en los que los héroes y los dioses son protagonistas, muestra de la inquietud griega por la inmortalidad, la trascendencia y la búsqueda de conocer lo que hay más allá de la muerte.

La Ilíada de Homero es una de las obras más conocidas e importantes de la cultura occidental, y para los griegos resultó ser una de las muestras de conocimiento fundamentales. La pieza literaria atribuida a Homero muestra a distintos héroes y dioses en búsqueda de la inmortalidad, la riqueza y la fama, se destacan personajes como Aquiles, Agamenón, Odiseo, Áyax, Menelao, Patroclo, los cuales de una u otra manera se mostraron como figuras clave en la representación de los valores que los griegos debían seguir; los versos de la epopeya de Homero manifiestan los aspectos esenciales de la educación griega, así como los ideales morales y éticos que en algún momento autores como Platón y Aristóteles plantearon en sus obras.

Al respecto de la educación griega, los héroes fueron un elemento esencial en tal tarea, puesto que el héroe

> "aporta una nueva dimensión al conjunto de normas habituales y a las costumbres características del grupo, a causa del extremo rigor de su biografía, de su rechazo ante cualquier forma de compromiso, de su exigencia de perfección mantenida hasta la muerte. Así instaura un tipo de honor y de excelencia ordinarios. A los valores vitales y a las virtudes sociales propias de este mundo, si bien sublimadas y transformadas por la experiencia de la muerte, les confiere un fulgor, una majestad, una solidez de las que están despojadas durante el curso normal de la

existencia, haciéndolas escapar de la destrucción que amenaza a todas las cosas del mundo" (Vernant, 2001, pp. 208-209)

La ideología griega da prioridad a las acciones y logros que el hombre puede conseguir durante su vida, lo que exalta la gran importancia de hacer El Bien, asimismo, se fortalece con el camino del héroe que lucha contra sus enemigos buscando hacer lo correcto para su nación, pero al mismo tiempo lucha contra la finitud de la vida, es aquí que la inmortalidad aparece como una inquietud ante el desconocimiento por lo que sucede al morir, es entonces que debido a que el cuerpo y el alma no pueden permanecer en la existencia como los dioses, el héroe busca seguir "vivo" bajo otras maneras, la trascendencia, mediante el recuerdo y la permanencia por consecuencia de sus "buenos" actos, así evitando el olvido, porque

> "en un tipo de cultura como la de la Grecia arcaica, en donde cada individuo existe en función de otro, por la mirada y en relación a los ojos de otro, donde los cimientos de la personalidad están tanto más sólidamente establecidos cuanto más lejos se extiende su reputación, la verdadera muerte es el olvido, el silencio, la oscura ingenuidad y la ausencia de renombre" (Vernant, 2001, p. 56)

Este tipo de entendimiento se presenta en otro tipo de arte, la escultura. No es casualidad que la mayor parte de monumentos y representaciones escultóricas sean de dioses y héroes, pues se trata de personajes que manifiestan los ideales griegos a través de un material trabajado para un propósito estético y educativo.

Además de buscar representar a los héroes (aunque dando énfasis en la figura de los dioses, debido a que los héroes son sólo hombres, o semidioses en algunos casos como el de Aquiles, sin

embargo, sin la perfección de un dios), la escultura griega cuenta con múltiples trabajos enfocados en presentar al cuerpo humano desnudo, prueba de la veneración de este y de la importancia en el desarrollo del ciudadano griego:

> "la escultura griega no idealiza un cuerpo abstracto, sino que busca más bien una belleza ideal efectuando una síntesis de cuerpos vivos en la que se expresa una belleza psicofísica que armoniza alma y cuerpo, o bien la belleza de las formas y la bondad del espíritu: es el ideal de la kalokagathía, cuya más alta expresión la hallamos en los versos de Safo y en las esculturas de Praxíteles" (Eco, 2010, p. 45)

La escultura griega mostraba los dos aspectos que Aristóteles menciona en sus teorías, y es que agrupa la belleza a la que sólo la sensibilidad del ser humano puede acceder y la fuerza de los valores e ideales éticos y morales que el ciudadano griego debía tener para participar de la vida en las polis, por lo tanto

> "El objeto bello lo es en virtud de su forma, que satisface los sentidos, especialmente la vista y el oído. Pero no sólo los aspectos perceptibles por los sentidos los que expresan la belleza del objeto: en el caso del cuerpo humano también desempeñan un papel importante las cualidades de alma y del carácter, que son percibidas con los ojos de la mente más que con los del cuerpo" (Eco, 2010, p. 41)

Otro aspecto al que Aristóteles hace referencia es a la armonía y la proporción, elementos que eran cuidados y trabajados en la escultura. Una prueba de su búsqueda por parte de los artistas griegos es el canon de belleza, que agrupaba las reglas y principios de armonía que toda producción

debía tener para conseguir la correcta proporción, tal trabajo corresponde al escultor Policleto (s. V a. c.) quien agrupó la información en su libro titulado “El Kanon”.

Es importante mencionar que el canon de belleza en Grecia sufrió ciertos ajustes, dependiendo de la época o periodo que se tratara: arcaico, clásico, helenístico.

El periodo arcaico muestra distintas representaciones del cuerpo de formas rígidas y estáticas que tienden a las formas geométricas (posiblemente debido a la influencia de los matemáticos presocráticos). Ya en la época clásica el cuerpo en la escultura se muestra más apegado al canon recogido en el tratado de Policleto. Se nota una mayor naturalidad y expresividad en los cuerpos, así como el ideal corporal atribuido a los atletas y gimnastas, lo cual guarda relación con las características de los héroes griegos, en los cuales se visualizaba el valor y la belleza manifestada en el equilibro, la armonía y la proporción. En el último periodo de esplendor griego, la época helenística, las esculturas se culminan con aspectos como el movimiento y la exaltación de la musculatura, caso contrario a las esculturas de la época arcaica en donde se manifiesta de manera hierática, sin embargo, el cuerpo ideal seguía siendo el aspecto principal por mostrar acompañado de los elementos éticos o morales que eran atribuidos al personaje representado.

En este sentido, el cuerpo en Grecia era utilizado con la finalidad de ser observado, aprender de él los aspectos que llevarían al ciudadano al Bien, y como un objeto estético que apela a los sentidos en tanto un goce por la simetría y la precisión que cada escultor consiguió con su arduo trabajo, lo que conecta a este tipo de escultura con la Idea de la Belleza, con su búsqueda mediante creaciones humanas, las cuales, con el arte contemporáneo se inclinan por nuevos aspectos de la vida humana.

**El cuerpo en el arte contemporáneo**

Ya en el arte moderno se puede apreciar a distintas maneras de utilizar el cuerpo humano como un medio de expresión, sobre todo en las representaciones pictóricas, y es que, durante el siglo XX el arte sufrió distintos cambios en cuanto a técnica y teoría, lo que ocasionó que surgieran distintos movimientos y tendencias que se desarrollaron con el paso del tiempo, una consecuencia fue que el cuerpo adoptara el papel de soporte o de herramienta, según sea el caso, y un medio de expresión específico cuya materia era parte de la obra final.

Entre las obras clave para el presente proyecto se encuentra el trabajo de Man Ray, en la serie de fotografías que hizo a Marcel Duchamp, el cual se vistió y personificó como su alter ego femenino al que llamó Rrose Sélavy (Figura 17). La particularidad del trabajo de Man Ray se encuentra en el suceso de cambiar una noción más psicológica de una persona, esto a través de la identidad por el acto de transformar al cuerpo de un hombre. Este aspecto evidencia un claro cambio entre el uso del cuerpo en la Grecia Antigua y el del arte contemporáneo, que añadió más matices al modo de crear, ya no sólo a partir de la armonía o la proporción, sino a partir de distintos aspectos de la existencia humana, como la identidad, pues ésta, en Grecia se inclinaba hacia un ideal u objetivos morales, estaba condicionada por el modo de actuar y vivir que la sociedad esperaba de cada integrante, en el caso de Man Ray se propone una alteración del paradigma, utilizando el género humano y, al cuerpo "modificado", como "creador de identidades".

*Figura 17. Rrose Selavy (Marcel Duchamp), 1920© Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2015*

Otro ejemplo de la diversificación de enfoques creativos del siglo XX está en el caso de "Antropometrías" (Figura 18) del artista francés Ives Klein (1928-1962), en donde el cuerpo humano se convirtió en instrumento de grafismo, el cuerpo se volvió el pincel del artista. En este trabajo, un grupo de mujeres aplicaban pintura azul en sus cuerpos desnudos, mientras seguían las instrucciones del mismo Klein para plasmar las huellas de la pintura mediante su cuerpo sobre un lienzo de gran formato, a diferencia de la obra de Man Ray, en Klein se puede ver como trabaja con el cuerpo de una manera distinta, y se puede notar como éste se convierte en un vestigio, una huella de la acción, es un comprobante de que el cuerpo existió en ese lugar y que se quedó ahí impreso (pues no sólo queda impregnada la pintura, además algunos fluidos del cuerpo), en un lienzo para la posteridad, para poder hablarle al espectador.

*Figura 18. Anthropométrie de l'Époque Bleue. ©Centre Pompidou, París, Francia*

También se encuentra el caso de Manzoni (1933-1963), quien fue otro artista que reafirmó el nuevo papel del cuerpo como parte funcional de la obra, convirtiéndolo en un objeto o instrumento, pero en éste caso el cuerpo era la obra misma, la llamó "esculturas vivas" y se trataba de mujeres a quienes firmaba en alguna parte de su cuerpo convirtiéndolas en obras de arte, bajo el sustento y la función del paradigma que establece que el artista es quien crea una obra, por lo tanto si estaba firmado por el artista, ¿no es una obra de arte?. Cabe añadir que en Manzoni se puede identificar que no sólo trabajó con la reinterpretación del concepto de pintura, sino que también trabajó con la idea de residuos corporales como parte de la obra artística y potenciador de la experiencia, tal es el caso de "Merda d' artista" de 1961 (Figura 19), obra que transitó por la línea conceptual plateada por Kurt Schwitters, quien dijo: "Todo lo que escupe el artista, es arte". Autores que plantearon ideas con el uso del cuerpo y/o de sus fluidos, sin embargo, también se encuentran artistas que trabajan y trabajaron con elementos más sociales y políticos, o personales

(en donde el cuerpo se presenta como herramienta o recurso), dando otra prueba de la variedad discursiva del arte contemporáneo.

*Figura 19. Merda d´artista, 30g. de mierda enlatada. ©MoMA, Nueva York*

A medida que el arte retomaba aspectos del pasado y se reconfiguraba con otros modos de trabajo, el cuerpo sufrió distintos cambios en la expresión estética. Y es que, si en el arte moderno el cuerpo era utilizado como un elemento de la obra que ayudaba con el simbolismo de esta, en el arte contemporáneo y en sus antecedentes, como en Duchamp, el cuerpo se volvió una especie de instrumento que servía a los propósitos de la obra, era una herramienta en donde se creaba el producto final, la que participaba en el proceso de creación. Un ejemplo específico del uso del cuerpo como un instrumento que forma parte del proceso de la obra son los happenings y la

performance, que hacen que la obra sea presentada en un tiempo y espacio únicos e irrepetibles, lo que lo hace que el artista se apropie, en un momento definido, del espacio público bajo las consideraciones que la sociedad proporciona:

> "Con la modernidad, el cuerpo comienza a ser blanco de políticas públicas. Es expropiado a la vida privada y puesto como objeto público […] Así como todo cuerpo ocupa un lugar en el espacio-tiempo social también es parte constitutiva de interrelaciones sociales" (Antón, Dimiano & Pierbattisti, 2010, pp. 22, 23)

Se puede ver, en el arte contemporáneo, la importancia que toma para su labor el cuerpo humano como material, creador y herramienta; desde distintas perspectivas y modos de utilizarlo y hacer referencia a él, el arte lo establece como una forma esencial para la creación del siglo XX y principios del siglo XXI. Happenings, Performance y Accionismo Vienés son movimientos que dan prueba de esto.

Algo que se suma a la participación del cuerpo humano en el arte contemporáneo es no sólo su uso como herramienta o materia, sino que también es clave en la simbolización de elementos que son incluidos en las obras, como el caso de los fluidos, ya sea en una performance o en arte objeto como el de Manzoni. Cualquiera que sea el elemento relacionado al cuerpo humano, se manifiesta como un vestigio simbólico que habla de un suceso, lo que se incrusta en la mente como un recuerdo relacionado con hechos, fechas, datos, etc., todo de manera individual y con base en las experiencias de cada persona. Este proceso modifica a la obra de la cual el cuerpo sigue participando, pero que ahora es capaz de mostrar algunos objetos estéticos que provienen de la relación de reflexión del artista en su propio o ajeno cuerpo. A continuación, algunos ejemplos

clave para poder visualizar al objeto estético que habla del cuerpo y sus fluidos en un caso muy particular de la muerte, lo feo en la violencia como recurso estético.

**El uso del cuerpo en el happening**

Uno de los movimientos que enfatiza el cuerpo dentro del proceso mismo de la obra es el happening, Lisa S Wainwright en la Encyclopedia Britannica lo describe como "event that combined elements of painting, poetry, music, dance, and theater and staged them as a live action" (Wainwright, s.f.), que se potencializa con la libertad del espacio público, integrando a un número diverso de personas, cercanas o no al arte, lo que aumenta el alcance y la posible incorporación al imaginario colectivo de las formas reflexivas y culturales, esto debido a que, como indica Cuenca Bonilla (s.f.): "Su facilidad y rapidez de acceso permite el intercambio de discursos de distinta naturaleza, forma y contenido." (p. 1)

Es entonces que el conjunto de los artistas, el público y el espacio conforman una interacción total en donde la cercanía y la conceptualización proponen un discurso en el que, el cuerpo es el medio de conexión, el cuerpo es

> "El punto de coincidencia […] como desterritorialización donde se engarzan todas las prácticas y los discursos sobre lo informe; de ahí la urgencia de apelar a la fenomenología. Si existe un dato irrenunciable para el arte es el cuerpo. El inscribe y en él se inscriben todas las formas del arte. Desde su idealización hasta su transgresión" (Barrios, 2010, p. 21)

La actividad en el happening se establece en la participación o la interacción que un artista guía en un entorno donde el público se hace presente, es una relación recíproca en donde el cuerpo

funge como motivo de conexión entre los partícipes, es una "función", un espectáculo, en donde la imagen que, en antaño era utilizada para simbolizar acerca de un tema se cambia ahora por el mismo ente corpóreo que es el ser humano, a partir del cual se establecen las relaciones de apreciación y goce debido a la acción, es decir que "[e]l espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por imágenes" (Debord, 2008, p. 38)

Es en el happening donde la mimesis aristotélica prueba su acción, mediante el uso del cuerpo en su interacción con el entorno, el artista se apropia de la realidad, del espacio y del tiempo para aprovechar de la participación del público, de la espontaneidad y la fuerza conceptual de una idea en la integración de un colectivo. Es en lo efímero del happening que la naturaleza y el cuerpo se consagran en una acción, una historia que puede estar detallada en un guion que sigue las pautas de la narración, tal como Allan Kaprow lo describió en "How to make a happening" (1966):

> "Las situaciones de los *happening* deberían estar inspiradas por todo aquello que ves en el mundo real, lugares reales, personas reales […] Si te quedas corto en ideas, cualquier episodio de la vida cotidiana puede servirte, ya que la vida misma se ha convertido en el mayor libro de consulta de nuestros tiempos […] Un *happening* es para aquellos que sobrevienen en este mundo, para aquellos a los que no les gusta quedarse de pie, a un lado, mirando […] Tienes que involucrarte físicamente." (pp. 5, 13)

Asimismo, cabe destacar que el efecto del happening, así como el de la performance (revisado a continuación), son un modo de confrontar a los esquemas de la sociedad moderna y contemporánea, en donde el "espectáculo" se presenta como un cambio de paradigma en la interacción humana, en donde la imagen queda como una barrera entre un ser humano y su semejante, "el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante"

(Debord, 2008:39), es decir que el humano contemporáneo busca la comunicación y la interacción a través de medios digitales, de simulacro y artificiales, un claro ejemplo se encuentra en redes como Instagram, sin embargo, ya desde el siglo XX, movimientos artísticos como el happening o la performance traen consigo una manera de combatirlo a través de una simulación, una improvisación o una acción planeada, en donde se buscaría eliminar esa "relación mediatizada por imágenes" con un acercamiento directo al público, cuerpo a cuerpo, palabra a palabra, cuyo consecuente sería un recuerdo devenido de la participación activa en un momento temporal específico, y que en ocasiones puede materializarse en un producto u objeto, como lo haría la instalación o el ready made, en donde la obra que hace uso del textil se alza como una posibilidad actual que parte de su conexión inmediata con el cuerpo, como en el caso de Teresa Margolles (cuyo trabajo se revisa posteriormente) y en algunas de sus obras, en donde utiliza textiles impregnados de sangre, grasas o sudor de personas asesinadas, y su papel pasa a ser el de un vestigio o una evidencia de lo que sucedió, no hay probabilidad exacta de este hecho como producto de la performance o el happening, pero si de que cuando sucede algo en la sociedad contemporánea existen restos o pruebas de lo sucedido, y que pueden ser motivo de una obra artística que provoque una reacción reflexiva y no de consumo, puesto que tal obra se manifiesta con mayor fuerza como un signo que hable de la identidad de un pueblo, una nación o una sociedad.

El problema que presenta el espectáculo para la sociedad moderna y contemporánea se ve planteado en las bases del happening, y la performance, pues se encarga de visualizar el conflicto persistente, "¿En qué situación se halla el espíritu «moderno» con respecto a la percepción y la comunicación?" (Marchán Fiz, 1994, p. 391), por otro lado "[e]l happening crea una relación de intensidad con el mundo que nos rodea porque se trata de hacer prevalecer en plena realidad el derecho del hombre a la vida psíquica." (Marchán Fiz, 1994, p. 392), con tal motivo, como precedente se tiene que la "apariencia" se encarga de incrustar a un público en la contemplación

estática y de consumo de imágenes sucesivas, por lo que en un entorno de consumo objetual y visual persisten pocos elementos capaces de actuar con las mismas reglas del paradigma actual y trabajar en provocar una reacción que parte de la percepción y se desenvuelve en la participación cognitiva, critica y reflexiva que parte del cuerpo y se dirige al intelecto, al recuerdo y memoria, lo que prueba que las obras estéticas incrustadas en la "fealdad" pueden desencadenar estos fenómenos desde distintas materialidades.

**Performance y fluidos del cuerpo**

Al igual que con el happening, la performance cuenta como agente principal al cuerpo humano acompañado de su consciencia. En este caso el artista no se encuentra representando un acto o un guion, sino que se encarga de presentarse a sí mismo para entablar una relación de lenguaje con el espectador, "nuestro cuerpo […] es un conjunto de significaciones vividas" (Merleau-Pony, 1993, p. 170) pero su idea es desarrollada al momento y de acuerdo con una realidad específica, una problemática que existe en un espacio y en un colectivo, una sociedad.

Asimismo, implica un autoconocimiento importante, pues el artista no es un interprete ni dramaturgo, sino que exalta una preocupación real, interior, y presente a su alrededor a través de una "apariencia", que de cierta manera se expresa en modo de espectáculo, pero con un "fin" definido por el artista, el de provocar un juicio estético, una crítica o una reflexión en torno a la problemática planteada, todo esto mediante elementos o categorías estéticas que ejercen el papel aparente de lo vivido, pues "aun cuando el arte se subordine de hecho a fines más serios y produzca efectos más serios, el medio empleado para ello sea la ilusión. Pues lo bello tiene su vida en la apariencia." (Hegel,1989, p. 9). El artista apela a la realidad a través de su propio cuerpo y su

interacción con el público, dotándole (cuerpo) un estatus de imagen, materia e idea para manifestar una creación sensible:

> "El cuerpo es el vehículo del ser-del-mundo y poseer un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos […] si es cierto que tengo consciencia de mi cuerpo a través del mundo, que éste es, en el centro del mundo, el término no advertido hacia el cual los objetos vuelven su rostro, es verdad por la misma razón que mi cuerpo es el quicio del mundo: sé que los objetos tienen varias caras porque podría repasarlas, podría darles la vuelta, y en este sentido tengo consciencia del mundo por mi propio cuerpo." (Merleau-Ponty, 1993, p. 101)

En el caso de la performance, el cuerpo humano se vuelve el material, el vehículo y la fuente de la idea sensible a presentar, todo en un momento y espacio, es entonces que el objeto se vuelve inobjetual:

> "arte inobjetual en el sentido de un arte sin el objeto artístico, un arte sin la obra, con la intención de transferir la finalidad del objeto que servía de canal para la información estética a la posible acción que podría desencadenar el consumidor." (Padín, 1973, p. 5)

Lo que, de acuerdo con la noción de la inobjetualidad, ¿eliminaría la existencia estética en la performance, a diferencia del arte que utiliza el textil o la instalación en donde el objeto artístico si está presente? (este aspecto se resuelve en el ejemplo de Lorena Wolffer).

Parece ser que la experiencia en la performance se da de acuerdo con el momento, a la inmediatez que sólo el cuerpo del artista dada su espontaneidad y su incapacidad de repetir con

exactitud un movimiento, así como la innegable realidad que manifiesta que un segundo, un minuto o una fecha en concreto no puede duplicarse o repetirse. El cuerpo se vuelve herramienta y producto al mismo instante de una idea: es significante y significado. Una imagen temporal que en "apariencia" esta siendo efecto de un hecho estético que estimula al público desde la "ilusión", motivando una reflexión sobre el hecho narrado en el momento de la acción.

Dentro de las ideas que son base de la performance se encuentra la relación del artista con su contexto, es lo que completa el producto efímero, "toda experiencia corporal lleva consigo un inevitable aspecto social, y que todo compromiso político lleva consigo un inevitable componente corporal" (Warr y Jones, 2000, p. 33)

Dentro de la producción artística mexicana, hay distintos artistas que se inscriben en la performance para evidenciar aspectos violentos utilizando al cuerpo como medio de conexión y argumentación con el público, un ejemplo es el de "Territorio mexicano" (1997) de Lorena Wolffer (Figura 20), en el cual

> "estaba desnuda, atada de pies y manos en una cama quirúrgica, mientras una gota de sangre, que goteaba de una bolsa de transfusión, golpeaba su vientre, interminablemente, a lo largo de seis horas. Su cuerpo, convertido en una metáfora del territorio mexicano, era un comentario sobre la pasividad e indefensión de la mayoría de la gente ante los embates de la crisis económica y social del país. Antes de entrar al salón del Museo convertido en quirófano, se escuchaba el discurso de un senador norteamericano discutiendo la des-certificación de México en la lucha contra el narcotráfico […] En medio del salón se encontraba el cuerpo tendido de Lorena que soportaba resignadamente este sufrimiento, mientras que una voz en off decía: "Peligro, peligro, se está usted aproximando a Territorio Mexicano" […] Lorena también utiliza la sangre en este performance,

pero lo hace, en esta ocasión, como aspecto trágico, de dolor y sufrimiento, de muerte." (Alcázar, 2008, pp. 345,346)

*Figura 20. Performance: Territorio mexicano, 1997 (detalle). ©Martín L. Vargas*

En este caso, el objeto estético estaría adecuado en la experiencia que surge a partir del cuerpo vivo de Lorena Wolffer, simbolizando a la muerte y a la violencia de un lugar específico: México, pero también en los vestigios o los restos de la acción, pues se definen dos productos más, la imagen o escena congelada a través de fotografías que se refieren a la muerte en un instante (es otro ejemplo de la fealdad estética de la muerte a través de un hecho violento), como en el trabajo de Metinides, y por otro lado la sangre derramada de la bolsa de transfusión, la cama, la sábana, son elementos y objetos que se convierten en un recuerdo, uno de violencia; todo desarrollándose en un espacio, en el territorio mexicano simbolizado por el cuerpo de Wolffer y el territorio de la acción, la que corresponde con la performance.

En obras como la de Lorena Wolffer se puede ver que el resultado de la acción es un vestigio o una prueba objetual, lo que supera la inobjetualidad de la obra, es en el vestigio que queda, la prueba de lo sucedido, lo que se desprendería de la obra performática pasaría a ser un objeto independiente y estético, es "[e]l cuerpo natural, mortal, cedió la representación a un cuerpo en imagen" (Belting, 2007, p.123), que se puede ver en otros movimientos como el arte conceptual, la fotografía de Metinides o Susan Sontag, o en el arte que utiliza textil, pues se puede ver acompañado de fluidos o restos corporales, que al visualizar o "contemplar" no deja al espectador en una participación estática, sino que provoca una conexión de datos, en donde el contexto histórico del país es clave en los recuerdos que productos artísticos como este, despiertan.

**Accionismo Vienés, revisión del cuerpo destruido**

El Accionismo Vienés fue un grupo de corte artístico que se desarrolló en Viena entre el periodo que comprende 1965 a 1970. Este movimiento histórico y artístico es de suma importancia, pues agrupa los elementos antes mencionados, se trata de acciones o performance que implican al cuerpo, pero que asimismo desprenden vestigios u objetos que son prueba de la memoria colectiva que se generó en el momento o instante de dichas acciones, en este caso el periodo posguerra. En este sentido, Juan Antonio Ramírez (2003) menciona que

> "El horror supremo del nazismo y las crueles matanzas de la Segunda Guerra Mundial fueron decisivas para un cambio radical en la orientación al representar la violencia ejercida contra el cuerpo […] en el seno de la alta cultura, se tendió a mostrar la violencia mediante una especie de castigo ritual" (p. 75)

Se trata de una vía de trabajo que establece un diálogo con el público, a través del propio cuerpo, pero, de una manera que en muchos espacios arremete en contra del status quo vigente, es el Accionismo Vienés. Se trata de un movimiento que expone al cuerpo destruido, y lo manifiesta como un objeto estético a través de una acción o una performance, en donde la destrucción envuelve a los espectadores y los transporta consigo durante un viaje en donde el cuerpo humano se establece como un bien de consumo, un entretenimiento que no muestra lo ideal y lo armónico del mismo como se hacia en Grecia con lo Bello, sino su interior, terrenos no explorados comúnmente y que tienen que ver con el horror al que el cuerpo puede ser sometido, lo que aporta mayor fuerza al discurso que busca provocar distintas sensaciones en quien es testigo.

El Accionismo Vienés, junto con las nuevas expresiones que el arte contemporáneo muestra al público es, de acuerdo con como indica Warr y Jones (2000) que:

> "A lo largo de la historia los artistas han dibujado, esculpido y pintado el cuerpo humano. Sin embargo, la creciente historia del arte revela un significativo giro en la percepción del cuerpo por parte de los artistas, que ahora es usado no simplemente como el tema de trabajo, sino como lienzo, como pincel, como marco y plataforma" (p. 11)

Los nuevos modos de arte referidos al cuerpo humano tienen que ver con su contexto social y político, y es que, al igual que muchos otros movimientos de arte contemporáneo que se erigieron como una crítica al arte tradicional o a las instituciones, en algunos casos también fueron resultado de una nueva cosmovisión y búsqueda por una identidad y por salir de un profundo cráter espiritual y sensible, el cual fue producto de los horrores y las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. El Accionismo Vienés se convirtió en un producto de tal acontecimiento, el cual

> “supuso un feroz ataque a la sociedad burguesa y especialmente a la Viena de posguerra, con todas sus secuelas monárquicas y militares, desde planteamientos psicológicos —el arte como terapia y liberación de las represiones sexuales, tanáticas y agresivas— y revolucionarios, el arte como política, es decir, como transformación del mundo, dentro del contexto ideológico de las revoluciones de mayo del 68, que conmocionaron Europa y Norteamérica.” (Solans, 2000, p. 12)

Una verdad que trajo consigo los años posteriores a la guerra es que la humanidad supo reponerse, reinventarse y construir un nuevo mundo sobre los escombros y la catástrofe, lo que apoyó en gran medida a que el arte se diversificara en pro de manifestar distintos malestares, emociones, críticas o reflexiones acerca de lo sucedido; claro ejemplo se encuentra en el Accionismo Vienés, en el cual una serie de personajes atravesaron el entorno cultural de la posguerra bajo su propia visión:

> “Mediante su fecunda polémica con el legado de su tradición artística, la generación de artistas austríacos de la posguerra ha contribuido considerablemente, y de forma individualizada, a la escena internacional del arte. Los jóvenes rebeldes de entonces, que tuvieron que allanar el difícil camino a través de la tierra de nadie intelectual del periodo de la posguerra, son hoy día artistas de renombre que, en su calidad de maestros y profesores de academia, han transmitido su experiencia a innumerables estudiantes. La censura política del régimen de Hitler produjo enormes estragos en la vida y cultura austríaca. sus cicatrices son evidentes. Pero también es innegable la vitalidad de una nación con una importante tradición cultural que en medio de los escombros de su destruido y maltratado pasado ha sabido encontrar el camino hacia un presente y futuro creativos.” (Hegyi (Ed.), 1998, p. 45)

La situación de los artistas inscritos en el Accionismo Vienés está marcada por los sucesos históricos de su generación, como los efectos de la posguerra y las revoluciones libertarias del 68, y de manera general la reorganización económica y política de todo el mundo. Bajo estos rasgos históricos fue que un grupo de artistas buscó radicalizar el ejercicio corporal en busca de una expresión que notara las vivencias de la época, una serie de happenings cuya estética se fundaba en el horror y la devastación del cuerpo, una acción que se "apropia de una dimensión terapéutica y psicoanalítica que legitima su destrucción como fin último de libertad" (Solans, 2000, p. 16).

Resulta importante conocer a los artistas más representativos del movimiento, así como sus obras, pues se trata de un caso en el que el cuerpo destruido es contemplado por un público, una prueba de la capacidad del objeto estético para adaptarse o, más bien transformarse de acuerdo con el discurso y el entorno artístico y cultural de cada sociedad, el cual en la época posguerra se encontraban con un entorno desolado, en donde el Accionismo Vienés se manifestó como un ritual que planteaba al cuerpo entre la vida y la muerte, entre el rechazo a la realidad vivida y la posibilidad de un renacimiento a través de la destrucción corporal. Dentro de dicha generación, es en Günter Brus que se puede encontrar una muestra de como el uso del cuerpo en una acción puede manifestar claras provocaciones a los sentidos del ser humano, dejando a su vez, imágenes y evidencias de "lo que sucedió"; se tiene nuevamente un vestigio en forma de fotografías, video, materiales y herramientas llenas de fluidos (grasa, sangre) y pintura que son un recuerdo de una presentación única que marcó una sociedad, pero que se instauró en la memoria colectiva, y que puede ser revivida sin la necesidad de tener la presencia de los personajes que participaron en su momento.

**Günter Brus**

*Figura 21. Automutilación III, 1965, Günter Brus*

El caso particular de Günter Brus es muy relevante para el arte que implica el cuerpo como herramienta y medio expresivo. En este caso, Brus se caracteriza por el uso de pintura y objetos para automutilarse y, trabajar con un tema que ponía al cuerpo como medio de expresión del horror ejercido durante la guerra, de la cual "un abrumador número de artistas […] comenzaron a definir cada vez más su producción en términos de la dialéctica de la creación y la destrucción" (Schimmel, 1998).

En el caso de sus obras Automutilación I, Automutilación II y Automutilación III de 1965 (Figura 21), su propio cuerpo se vuelve el estandarte que simboliza a la civilización occidental manifestada en su pura decadencia, aspecto clave debido al pasado bélico y destructivo que sufrió su país natal. En este sentido:

> "la obra de Brus constituye una crítica feroz a la civilización occidental, a la que asocia con el corte y el velo haciéndola responsable del cuerpo roto y encubierto del hombre contemporáneo: la vista de sí mismo y de sus semejantes." (Sustaita, 2012, p. 69)

La serie de acciones llamadas “Automutilación” presentaron a Brus haciendo uso de su propio cuerpo como un medio expresivo, con el uso de pinturas y herramientas deformaba la identidad del mismo cuerpo para transfigurarlo en vías de generar una critica social, lo que se nutría de la fuerza y el impacto que los accesorios punzantes e hirientes implicaban, con lo que conseguía una especie de “naturaleza muerta” a partir de su corporalidad.

El trabajo que desarrolló Günter Brus se destina a ser un objeto de critica y simbolismo de un estrato social, aborda temáticas que se refieren a aspectos en donde la belleza parece ser excluida y sustituida por otras categorías estéticas, como el horror, pues la obra de Brus es un hecho o un acontecimiento, el que produce diversas sensaciones de asco y rechazo en algunos individuos del público, pues se encuentran frente a un momento en donde se aplica el uso del cuerpo violentado o destruido para evidenciar algo, es:

> “El tema de la desaparición corporal resulta constitutivo de los estudios sobre el cuerpo en el arte contemporáneo […] la desaparición del cuerpo obedece a una intextuación, es decir, la huida hacia el texto donde es posible manifestar la carnalidad en toda su intensidad. La desaparición del cuerpo en el arte contemporáneo ha sacado a la luz un conjunto de problemáticas que, con su ausencia, parecían inexistentes, como son el caso del cuerpo engullido por el poder disciplinario y laboral, el problema de género, los estudios Queer (relativos a la orientación sexual y la identidad de género), y las problemáticas derivadas del enfrentamiento con la institución médicas, así como con la institución política. (Sustaita, 2012, pp. 70, 71)

La importancia de la obra de Günter Brus se encuentra en las acciones corporales que le servían como provocador de emociones hacia el espectador, se encuentran distintos rasgos que alimentan una estética del horror en las

> "nuevas identidades" que conseguía con las modificaciones y la autopintura, la cual "se fue transformando en un intento de llevar lo más lejos posible la sugestión de autoagresión por parte del artista […] El tema central pasaba a estar constituido por las funciones del cuerpo, y la actuación dejaba de insinuarse para ejecutarse directamente, sin mediaciones con el espectador y su entorno, explorando ámbitos tabú en la sociedad" (Faber (ed.), 2005)

**Cuerpo muerto (restos) como materia de la obra**

Hasta este punto, se ha realizado un repaso acerca de distintos ejemplos históricos y artísticos que tienen como motivo principal a la muerte o a la destrucción del cuerpo, los cuales utilizan al mismo cuerpo humano como herramienta y/o medio de expresión en relación con esta. Su función se destina a distintos motivos que se relacionan con la cotidianidad, con y contra sus reglas y paradigmas establecidos que son fortalecidos por el culto al espectáculo en favor de una belleza definida por un canon que la misma mercantilización fundó para ser consumida, por lo tanto, se proponen nuevas maneras de crítica y rechazo que actúan con lo reprimido, es decir:

> "mediante la explicitación de las líneas inconscientes que habrían sido reprimidas por la cultura. Su objetivo sería el de hacer visible lo invisible. Así, el dolor producido, como en un ritual, tendría en último término un sentido liberado, catártico, a través de lo ‹‹dionisiaco›› purificante y su aparentemente nihilismo se presentaría como una crítica a la religión, la moral y la política, manifestada a través de comportamientos sadomasoquistas que buscan la revolución de la identidad en la no-identidad" (Sanz Merino y Amezcua Bravo, 2005, pp. 26-27)

El cuerpo muerto, o cadáver, se ha utilizado durante distintos pasajes de la historia del arte, un ejemplo de ello está en la obra de Juan Valdés Leal (Figura 7), por lo que se ha valorado artísticamente a lo largo de la existencia, en pintura, escultura, performance, instalación, arte que utiliza el textil, en cada movimiento o corriente artística se encuentran ejemplos del uso del cuerpo para simbolizar y ofrecer una experiencia estética sobre la belleza vista desde el cuerpo mismo, pero también del horror y la tragedia.

Antes del arte contemporáneo, el cuerpo era representado con diversos materiales, como en el caso de los cristos yacentes para los productos tridimensionales u obras como "Lección de anatomía del Dr Nicolaes Tulp" de 1632 de Rembrandt para los bidimensionales (Figura 22). Con el paso del tiempo, con la instauración mediática del arte contemporáneo, la muerte a través del cuerpo no dejó de utilizarse como idea y fuente de producción, tal es el caso de "Hombre herido por descarga eléctrica" de 1958 de Enrique Metinides (Figura 23), en donde se mantiene el cuerpo humano como medio de expresión, sin embargo, no un cuerpo vivo, sino la muerte en esencia, es decir, el cuerpo que por la ausencia ha comenzado a desaparecer y que sólo se mantiene vivo por consecuencia de la imagen y del recuerdo, un objeto que toma un carácter estético a partir de la muerte "estática", y no solo imagen, sino que el mismo textil, las prendas del cadáver, quedan presentes como detonante de un recuerdo, de quien en algún momento "fue", vivió; son los objetos o vestigios de una acción, no con un propósito definido como en la performance, pero si como un inevitable acontecimiento.

*Figura 22. Lección de anatomía del Dr Nicolaes Tulp, 1632, Rembrandt. Dominio público*

*Figura 23. Hombre herido por descarga eléctrica, 1958. ©Enrique Metinides*

Estos sin duda, son ejemplos que trabajan con una estética que agrupa una inquietud tan determinante como la muerte humana, y lo hacen construyendo un discurso visual del tema, usando los sucesos cotidianos como fuente, pero, ¿qué pasa cuando un artista utiliza el cadáver o algunas de sus distintas partes, como la sangre, el cabello, músculos, huesos o piel para generar un objeto

que sea vehículo de una crítica o una exploración de la vida actual de una sociedad o de un país como México a través de un arte tan cercano a la tradición cultural y a la vida, una "segunda piel", como el arte que utiliza el textil?; en este punto, se encuentra una breve revisión que se refiere a un interés personal por conocer algunas obras que hacen uso del textil (no necesariamente de algún artista textil sino artistas contemporáneos), como un complemento al objeto estético que hace referencia a la muerte, pero que son utilizadas para proponer la posibilidad de que sean capaces de despertar una memoria colectiva o individual mediante la reflexión (aspecto descrito en el capítulo 4): "Ante una imagen […] el presente no cesa jamás de reconfigurarse […] Ante una imagen […] el pasado no cesa nunca de reconfigurarse" (Didi-Huberman, 2011, p.32)

**Arte textil**

Para los propósitos de la presente investigación se hace una referencia más limitada en contenido del textil, esto para plantear un material más específico del cual se hace uso en algunas obras descritas, y por su potencial en la formación de memorias, como se describe posteriormente. Por lo tanto, para tener mayor claridad en este aspecto es necesario visualizar al textil como un producto cultural e histórico, que en momentos puntuales se ha manifestado como un "acompañante" de la labor humana, ya sea por su carácter utilitario o por su uso en el arte, pero que de manera general se ha presentado como un recurso cultural y social que se vuelve parte de la identidad humana.

En específico, uno de los movimientos del arte contemporáneo que hace uso de restos del cuerpo humano (en algunas obras) para crear, criticar y reflexionar acerca de la vida, la violencia y la identidad es el arte textil, pero también obras que lo utilizan como parte del discurso, en específico algunos artistas o movimientos hacen uso del mismo como complemento en su trabajo,

como en los casos revisados en el siguiente capítulo, esto debido a que con el paso del tiempo su uso y función se fue transformando, desde sus inicios como un modo de construir accesorios y herramientas para la vida cotidiana hasta ser una posibilidad para el arte, convirtiéndose en una fuente de reflexión en torno a la identidad y al ser humano mismo, pues una materia que acompaña al hombre todos los días de su vida, desde el nacimiento hasta la descomposición del cuerpo en la tumba se transfigura en una "segunda piel", un espectro simbólico que acompaña a cada persona, la cual vive en sociedades, en colectivos interconectados, tal cual el tejido de una prenda, cabe mencionar el ejemplo del petate, una especie de alfombra o tapete tejido. Una referencia específica de su función se encuentra en el uso de la frase "se petateo", de la cual la Rae lo menciona como un término que hace referencia a la muerte, es un sinónimo de "Morir", esto sucede porque desde la época prehispánica hasta la actualidad se utiliza un petate para envolver el cuerpo del difunto y proceder con el entierro. Asimismo, es una referencia coloquial a la conexión entre el textil o tejido y, su apego a la vida y a la muerte, aspecto fuertemente arraigado a la cultura del mexicano; sin olvidar que, las primeras prendas tejidas fueron duras, justo como el petate.

Desde sus inicios, el textil acompaña al ser humano, desde las cuevas en donde la caza y la supervivencia era la rutina diaria hasta las propuestas contemporáneas, el textil comenzó como un modo de cubrir y proteger la fragilidad de la piel y el cuerpo, pero con el paso del tiempo fue tomando una participación simbólica a medida que las sociedades se volvían más complejas, cabe recordar la importancia de la vestidura blanca para los funerales en algunas culturas, como en el caso del Caribe plasmado en pintura en el ejemplo de la obra de Francisco Oller, uno más tiene que ver con un periodo remoto en donde los materiales textiles eran utilizados para la momificación en la cultura egipcia.

Desde tiempos remotos, el textil tiene una función específica, a esto se hace referencia en las distintas culturas que han hecho uso de este, por ejemplo: "Desde la Prehistoria el ser humano

manejó pieles animales y fibras vegetales para cubrir su cuerpo" (Alfaro Giner, 1984, p. 71). Por lo cual, los "tejidos" previos a la manufacturación más avanzada tenían como propósito el ser de complemento al hombre primitivo para poder realizar sus actividades en el día a día.

Esta función de "protección" se traspasa a la de "portador", pero antes de ello es importante considerar que el textil y los tejidos se encuentran a lo largo de la historia universal como un elemento importante en el desarrollo de la humanidad. Por ejemplo, ya desde el Paleolítico se pueden localizar distintas evidencias de entrelazados manuales con fibras (precursor del tejido que posiblemente fue utilizado para unir pieles mediante agujas de hueso), es decir, "[p]odemos situar, según los indicios arqueológicos el origen de la manufactura textil dentro del Paleolítico Superior" (Eiroa, 2000, pp. 207-209).

Otras culturas esenciales dentro del desarrollo del textil histórico fueron Egipto y China, el primero por producir distintas indumentarias y materiales de almacenaje y escritura haciendo uso del lino, materia abundante en la zona africana. En el caso de China cabe destacar la importancia de sus estrategias comerciales, que marcaron una de las primeras tentativas de globalización, "La ruta de la seda", y la gran producción de textiles que se comercializaron con el mundo occidental y oriental de ese entonces, en donde la seda era de las materias principales. Esto lo evidencia Laura Rodriguez Peinado (s.f.), al indicar que:

> "Fue en China y en Egipto donde el arte textil alcanzó ya en épocas remotas una gran perfección. La influencia china en materiales, técnica y decoración se extendió a Occidente a través de la "Ruta de la Seda" sobre todo a partir de la dinastía Han (205 a.C. – 220 d.C.)" (p. 1)

El Paleolítico, Egipto y China son tres momentos históricos que evidencian una finalidad social, económica y utilitaria del textil, sin embargo, se encuentra otro momento en la historia que

muestra la ampliación de posibilidades de este: el Renacimiento. Para un momento en donde la ciencia y el desarrollo, no sólo económico y político, sino también cultural eran la base de la sociedad, el textil se volcó a ser parte de las llamadas artes decorativas, de las cuales se pueden encontrar distintos ejemplos en donde por medio del tejido se creaban tapices que servían a decorar distintos palacios y edificios de importantes instituciones, con tejedores entre los que está Willen de Pannemaker cuya labor se puede apreciar en una de sus obras llamada "Paseo de Mercurio y Herse" (Figura 24).

*Figura 24. Paseo de Mercurio y Herse, Willem de Pannemaker. ©Museo Nacional del Prado*

A pesar de ser considerado dentro de las "artes decorativas", el textil desde el Renacimiento se mantenía como inferior a otras artes como la escultura o la pintura, de ahí que se clasificaran mediante "Fine arts" o "Crafts" (entrando en este último), dándole al textil un rasgo inferior en donde los procesos dependían principalmente de la mujer, mostrando ésta división histórica entre las capacidades de género que correspondían a los ideales sociales de cada época, porque "la actividad del tejido asociada a la mujer ha estado incluso relacionada con aptitudes morales ideales"

(Vadillo, s.f., p. 1118), por ejemplo, la mujer era partícipe de la idea del hogar, la protección y el textil "en el imaginario artístico de occidente desde la cultura griega con la figura de la costurera/hilandera en el mito de Ariadna o el de Penélope" (Vadillo, s.f., p. 1118)

Por otro lado, ya a partir del siglo XX y como se pudo apreciar en el caso de otras corrientes artísticas, el textil se diversificó en cuanto a discurso y aplicación, puesto que fue utilizado como un recurso creativo, complementario y analítico dentro del arte de dicho siglo, al respecto la descripción de Alazne Porcel y Enara Artetxe (2020) parece ejemplificar algunos momentos y de forma general este aspecto:

> "se dará una nueva valoración de los materiales textiles donde encontramos importantes ejemplos de su empleo en las vanguardias artísticas, así como en las escuelas como la Bauhaus o Vhuktemas, en Rusia. Posteriormente, tras la Segunda Guerra Mundial, el empleo renovado de tejidos como la arpillera y los nuevos textiles y tejidos sintéticos es inmediatamente reconocible en la obra de los informalistas europeos de posguerra como se observa en la obra de Burri, Millares o Tàpies, aunque su utilización se generalizará principalmente a partir de los años 60. Artistas povera como Jannis Kounelllis, Marisa Merz o Pistoletto comienzan también entonces a introducir fibras textiles, tejidos y materiales como la piel o el pelaje en sus esculturas e instalaciones. Joseph Beuys establece una relación con el fieltro en su obra sin precedentes, mientras que Robert Morris trabajará con la versión industrial y sintética de este material en la serie Felts." (p. 175)

Sin embargo, los autores mencionados son más bien de un periodo contemporáneo por lo que es importante volver atrás momentáneamente, es en el siglo XX, con las vanguardias artísticas, en donde el textil ya es tomado formalmente como un "arte", y es principalmente en la Bauhaus de la mano del diseño en donde toma mayor fuerza. De igual manera de la mano de distintos artistas

que tomaron el recurso del tejido para poder ofrecer una alternativa, y una vía de experimentación y de presentación de la imagen, este es el caso de Anni Albers, cuya labor consistía en un "arte pictórico" como en "South of the Border" de 1958 (Figura 25), donde el tejido es una posibilidad material de construir imágenes, cuya estética depende de la interacción de la textura y el color; aspectos que se han convertido en un importante elemento a explotar en el arte contemporáneo, en este sentido Vadillo (s.f.) indica que:

> "La calidad generalizada en Albers le permitió desarrollarse como una artista muy completa y demostrar una talla intelectual notable en diversos campos teóricos y prácticos que le interesaban, con los que fue creando así una labor artística significativa tanto en tejido como en arte gráfico […] Una constante en su trabajo fue la indagación material y plástica de la construcción textil […] realizó una investigación plástica y técnica en su propia obra que denominó como "tejidos pictóricos" […] En ellas, se produce tanto un salto técnico (debido a que introduce una compleja trama flotante) como un desarrollo estético añadido (en el que estimula una composición gráfica en "zig-zag" más cercano a la plástica que al lenguaje textil). De este modo, indicaba ritmos, tensiones y algunas formas planas desarrollando obras textiles de gran plasticidad artística con un moderno lenguaje muy cercano a la pintura abstracta." (p. 1121)

*Figura 25. South of the Border, Anni Albers, woven cotton and wool, 1958 (acercamiento). ©Kathleen Warren Studio*

Sin duda la labor de Anni Albers fue de gran importancia para la exploración del textil y sus posibilidades estéticas y artísticas como cuando "se experimentó con nuevos materiales como el celofán para lograr tejidos que reflejaran la luz y absorbieran el sonido cuya descubridora fue la alumna Anni Albers" (Hervás y Heras, 2014, p. 235). Aspectos que en la actualidad con el arte contemporáneo se ve adecuado a los distintos contextos y culturas, y que a su vez mantiene las bases del textil, como la "protección" o "cobertura" y su capacidad de convertirse en un objeto no sólo utilitario sino estético. Esto por la cercana relación al humano, en cuanto a su identidad y espiritualidad.

Sin embargo, Anni Albers no fue la única artista que ejerció fuerte influencia en la introducción del textil ya no sólo como un modo de mantener a la mujer dentro de labores mecánicas que le dieran un pasatiempo (como se concebía en aquel entonces), sino que junto a otras artistas introdujo a la historia del arte el textil como herramienta y medio creativo, en donde se desenvuelven ideas, conceptos, inquietudes y disciplina, como el caso de Gunta Stölzl, quien fue una de las más importantes maestras y artistas textiles de su época, además de su cargo como

directora de la Bauhaus, en donde fue alumna de destacados personajes como Paul Klee y Vasili Kandinsky. Al respecto Josenia Hervás y Heras (2014) Menciona que:

> "La inclusión en el taller textil tras el curso preliminar y su posterior liderazgo dentro de él (llegó a maestra del taller en Dessau), no solo puede interpretarse como un papel puramente femenino, hay que reflexionar sobre el origen familiar: su abuelo fue maestro tejedor y su padre un profesor comprometido con el movimiento de educación progresista. Por tanto los tejidos y la docencia, algo indisoluble en la vida de Gunta, ya lo había conocido previamente a su ingreso en la Bauhaus. Ella, no obstante reivindicó el papel femenino para los tejidos abiertamente, quizás, como una forma de acotar el terreno y sentir la seguridad de que al menos en ese campo nadie podría hacer sombra a las mujeres […] Siempre fue la vanguardia en temas relacionados con tejidos y se formó en Krefeld y Zurich paralelamente a su estancia en la Bauhaus, convirtiéndose en una autoridad a nivel internacional." (p. 103)

La importancia de Gunta Stölzl recae no sólo en su papel en la docencia de tan importante institución como la Bauhaus, sino que se manifiesta su fortaleza en la amplia producción y dominio del tejido como técnica que dió paso a un lenguaje visual que ya no sólo se apega al dominio de la técnica, en cambio se daba al modo de creación con base en el color y la textura del hilo, teniendo obras que en cierta medida tenían similitudes con la obra de Anni Albers, pero con su propia línea de trabajo y que no dejaba atrás el inmenso pasado simbólico que une los textiles a los seres humanos y en especial a la mujer, pero que ahora se manifestaba en los aspectos o propósitos de producción del arte moderno encarnado en la abstracción, y en especial de la escuela alemana, tal aspecto puede verse en una de sus obras llamada "Slit Tapestry Red/Green" de 1927-1928 (Figura 26). Unido a su labor técnica, la importancia de Gunta en la amplitud del arte textil se puede notar

su implicación por crear una memoria en torno a la participación de las futuras generaciones en el tejido, esto afirmado en un articulo presente en “La Bauhaus” de Wingler Hans, citado en “El camino hacia la arquitectura: las mujeres de la Bauhaus”:

> “(…) La experiencia ya nos dice que seguimos el camino acertado: la influencia cultural de nuestro trabajo en la industria textil y en los otros talleres es bien patente: los jóvenes que hemos instruido ocupan cargos directivos en manufacturas mecánicas, en fabricas y escuelas. Solo con una activa participación en los problemas de la vida y de la vivienda, que varían constantemente, se puede mantener vivo y avanzar en el trabajo pedagógico cultural de la sección textil de la Bauhaus. Las telas son elementos que conforman la gran unidad de la arquitectura, tan esenciales como el color de las paredes, los muebles y los utensilios domésticos. Han de cumplir su “función”, integrarse. Satisfacer con extrema precisión nuestras exigencias en cuanto a color-material-estructura. Las posibilidades son ilimitadas. El conocimiento y la identificación de los problemas artísticos en la arquitectura nos indicarán el camino acertado” (Hervás y Heras, 2014, pp. 305, 307)

*Figura 26. Slit Tapestry Red-Green, 1927-1928 Gunta Stölzl. Bauhaus-Archiv Berlin / © VG Bild-Kunst, Bonn 2017*

El arte moderno, y en específico las vanguardias son revisadas como un momento histórico que se alejó de lo "tradicional" para dar paso a un mundo lleno de experimentación y de apertura conceptual y discursiva, esto unido a los acontecimientos que la humanidad estaba viviendo constantemente, y que se trataba de las vivencias sobre la guerra, la desolación, el progreso industrial, cambios políticos y esquemáticos en la sociedad, la eliminación de algunos prejuicios e ideologías. Dentro de dichos cambios se encontraba la mujer que se abría paso a actividades que tiempo atrás serían impensables, sin embargo, personajes como Anni Albers y Gunta Stölzl fueron un ejemplo que inspiró, y que son prueba de la amplitud y libertad que ofrece el arte, el cual se arraiga a su propio tiempo y contexto. A pesar de que en su momento la labor textil de las citadas autoras estaba ligado a la utilidad social de una industria que se apegaba al diseño para la producción de prendas u objetos decorativos, la labor artística se encuentra en las "imágenes pictóricas" y estéticas que se conseguían con la ayuda del tejido, asimismo, ya con la concepción contemporánea, su trabajo se manifiesta ante el mundo actual como una "disociación" que toma una función de contemplación y reflexión artística por parte de los espectadores.

**Función simbólica del textil**

La acción textil siempre ha estado ligada a la identidad y a la memoria, puesto que cada cultura demuestra que ésta técnica ha podido sobrevivir al paso del tiempo gracias a su transmisión de generación en generación, lo que implica una memoria colectiva histórica que se encarga de mantener vivos los métodos textiles, además de que hay un acercamiento a la cosmovisión de cada cultura debido a la práctica que agrupa distintos símbolos y representaciones gráficas en los productos obtenidos del textil, en este sentido "[l]a base de la cosmovisión es producto de las

relaciones prácticas y cotidianas; se va construyendo a partir de determinada percepción del mundo, condicionada por una tradición que guía el actuar humano en la sociedad y en la naturaleza." (López-Austin, 1995, p. 115).

Por otro lado, y lo que busca establecerse en próximas líneas es el papel esencial del textil como detonador de una reflexión, puesto que es un elemento histórico y parte de la identidad de toda cultura, según sus características, en este sentido se revisará bajo la idea de que se trata de una técnica o material que se define como "memoria funcional". Aleida Assmann la describe en su teoría, en donde

> "llama a la memoria funcional "memoria viva". Ésta está compuesta por elementos cargados de significado, que pueden ser configurados para que formen una historia coherente y que se caracteriza por su "relación con el grupo, su selectividad, su contenido axiológico y su orientación hacia el futuro"." (Earll, 2012, p. 42)

En este sentido, el textil se manifiesta en nuestra vida actual como un elemento que simboliza mucho para la vida humana, pero que al ser parte de una sociedad puede ser acompañado por otro tipo de información o datos, y ser así capaz de formar una historia que se adecue a los sucesos de un colectivo, como en el caso de México.

El textil como significante se establece como un recurso artístico cuya utilidad primigenia se reinterpreta en el arte contemporáneo para convertirlo en un medio o un dispositivo que permita establecer una comunicación y una relación entre un espectador y su entorno, esto debido a la importancia y el rol social de los textiles para la historia del ser humano.

Lo anterior se refiere a que los textiles se fundamentan del pasado y de su constante resignificación para introducirse en el imaginario colectivo y ser así una fuente de reflexión a partir

de la memoria que estos al estar dentro de la vida humana son capaces de producir. En este sentido, el arte contemporáneo complementado con el textil, al estar ubicado dentro de un periodo en donde existe una diversidad discursiva, es capaz de recurrir a distintos elementos o materiales para construir una obra o un objeto estético que se sirva de las características históricas del textil y sumarse a los recursos conceptuales que los agregados aporten al producto final, por lo que distintos artistas como Teresa Margolles o Maimuna Feroze-Nana, cuyos trabajos son una fuerte crítica o reflexión a un sistema político o rutinas violentas de un lugar o zona específica, logran objetos textiles de gran repercusión e importancia para el arte del país en cuestión.

Por otro lado, el arte acompañado del textil se contrapone al carácter utilitario histórico que lo precede, para convertirse en un amplio mundo de posibilidades para experimentar y explorar de acuerdo con los intereses conceptuales y creativos del artista, teniendo bajo su consideración los rasgos políticos y sociales de su contexto, es decir que

> "Cuando hablamos de arte textil estamos definiendo un complejo mundo de materiales que se han usado desde tiempos inmemoriales para la fabricación de telas. Todos esos materiales, bien de manera única bien combinados entre sí, han conformado tejidos de muy distinta calidad, textura y colorido: tejidos rugosos o suaves; planos o voluminosos; bidimensionales o tridimensionales; en definitiva toda una gama de formas y calidades que se asocian a la industria textil o a la vestimenta, pero que se convierten en "objetos artísticos" cuando el artista hace de estas piezas objetos únicos y excepcionales, más allá del sentido funcional o comercial.
>
> Cuando esto ocurre, la actividad textil abandona su condición artesanal para establecer un diálogo fructífero con el mundo de la estética […] se antepone la experiencia estética al carácter funcional de la pieza y los elementos textiles se convierten en un recurso plástico y creativo que busca vías de diálogo entre el artista y el espectador." (Tobon, 2008)

Es entonces, que el arte textil mantiene implícitos sus características históricas, de protección y unión, por las cuales las posibilidades estéticas actuales pueden conferirle la posibilidad de ser un objeto o artefacto que mantenga una historia, es decir, que sea el "protector" ya no sólo de un cuerpo, sino de un recuerdo, el cual está disponible a cualquier persona que busque reflexionar acerca de su contenido a través de la observación y la relación de ideas entre el material y el contexto histórico vivido. En este sentido, el textil se puede concebir como un objeto simbólico que cambia su utilidad, la cual está conectada al cuerpo humano pero que al entrar a un contexto artístico y, por ende estético, dicho textil se convierte en un artefacto o vestigio de su antigua función, el cual es capaz de mostrar un discurso de acuerdo a su contexto, pues no sólo es parte de la "protección" del cuerpo sino de la identidad y de la vida en las sociedades históricas, pero que en su introducción al arte contemporáneo se muestra como un modo de establecer nuevos contenidos que ofrecer al público o espectadores.

# EL OBJETO ESTÉTICO Y LA MEMORIA EN LA MUERTE

## Función social de la obra

Históricamente el arte ha desempeñado una función o un rol dentro de las sociedades occidentales, la cual se describe dentro de los modos de comportamiento de cada colectivo, así como en su modo de interactuar y de manifestar, y es que "esos valores culturales sirven como instrumentos de unión social" (Marcuse, 1965, p. 87), es una acción, la de crear, que desde la antigüedad está presente, desde el fin mágico de la pintura rupestre hasta la fuerte crítica y reflexión filosófica del arte contemporáneo. De estas interacciones también se entiende que: "Las relaciones entre el arte y la sociedad a menudo quedan ilustradas y demostradas por las propias obras de arte. También, el conocimiento de aquellos aspectos sociales que se relacionan con las obras nos ayuda a comprenderlas mejor" (Furió, 2000, p. 13)

En este aspecto entra en juego la interpretación y las experiencias de cada sociedad, pues es un momento de simbolización, sucede una "disociación", término propuesto por Sánchez Vázquez (capítulo 1), que pone en juego distintos elementos que en algún momento se consideraron de alguna forma específica como el caso de la muerte y las tradiciones que se desenvuelven de esta como en México, y su relativo cambio a la actual manera de concebirla ligada a los hechos de máxima violencia en cada estado, por lo que toma una forma distinta en la mente de la sociedad mexicana, ya no de un goce a causa del recuerdo de los seres queridos (capítulo 2) sino un recuerdo y el miedo por lo sucedido a algún familiar, amigo o conocido.

Dentro de un pueblo, un municipio, un estado o un país, el arte puede ser visto como un medio de reflexión en relación con los sucesos locales, esta es una de las funciones del arte, una entre un variado grupo, por ejemplo:

> "algunas definiciones de arte destacan su cualidad evocativa. Desde el punto de vista de la persona que lo crea, el arte expresa sentimientos o ideas; desde el punto de vista del observador o del participante, evoca sentimientos o ideas. Los sentimientos o ideas de cada una de las partes pueden o no ser exactamente los mismos. Y pueden ser expresados en gran variedad de formas: dibujos, pinturas, grabados, danzas, cuentos, etc. Un trabajo o actuación artística intenta excitar los sentidos, provocar la emoción del observador o del participante. Puede originar sentimientos de placer, temor, repulsión o miedo, pero generalmente no indiferencia" (Ember, et al., 2004, p. 552)

En este sentido el arte al componerse por creador y espectador, mantienen una dualidad funcional que se encarga de participar bajo una interacción e intercambio de información, que unifica lo individual con lo colectivo. Es en este caso que el contexto histórico, político y económico ejerce una importante influencia en el desarrollo creativo de proyectos artísticos, puesto que el arte es un producto para la historia.

Sin embargo, el arte posee una autonomía (a pesar de estar ligada a una institución que le da validez) para poder auto gestionarse bajo los valores estéticos que la misma obra genera y propone al espectador, es una forma de evaluar el entorno social que está plagado de diversas normas y modos de conducta. Es en el arte que la sociedad ve proyectadas sus vivencias en un objeto, que en la

> "forma estética ejerce influencia considerable sobre la forma social. Se advierte, objetivamente, el estrecho contacto entre lo artístico y lo social. El arte tiene una autonomía relativa, mas es incuestionable su convergencia con la sociedad, la influencia mutua que existe entre ésta y aquél. Lo social, incluso, puede ser interpretado como un arte vivido por la sociedad" (Sansivens, 1987, p. 48)

En este sentido, la actividad humana se ve reflejada en productos estéticos, es en el arte que se puede apreciar parte de algunos rasgos de la sociedad de acuerdo al momento histórico, en donde se encuentran las vivencias del conjunto de personas implicadas, la dupla humanidad-arte se ve "condicionada" por su paralela existencia, lo que quiere decir que el arte se crea por el humano pero al mismo tiempo este se ve influido por el arte mismo, puesto que apela a sus sentidos y puede ejercer un cambio, una experiencia o una alteración que lo haga gozar, criticar, llorar, reir o recordar; esto es resultado de la condición humana, es como indica Hannah Arendt (2003): "El mundo en que la *vita activa* se consume, está formado de cosas producidas por las actividades humanas; pero las cosas que deben su existencia exclusivamente a los hombres condicionan de manera constante a sus productores humanos." (p. 23)

La suma de condiciones que gobierna al ser humano ayuda a establecer formas de interacción y de acción, lo que causa distintas propuestas (de las cuales se encuentran casos en la amplia historia del arte). Pero, teniendo en cuenta que el arte contemporáneo se caracteriza por una amplia variedad discursiva y de resultados o productos artísticos, ¿qué función ocupa el objeto estético de lo "feo" que hace uso de la muerte o del cadáver para crear?

Una forma de visualizar a la obra que hace referencia a la muerte o a sus elementos, a la violencia o al cuerpo destruido (la muerte y la obra), es la memoria, que provoca al ser humano la

lectura de una historia que construye con ayuda de los hechos pasados y sus contextos, el pasado-presente, es decir, como lo indica Pierre Nora (citado en Olea y Grau (comp.), 2001)

> "la memoria es la vida, siempre llevada por grupos vivientes y a este título, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, susceptible a largas latencias y repentinas revitalizaciones." (p. 80)

En este sentido, cada sociedad elabora discursos estéticos y artísticos para poder apropiarse de la idea y su pasado, en este caso, de la muerte que es vista de acuerdo con cada grupo social en su búsqueda de conocerla, pero las formas dependen de cada colectivo, puesto que como se ha dicho: el pasado (la memoria) influye en la apropiación del concepto muerte o muerte-violencia según los acontecimientos de donde se parte el proceso de la obra.

Recurriendo a la revisión de distintos autores que trabajan con la muerte como punto de partida y producto final, existen distintas funciones o usos de tales productos que de una u otra manera se instalan en el imaginario a través de la memoria que se vuelve "un fenómeno actual, un lazo vivido en el presente eterno" (Nora, 2008), y esto depende de la manera en que el público los perciba, puesto que de acuerdo a su propio contexto será diferente el recibimiento, en este caso, los modos de trabajar, con la muerte, con cadáveres o fluidos parten del principio del recuerdo como forma de conexión entre la vida y la muerte en relación con un acontecimiento "natural" o, por su contraparte un acontecimiento violento.

Como un resultado del estímulo que producen los elementos humanos que se van descomponiendo en la obra, en el público se puede propiciar un estado de memoria colectiva de acuerdo con sus antecedentes o con su entorno social y político, puesto que, en el caso de México

la muerte está arraigada a cada ciudadano, por un lado, desde el aspecto cultural que hace referencia a los rituales del Día de Muertos o a los funerales y, por otro al estado de violencia que el país presenta actualmente. El paso siguiente es revisar dos casos en los cuales el uso del textil y de materia corporal (fluidos) son clave para poder establecer un discurso, ambos son objetos capaces de crear memoria, pero uno tiene que ver con la concepción individual del recuerdo y la identidad, mientras que el segundo caso se trata de un objeto con las consideraciones ya planteadas aquí, ser un objeto estético fundado en lo feo, en la muerte violenta, buscando propiciar una memoria colectiva ante tales acontecimientos.

**Memoria personal-individual. Paula Santiago**

Una forma de aplicar elementos del cuerpo humano o destruido recae en las obras que presentan una concepción particular acerca de la vida personal del artista o de un individuo, son formas de propiciar el recuerdo a través de la exploración de un ser humano en particular para crear una conexión entre el pasado y el presente a través de la herencia del textil (para este caso) y la presencia del fluido corporal.

Una memoria personal o individual pareciera ser un camino limitado y destinado a cambiar, debido a que cuando la obra entra en la percepción de un público se vuelve colectiva según sus experiencias, esto por consecuencia de que los espectadores se apropian del recuerdo que emana de la obra mediante la asociación de conceptos, o la asociación de recuerdos para que cada individuo al observar y ser partícipe de la obra pueda construir su propio discurso y significado.

En este sentido, la memoria dentro de las producciones artísticas toma cierto valor como un recurso u objeto que es capaz de potenciar el recuerdo, en la amplia producción teórica de Aleida Assmann se puede apreciar tal aspecto, de acuerdo con la autora, el arte puede revisarse como un

proceso en donde se obtiene como producto una memoria artificial que se basa en las experiencias de la sociedad, incluidas las individuales, elemento que forma parte de la creación de identidad. Assmann menciona a una memoria como "ars", es decir como arte o técnica, la cual es "vista como un depósito de saber en el que se puede almacenar información y asimismo como una capacidad de evocarla de nuevo." (Erll, 2012, p. 41); volver a evocarla en lo que se conoce como "memoria funcional", y que es un modo de percibir la realidad desde lo vivido, pero de hechos ya establecidos en la identidad de un grupo social.

Esta memoria de almacenamiento o "ars" se nota en el caso de Paula Santiago, al crear una obra que incluye no sólo su experiencia en el bordado, sino también su conexión e interacción con sus antepasados (y sus historias), y consigo misma. La obra de Paula Santiago muestra un producto que se compone por distintos elementos culturales y sociales, entre los que destacan la memoria y la introspección. Su trabajo es el resultado de la propia percepción corporal sumado a la de sus antepasados (en específico su abuela quien le enseñó a tejer), lo que comienza a darle las bases para generar un producto estético-textil que ejemplifica la cosmovisión personal de la autora, una donde la construcción se basa en la identidad de Paula en relación con su contexto particular, pues "no existe imagen de uno mismo sin la imagen del cuerpo del otro" (Rovaletti, 1998, p. 111).

La memoria en Paula Santiago se manifiesta en sus creaciones (Figura 27) en donde "se vale de su sangre, así como de cabello propio y de sus allegados […] Ropones, huipiles, un yelmo, un pectoral […] son como objetos rituales que delatan un mundo de tradiciones" (Contreras, 2007).

*Figura 27. "A. F. Amnios", Paula Santiago, 1998. ©Museo Amparo*

Las composiciones en los objetos que crea Paula Santiago se valen de la riqueza ornamental del tejido el cual, como se sabe, es un bien inmaterial que se transmite de generación en generación, lo que enaltece su carácter histórico y mundial, asi como su memoria al ser un proceso y elemento de una cultura, una "memoria cultural", o una "memoria funcional" como lo describe Assmann.

Asimismo, sus implicaciones sociales propician la creación y la constante actualización de una memoria colectiva que conserva un hecho importante como el tejido y el bordado en pequeñas obras que se vuelven dispositivos del recuerdo conjuntando así una memoria que es evidencia de la vida y las formas emocionales del ser humano, manifestadas bajo la percepción individual de Paula Santiago. Tal como lo indica Mabel Arellano Luna:

> "Entramados de cabellos transformados mediante agujas, ganchos, y ganchillos, bordados, tejidos y costuras que forman parte de cada una de las excepcionales obras de Santiago, piezas que sin duda delatan la historia, sueños, conflictos, y emociones evocadas constantemente por la artista.
>
> Santiago implementa el bordado, confinando sus limites a lo femenino, mediante esta herramienta aborda diversas temáticas, en la que al mismo tiempo refiere a su familia, y a su historia,

plasmando la memoria, retornando constantemente a su lugar de origen, dada la importancia que posee el bordado en su núcleo familiar." (2014, p. 47)

Es entonces que en el discurso que Santiago logra construir, su memoria individual se vuelve colectiva, puesto que no solo toma en cuenta aspectos personales para crear, sino que retoma procesos sociales y culturales para construir un dispositivo mediante la materia que la hace cercana a su entorno. A partir del bordado y el tejido Paula Santiago consigue crear y resignificar aspectos y materia (tejido) de carácter social e histórico para hablar con el espectador sobre su contexto, el cual une tanto a artista como a la población específica de un país o comunidad como en el caso del bordado mexicano, pero lo hace por medio de un objeto o producción artística que toma el papel de vestigio, son los residuos de la historia o de la memoria que Paula Santiago busca manifestar, o como lo indica Javiera Bustamante (2014):

> "Los artefactos, como también se les llama, condensan situaciones significativas y facilitan su recuperación […] los objetos servirían de referencia material para los recuerdos y por extensión, todos los recuerdos estarían depositados (materializados) en objetos. Cada objeto, lo material, contiene una anécdota o acontecimiento que podría llegar a reconstruirse y actualizarse en el acto de conmemoración, ayudando a reconstruir el pasado." (p. 90)

**Memoria colectiva (dispositivo de memoria)**

Una memoria colectiva se establece de acuerdo con el grupo que constituye ciertas relaciones desde un pasado próximo o lejano, que guarda bajo la "experiencia" de las interacciones e intercambios de información (en tanto prácticas y teorías, rituales, etc.) y, es en el recuerdo que

se fortalece y es donde genera una visión amplia del espectro social que acontece en el presente vivido, es decir, que:

> "el recuerdo es en gran medida una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados en épocas anteriores […] El cuadro que se extiende ante nuestros ojos estaba cargado de una significación que permanecía oscura para nosotros, pero de la que adivinábamos alguna cosa […] El nuevo cuadro, proyectado sobre los hechos que ya conocíamos, nos revela más de uno de sus rasgos que, ahí situado, recibe de él una significación más clara […] Para que la memoria de los otros venga así a reforzar y complementar la nuestra también hace falta, decíamos, que los recuerdos de esos grupos estén en relación con los hechos que constituyen mi pasado." (Halbwachs, 1968, pp. 210, 211)

Conocer, es uno de los principales objetivos del ser humano, asimismo, conocer lo que sucede o las causas de un hecho o acontecimiento son aspectos a considerar en la sociedad actual, puesto que cada individuo valora su contexto para poder tomar decisiones, en este sentido, algunos sucesos como la violencia de un país sólo pueden combatirse al entender la razón por la cual a día de hoy vuelven y, conseguirlo requiere de una participación colectiva, pues "si nuestra impresión puede basarse, no sólo en nuestro recuerdo, sino también en el de los demás, nuestra confianza en la exactitud de nuestro recuerdo será mayor, como si reiniciase una misma experiencia no sólo la misma persona sino varias." (Hallbwachs, 2004, p. 26). Por lo tanto, al hablar de memoria colectiva se tiene implícito el hecho de que un grupo de personas que comparten una misma experiencia o, una similar, pueden comprender y reflexionar sobre el problema que conlleva esta, así como cuando el recuerdo es positivo pueden comenzar a generar una identidad o un objetivo común, esto habla sobre que

> “la relación entre el objeto y recuerdo, en ningún caso es indiferente por un lado la acción humana que dinamiza la función de los objetos, como así mismo, tampoco es indiferente el rol que cumplen los objetos en la construcción social de la memoria.” (Bustamante, 2014, p. 90).

Como se mencionó en el caso de Paula Santiago, la obra, el objeto estético que se sirve del recuerdo, en el punto de su exhibición propicia una memoria colectiva bajo las consideraciones del contexto de cada observador, sobre todo el aspecto social que enmarca las vivencias y las interacciones de las personas, en este sentido:

> “Aunque el arte goza de un relativa autonomía, son innegables sus implicaciones sociales. Los valores artísticos apuntan a algo objetivo y real, pero su objetividad depende de la emoción y del juicio provocados en el grupo social, lo cual hace necesaria una «conciencia colectiva» para su estimación. La dimensión social de la obra artística constituye un valor cuya estabilidad depende de la universalidad de la estimulación estética” (Sansivens, 1987, p. 35)

Es entonces que se nota como el arte se vuelve un modo social que apunta a manifestarse bajo una amplia posibilidad de expresiones, ya no buscan imitar la naturaleza, sino hacer reflexionar. Es decir que:

> “El arte plástico, en el contexto contemporáneo, ha dejado de ser una actividad creativa individual para transformarse en una vía adicional de reflexión que atañe tanto a la vida política y económica de las sociedades como a su propia dinámica de transformación y desarrollo.” (Morató, 2011, p. 253)

Por lo tanto, dentro de toda la diversidad de formas expresivas en el arte contemporáneo, uno de los aspectos generales es que "La obra de arte debe penetrar en el público no mediante la identificación pasiva sino mediante un llamamiento a la razón que exige, a la vez, acción y decisión" (Fischer, s. f., p. 17), por lo que, con numerosos artistas y movimientos, como en la performance o el Accionismo Vienés, el artista busca un estímulo más fuerte y agresivo que el que el arte tradicional podía conseguir, haciendo uso ya no de la belleza conocida en el entorno griego de la antigüedad, sino en el nuevo modo de ver social, donde el gusto cambia para establecer como estético a otras formas o categorías como el horror, o lo trágico, esto porque

> "En el arte contemporáneo a menudo ha sido voluntad de provocación del artista la que ha dirigido al público. La transgresión de los límites ha sido una de las principales características del arte de vanguardia, y el rechazo una de las formas más masivas de reacción" (Furió, 2000, p. 330)

Es en el proceso de provocación-reacción que algunos artistas contemporáneos buscan conseguir que el público o la sociedad sea consciente de algún hecho, el cual se incrusta dentro de las vivencias de cada miembro de dicha sociedad. Es un cambio de creación artística que deja atrás los aportes de la belleza, de la simetría y de la proporción, para enfocarse en buscar modos de sacar a la sociedad de su zona de confort enfrentándola con sus miedos y errores, proporcionándoles una experiencia estética que afecte sus sentidos y los haga reflexionar, "lo que pretende es enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta" (Eco, 2010, p. 415), a todos aquellos miembros de la sociedad, unidos por una historia en común, los hechos o acontecimientos de los que son testigos, buenos y malos, pacíficos y violentos.

Se está haciendo referencia a una posibilidad en el arte actual, el cual es en muchos casos incomprendido y hasta odiado, sin embargo, no elimina una realidad a la que la sociedad es afín, y es así como

> "El arte puede transmitir muchos tipos de mensajes, desde una lección moral hasta contar una historia aleccionadora. Puede enseñar lecciones que el artista, o la sociedad, quieren contar. Como los ritos que inducen, y luego disipan, la ansiedad, la tensión y resolución del drama pueden conducir a catarsis, intensa liberación emocional en la audiencia. El arte puede mover emociones, hacernos reír, llorar, conmovernos o deprimirnos. El arte apela al intelecto y a las emociones" (Kottak, 2011, p. 353)

Entonces, teniendo en cuenta que obras contemporáneas como las que se describirán a continuación son ejemplos de producciones de la nueva estética contemporánea que se encargan de evidenciar aspectos sociales del mundo del siglo XXI, se puede notar como la consciencia y el recuerdo puede ser el medio de conexión entre una crítica y la vida real que cada mexicano experimenta día a día, pues "el arte no es un simple juego individual sin consecuencias, sino que actúa sobre la vida colectiva y puede transformar el destino de la sociedad" (Bastide, 2006, p. 29)

En este sentido, desde las críticas hacia el academicismo que trajeron como resultado la instauración de las vanguardias artísticas, cada año y cada corriente artística hasta el arte contemporáneo ahora conocido, numerosos artistas han tomado una postura de firme crítica hacia algún paradigma vigente o hacia alguna problemática grave en la sociedad de la que se esté refiriendo. México, sin duda, es un país que tristemente se mantiene con índices altos de violencia a lo largo de todo el territorio, razón que no se ve ignorada por artistas cuya finalidad es buscar generar consciencia o reflexión en torno a tal problema, pues es cierto que el arte hoy en día, a

pesar de estar involucrado dentro de un gran mercado, sigue siendo un medio potencial de cambio para el colectivo social.

En este estrato, el uso del textil juega un papel importante, pues la crítica hacia un problema de gran repercusión, como la violencia constante en México, se suma a una materia, o material, que representa mucho para los seres humanos, pues el textil ha sido parte histórica de la vida social del hombre, como se ha indicado anteriormente: desde su nacimiento hasta su muerte. Ejerce un papel cultural y social que puede inscribirse a la identidad de un país o región, por lo que brinda mayor fuerza a la critica social o política. Y es en sí, un material que funge no sólo una función utilitaria, sino simbólica, pues el textil es el testigo de la vida y la muerte del ser humano, un material en cierto sentido poético que ayuda a entender la relación de los humanos, el tejido social.

Por otro lado, el papel histórico del textil lo ha convertido en una memoria funcional, es decir que puede, y ha participado en "la construcción de la identidad de la legitimación de una forma existente de sociedad" (Erll, 2012, p. 43), basta con recordar algunos ejemplos dentro de la historia del arte, como en la pintura del siglo XX, de la cual, en algunos casos, se puede apreciar el modo de vida y el apego a los rituales en donde el textil juega un papel necesario, uno de estos ejemplos es el caso de "El Velorio" de Francisco Oller (capítulo 2), en donde se puede apreciar la importancia de la vestimenta blanca en el ritual de despedida propio de un funeral, de igual manera en otros aspectos humanos se pueden encontrar más ejemplos, como en la momificación, se encuentra el uso del textil como un medio mas que accesorio pues se trata del material o tejido que se encarga de "proteger" al cuerpo del fallecido, en el aparatado cultural mexicano se encuentra en los rituales Otomíes, en donde el día en que se crea una ofrenda para el difunto se acompaña de la vestimenta del mismo, esta se ubica en el plano central del piso o, en otros casos se coloca un petate a manera de mantel y/o lugar de descanso para el alma (Figura 28).

*Figura 28. Ofrenda otomí donde se aprecia el petate como recurso simbólico*

La importancia del textil es considerable, sobre todo en su existencia permanente en las sociedades, aspecto por el cual se puede utilizar como complemento para evidenciar una fuerza tan devastadora como la violencia de un país, en pro de buscar propiciar una reflexión a través de un objeto que exija y provoque a los sentidos del espectador y apele así a su memoria, a sus recuerdos, pues el contexto de violencia de un país es parte de la vida de millones de personas. Es esto una causa, y la consecuencia es la diversidad de propuestas críticas en el arte contemporáneo que buscan despertar la consciencia del ser humano y hacerlos valorar la falta de acción o búsqueda de soluciones hacia los terribles sucesos que día a día ocurren.

En este sentido, (como se pudo identificar en los ejemplos que guardan relación con el arte textil) los textiles se utilizan como recursos potenciales que guardan distintas posibilidades creativas, todo bajo la idea que el artista determina, desde la innovación en los materiales hasta los recursos textiles más tradicionales, o los que tienen relación directa con las actividades previas de sus portadores. Sin embargo, los textiles no sólo se enfocan en hablar acerca de la herencia histórica, de activar la "memoria funcional" en torno a estos o, de definir objetos estéticos que

apelan a los sentidos humanos con ayuda de sus patrones, composiciones, texturas o colores, sino que al mismo tiempo se encuentran productos artísticos que parten de los hechos o acontecimientos violentos, propios de un país histórico como México, por lo que las obras pueden ir más allá de un planteamiento sumamente personal del artista, para ser parte de una construcción que tiene que ver con el colectivo social de la época de producción, en donde al igual que el happening o la performance, el textil como objeto se presenta como una imagen que invita no sólo al consumo, sino también a un análisis que tiene su base en la memoria colectiva del México Contemporáneo.

**Teresa Margolles y la experiencia del horror y violencia**

El trabajo de Teresa Margolles está encaminado a ser una denuncia y una evidencia acerca de distintas prácticas políticas y sociales de México, y una de las características que hacen ver la crudeza con las que se refiere a estos aspectos a través de sus obras es su materia (los elementos con los que trabaja para producirlas), lo que provoca en el público una experiencia estética que no se apega a lo bello sino al horror que el contexto y los "materiales" producen.

Margolles es conocida por el uso del cuerpo o de los restos del cuerpo como su material de creación, prácticas que realiza desde los 90's con su proyecto colectivo "MORGUE". La elección de utilizar fluidos y partes del cuerpo o del cadáver le ha resultado en una carrera fructífera debido a las temáticas que toca con su labor, lo que provoca diversas reacciones en el espectador, desde aprobación hasta rechazo por el carácter ético que acontece. Pues como se ha mencionado:

> "El cuerpo es una herramienta fundamental para descubrir las relaciones del hombre con su entorno […] el arte es un buen puente para explorar estas relaciones, pues si bien puede ser la

> denuncia o manifestación de una época, al mismo tiempo puede ser la representación de las frustraciones de una sociedad" (Echeverri, 2003, p. 133)

La obra de Teresa apela a dos aspectos fundamentales del ser humano y su condición: el rechazo por la materia corporal en evidencia de una mortalidad a la que el hombre huye (cosa que recuerda a la búsqueda de la inmortalidad griega), y una denuncia a la violencia interminable en el país. El primer aspecto lo describe Greta Rivara (2003):

> "El rechazo a la sangre, a los desechos, al sudor, a la menstruación como signos de impureza no obedece —como se cree— a un elevado sentido de higiene sino a un rechazo a lo que todo esto representa: es el recordatorio de nuestra condición mortal, de nuestro cuerpo finito. De modo que la supuesta higiene con la que nos conducimos en lo referente a estos tópicos, así como la legislación sobre manejo de cadáveres basada en la higiene, no es sino el intento de hacer laico y científico el horror de la muerte. El rechazo al cadáver resulta ser rechazo al cuerpo y anuncio de que este cadáver que llevamos dentro es siempre nuestro cuerpo, sus fluidos, sus olores, sus impertinentes olores" (p. 91)

La labor de Margolles, la relacionada con el textil, consiste en apropiarse de diversos elementos que son evidencia de la violencia, la ropa y los fluidos que quedan después de un asesinato son un modo de trascender mediante los restos corporales. La ropa o, el textil manchado de sangre es el símbolo de un ser humano, de una persona desconocida que en algún momento caminó y que, en este caso, pasó hacia la muerte debido a un acontecimiento violento que trajo consigo a la "ausencia" de vida, y que sólo los objetos mantienen vivo como un recuerdo de lo sucedido, una evidencia que se queda en registros visuales y en la memoria colectiva.

Dichos objetos, fluidos, o materia se convierten en memoria como parte de "la experiencia de un grupo y, por tanto, tiene que ver con la manera en que el grupo se relaciona con su pasado y lo lleva como presente y su futuro." (Aguiluz y Waldman (Ed.), 2007, p. 36). Pero, para que esta memoria colectiva suceda, se necesitan de datos para reconstruir el pasado que el recuerdo ejemplifica como, unificar a una familia, o a una sociedad, pues esto "debe realizarse a partir de datos o nociones comunes que se encuentran en nuestra mente al igual que en la de los demás […] lo cual sólo es posible si han formado parte y siguen formando parte de una misma sociedad." (Hallbwachs, 2004, p. 34). En este sentido, así como cada festividad del 2 de noviembre agrupa a millones de familias para recordar a sus antepasados debido a sus herencias culturales establecidas en la "memoria funcional", al mismo tiempo hechos no gratos como los índices de violencia también los unen, pero con una preocupación y miedo en común, en este caso los datos los comprueban, de acuerdo con el INEGI "Las estadísticas revelan que en el primer semestre de 2019 se registraron 17,198 homicidios en México", sin embargo, dada la naturaleza del hecho, la sociedad trata de reprimir esos recuerdos, el recuerdo de un familiar o amigo que desapareció o murió debido a la violencia son retomados por artistas como Teresa Margolles y, posibilitan ejercer una toma de consciencia colectiva para contrarrestarlos, tal como la Declaración Universal de Derechos Humanos en 1948 y otros momentos históricos que trajeron un cambio de suma importancia, de la misma manera, la sociedad mexicana puede combatir los sucesos violentos reflexionando sobre su historia, pero para hacerlo se debe evidenciar; un objeto artístico puede ocasionarlo.

Retomando la labor artística que agrupa los restos del cuerpo violentado con el textil, se tiene a las experiencias y el contexto del público en unión como pensamiento de lo que implica una obra que agrupa textiles, materia suave y tersa que en un momento guarda sangre y grasa, fluidos que provocan sensaciones de rechazo y negativa, lo que produce una experiencia estética fundada

en lo feo de la muerte, pero que así mismo estimula que dicho público reflexione sobre su historia y sus acciones. Esto se puede ver en distintos artistas como en el caso de las "arpilleras" en Chile, acciones realizadas por mujeres en clara protesta contra el régimen de Pinochet. En similitud y de modo paralelo, Margolles es un claro ejemplo de los acontecimientos locales, puesto que "[i]n Margolles´s textile work, the softness of fabric comes into tension with the brutality of violence against vulnerable bodies." (Skelly, 2019, p. 323).

El rechazo a la sangre y a los distintos fluidos del ser humano se hace presente en la obra de Teresa Margolles, en "Narcomensajes" de 2009 (Figura 29) y en "Encobijados" de 2006 (Figura 30), en donde la primera presenta telas impregnadas de sangre recogida de lugares donde ocurrieron asesinatos, y la segunda presenta una serie de cobijas que fueron utilizadas para envolver a los cuerpos de víctimas de la delincuencia a través de un juego de texturas y vivencias, es así que "Margolles´s bloody textiles bring together the desmaterialization of the violent-killed body and the materiality of cloth" (Skelly, 2019, p. 320). Esta obra ("Encobijados") hace referencia a la memoria colectiva que se tiene acerca de los métodos de entierro de difuntos, la memoria funcional o experiencias que se evidencian en el paso de una generación a otra, lo ya mencionado anteriormente y que tiene que ver con el término coloquial "se petateó", término tan conocido en el contexto mexicano, esto sin duda provoca distintas reacciones en el espectador que es partícipe de la obra, reacciones que no sólo se producen por el temor a la muerte presente a través de los residuos humanos impregnados en el textil, pues el hecho del que habla la obra es uno que implica a más de una generación, es una condición ya histórica que pareciera no tener fin, es un temor a vivir en una situación que parece convertirse en un uróboros, acontecimientos violentos que se repiten hoy y mañana, una y otra vez, sin un aparente punto final.

*Figura 29. Narcomensajes, 2009, Teresa Margolles. ©Alejandra Ortiz*

*Figura 30. Encobijados, 2006, Teresa Margolles. ©Marisa Polin*

El conocimiento de la violencia, y la experiencia cercana a esta, son clave para poder visualizar a este tipo de acontecimientos que se han encarnado en la cultura actual, no sólo en los hechos como la muerte natural sino también en los asesinatos y en sus rastros o vestigios, esto debido a que posterior a una muerte violenta lo que queda es una huella, la cual puede ser sangre, cabello, uñas, manos, pies, cabezas. En este sentido, y al ser un aspecto cultural (aunque no sea un tema agradable, es parte de la vida humana y su desgracia) el arte o los artistas buscan evidenciarlo para poder buscar algo, una reflexión, una toma de acciones o la consciencia del daño constante;

buscan hablar acerca de los sucesos que son censurados pero que están ahí, siempre al día, como lo indica Juan Antonio Ramírez (2003):

> "nos hallamos ante un asunto muy característico del arte del siglo XX. En efecto durante la época contemporánea se ha vivido la experiencia del desplazamiento corporal a una escala verdaderamente gigantesca. Los accidentes mecánicos, la tecnología bélica orientada a la producción de grandes explosiones, así como la experimentación biológica y la cirugía generalizada, han permitido a los hombres de las últimas generaciones conocer más cuerpos fragmentados que en toda la larga historia precedente de la humanidad." (pp. 132-208)

Es en el "fragmento", en los fluidos que acompañan al textil que la memoria actúa para que los espectadores reflexionen o al menos se pregunten ¿de dónde proviene esa sangre?, ¿cuál es el propósito de esta obra?, ¿para qué?, hace que recuerden la vida que están llevando, los hechos a los que son cercanos, crueles, existentes en un mundo que parece simplemente buscar implantar lo bello "vacío", sin conocimiento, sino consumo constante, sin fin.

Por lo tanto, el o los artistas que generan artefactos de memoria a través de un objeto estético manifiestan la "capacidad de hablar a través de ciertas voces y, además reclamar como propio algo que va más allá de los datos, las fechas y su análisis." (Aguiluz y Waldman (Ed.), 2007, p. 36)

En el caso de los textiles en el arte, al hablar de la violencia mezclan o unifican distintos aspectos de la vida humana, por lo que son capaces de traer recuerdos, puesto que

> "La memoria es un proceso dinámico de dos vías: una es el almacenamiento de sensaciones, sentimientos, cosas que hemos percibido, que hemos vivido consciente o inconscientemente. La otra vía es la de la recuperación de los recuerdos que activamos y actualizamos para usarlos en un

momento determinado, para vivirlos al lado de otra percepción que extraemos de la realidad del momento en que nos encontramos." (Segovia de Arana, 2003, p. 633)

El hecho que hace que la obra se vuelva un artefacto de memoria corresponde al público o espectador, quien es partícipe de la misma obra al hacer una conexión en donde la imaginación y la reflexión convierten a un material textil, empapado en fluidos, en un objeto que es capaz de transmitir o hablar de un hecho pasado: El objeto es el lugar en donde los acontecimientos violentos tienen su guarida, aquellos hechos que se manifiestan en la fealdad de la muerte, cuyo descubrimiento se realiza en la mente humana:

"Son lugares, efectivamente, en los tres sentidos de la palabra, material, simbólico y funcional […] Incluso un lugar de apariencia puramente material, como un deposito de archivos, solo es lugar de memoria si la imaginación le confiere un aura simbólica." (Nora, 2008, p. 33)

Es entonces que, con la suma del papel de los restos o fluidos:

"En el fondo es sólo el propio orden estructural del arte el que puede dar cuenta de determinados fenómenos: lo horroroso mismo no dejaría de ser trivial (sobre todo si nos acostumbramos a su presencia) si no se hiciera relevante por medio de ese "mas allá" que es arte, aunque ese "más allá" sólo consista en la elevación a categoría de la propia desintegración y deconstrucción." (Leyte, 2006, p. 14)

En el caso de Teresa Margolles y artistas que trabajan con las temáticas relacionadas con la muerte (como los expuestos previamente), se puede notar la visión de un momento, de la historia

y sus sucesos, es decir, su contexto, así muestran como en distintas épocas lo feo en la muerte se buscó representar mediante escenas que despiertan distintas sensaciones, se puede hacer un recorrido extenso (como el que realizó Umberto Eco), pero desde obras como "La balsa de la medusa" de Théodore Géricault, la "Muerte de Marat" de Jacques-Louis David, los "desastres de la guerra" de Goya, hasta las obras contemporáneas que utilizan al mismo cuerpo, se tienen objetos estéticos que son contemplados e interpretados, pero que han presentado alguno de esos conceptos que pueden incrustarse en lo feo estético (horror, tragedia, muerte).

Por lo tanto, los dos componentes de las obras que hacen uso del textil (tejido y restos/fluidos del cuerpo) son los elementos indicados para despertar el recuerdo de tan atroz circunstancia, la violencia que el mexicano vive todos los días, por un lado los restos del cuerpo que son la unión material del ser vivo, y por otro el tejido que se muestra como la memoria funcional, no sólo del tejido que acompaña al ser humano desde los inicios de la historia sino la memoria local, el tejido que es parte del mexicano desde la época prehispánica, el petate y los rituales de sepultura; de ésta manera y como lo indica Pethes y Ruchatz citado en Erll (2012), "Así, la memoria puede ser concebida, en primera instancia, como una construcción discursiva" (p. 8); en conjunto un objeto simbólico que necesita de ser observado y reflexionado para conectar la evidencia con la "historia" del suceso.

# Conclusión

En muchos casos, el hablar de arte contemporáneo implica un rechazo casi absoluto por las formas de presentarse al público, así como de los materiales y recursos utilizados para distintos fines, que parecieran no tener propósitos claros, sin embargo, las ideas presentes en la producción artística de la actualidad manifiesta un proceso histórico que depende de las concepciones particulares y las experiencias colectivas de cada sociedad, en este sentido, si se revisa la historia del arte se puede ver con más claridad estos cambios, ejemplo de ello se encuentra en el paso de la creación de obras estéticas bellas que se guían en un canon hegemónico que se sitúa desde Giotto hasta su "modificación" en las vanguardias del siglo XX, cuyos procesos fueron "rotos" por la supresión de la belleza en pro de nuevos discursos que han sucedido desde la implantación mediática de la obra de Duchamp y el dadaísmo, detonando en el arte pop y ahora mismo, el arte posmoderno conocido; cabe aclarar que lo bello fue sustituido por lo feo en los casos que fueron revisados, así como en su variante que se encuentra en la muerte. Asimismo, la historia del arte es muestra de que el arte va cambiando a través de procesos complejos, que no sólo recaen en la vida de un artista y su público, sino que se trata de un proceso que conjunta a toda una sociedad, con sus problemas, con sus ideas, y con su contexto completo pues "ha modificado no ya nuestra visión y nuestro modo de mirar, sino también nuestros ojos" (Leyte, 2006, p. 28), por esto es que cada movimiento, grupo u obra es producto de su tiempo y debe ser analizado de acuerdo a sus personajes y a los sucesos locales, puesto que los problemas centrales de la actualidad son específicos y, fueron definidos por una serie de pasos, lo cual tiene consecuencias claras como la violencia y diversos actos delictivos en el caso de México, en este sentido y, con la pintura ya explorada en diversos términos técnicos y teóricos (esto sin restarle vigencia), y con el ávido

espíritu humano que motiva a cada nueva generación a buscar y explorar con nuevas maneras y métodos de creación, denuncia, crítica, exigencia y expresión, así como la constante interacción entre individuos en un mundo dominado por la especulación y el espectáculo "un exceso de los *media*, cuya naturaleza indiscutiblemente buena, puesto que sirven para comunicar, conduce a veces a excesos." (Debord, 1990, p. 18), se desarrolla un arte contemporáneo que estimula y busca expandir los rasgos discursivos y ampliar las posibilidades materiales y sustanciales para hablar de los síntomas de la sociedad del siglo XXI, en donde las categorías estéticas que se ubican contrarias a la belleza, atenuada por el consumo, parecen ser un modo de provocar al ser humano a despertar y dejar de vivir en la simulación o en la "hiperrealidad" en donde la vida se mantiene clasificada y estratificada, etiquetada por lo estéril, pasivo, consumista y "pulido", que mantiene lo real cubierto, en donde la violencia local se tapa con las noticias "dulces" y la estética del mass media.

Entonces, de la investigación se obtiene que:

1. Las posibilidades del arte son diversas, esto se puede ver en el hecho de que las categorías estéticas que se muestran casi contrarias a la belleza son un recurso durante la historia del arte, y en el momento contemporáneo aun más, lo que se puede apreciar en distintos artistas que se encargan de reflexionar en temas como la muerte.
2. Las obras que se desarrollan con una construcción que tiene que ver con aspectos de una zona o momento histórico, en compañía de distintos recursos materiales, pueden llegar a convertirse en artefactos que vivan por el tiempo dando cuenta de los sucesos de ese momento en que fueron creados, lo que implica que son objetos estéticos capaces de generar memorias colectivas.
3. Dentro de los recursos que pueden generar memorias se encuentra el cuerpo humano, quien es el creador, la herramienta y el material de la obra, y que

históricamente se sigue estudiando y va generando una variedad de concepciones sociales, políticas y filosóficas.

4. Un ejemplo de lo anterior está en obras que utilizan residuos corporales y el complemento del textil como referencia a un aspecto social, como en los casos en que se ve enfocado en hablar de la violencia, el momento de reflexión parece encontrarse en la memoria, en la historia, en el cuerpo y sus residuos que impregnan el textil, en donde el recuerdo conduce a pensar en lo que sucede, en los accidentes, en los asesinatos, en las muertes que asechan a la humanidad, es en la consciencia de una "ausencia" que el ser humano puede encontrar el camino para superar los conflictos, y en este sentido, el arte encaminado a dialogar sobre estas problemáticas se muestra como una vía hacia el entendimiento.
5. Se pueden encontrar, de acuerdo con el conjunto de teorías expuestas por Erll, dos tipos de memoria (memoria de almacenamiento y memoria funcional) que clasifican a las vivencias, rituales y acciones humanas según su participación o influencia en una comunidad asilada o en distintas generaciones (capítulo 4).
    a. El caso específico de la obra de Teresa Margolles muestra un objeto que puede entenderse como un artefacto que guarda dentro de sí a un símbolo o una vivencia, unifica los tipos de memoria mencionados, la memoria funcional en el textil y su papel histórico que ha creado una identidad y, por otro lado, el caso específico de la violencia en México, caso que sucede en localidades específicas pero que son parte de la sociedad actual, esto se ve manifestado en una memoria de almacenamiento con la forma de fluidos o restos del cuerpo; ambos en un mismo camino se unen y hablan de la complicación social y de seguridad del país, puesto que despiertan la

> experiencia o relación con los hechos que cada mexicano tiene con su mismo contexto (puesto que cada ciudadano ha pasado por algún acontecimiento violento o cuenta con la historia de algún familiar o conocido).

En este sentido el objeto estético producido con dos tipos de memoria anteriormente revisados (el textil histórico y su relación con la muerte y, la violencia que viven las presentes generaciones en los restos o fluidos del cuerpo que se presenta como la memoria de almacenamiento) se unifican y "[t]odos los elementos de la memoria de almacenamiento pueden transformarse en memoria funcional, si adoptan un contenido significativo para la sociedad" (Erll, 2012, p. 43). El contenido significativo en la sociedad mexicana se encuentra en los sucesos que ya son históricos, una violencia que no solo se remonta a los problemas del narcotráfico o la delincuencia organizada, sino también a los sucesos históricos por los que ha pasado, desde distintas invasiones, su propia independencia, que han dejado rastros de sangre a su paso. Por lo anterior y con referencia en las obras de Margolles y Wolffer, "muestran cuerpos pero significan personas" (Belting, 2007, p. 110), se pueden ver imágenes en donde los restos humanos están presentes, pero detrás hay una identidad, una historia que puede ser colectiva.

Es entonces que, la fuerza de la experiencia estética enfocada no en lo agradable o en lo bello, sino en las potenciales fuerzas que el mundo actual busca ocultar (lo feo, lo grotesco, lo horroroso) son las adecuadas para poder afectar a los sentidos humanos y darle las razones indicadas para poder entender su realidad. Obras que se apegan al carácter social e histórico de su propia sociedad o lugar común, son enriquecidas por un concepto que habla de la vida y de los aspectos que unen a un colectivo como una agrupación de individuos en constante interacción, que comparten acciones, ideas, gustos, inquietudes, deseos, problemas, violencia, etc., positivo o negativo, cada elemento o característica de una sociedad debe ser evidenciada, pues el desconocer los hechos del pasado implica un gran riesgo de volver a cometer los errores que afectaron a una

sociedad en un momento histórico específico, es por esta, siendo una entre muchas razones, que el arte contemporáneo, enfatizando el arte textil con su confrontación entre la identidad histórica del tejido y su calidez más su terso aspecto en contraposición con la devastación de la sangre y los fluidos, así como el arte objeto entre muchos otros, se desarrolla de la mano de una responsabilidad histórica y política que debe conjuntar el sentido de la señalada identidad y apelar a ésta para despertar una reflexión en cada individuo, y buscar generar un cambio de paradigma. Asimismo, buscar generar una tensión en la sociedad actual que parece plantear una "cultura de la alegría", que busca la felicidad permanente, en donde la atención se centra en lo suave, lindo, "bello", y que elimina, censura o ignora la realidad que debería ser cambiada, en este sentido y en el ámbito artístico, obras que tiendan a confrontar al público con su contexto real toman gran importancia para la cultura del mexicano.

# Referencias bibliográficas


Aguiluz, M. & Waldmann, G. (Ed.) (2007). Memorias (in)cognitas: contiendas en la historia. Volumen 12 de colección debate y reflexión. UNAM

Alcázar, J. (2008). Mujeres, cuerpo y performance en América Latina en Estudios sobre sexualidades en América Latina. Ecuador: FLACSO

Alfaro Giner, C. (1984): Tejido y cestería en la Península Ibérica. Historia de su técnica e industrias desde la Prehistoria hasta la romanización, Biblioteca Prehistórica Hispana, Vol. XXI, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1984

Antón, G., Damiano, F y Pierbattisti, D. (2010). La noción del poder en El cuerpo, territorio del poder (comp. Gustavo Forte y Verónica Pérez). Buenos Aires: Colectivo Ediciones

Arellano Luna, M. (2014). Memoria y sacrificio: el material orgánico en la obra de Paula Santiago (tesis de maestría). Universidad Iberoamericana. Ciudad de México

Argullol, R. (1989). Tres miradas sobre el arte. Barcelona: Destino

Aristóteles (1944). Metafísica (Trad. Tomás Calvo Martínez). Madrid: Editorial Gredos

Aristóteles (1974). Poética (Ed. Valentín García Yebra). Madrid: Editorial Gredos

Aristóteles (1985). Ética Nicomáquea (Trad. Julio Pallí Bonet). Madrid: Editorial Gredos

Audi, R. (Ed.) (2004). Diccionario Akal de Filosofía. Madrid: Akal Ediciones

Baltés, C. (2007). Arte y belleza en la muerte. Editorial Visión Libros

Barrios, J. L. (2010). El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso. México: Universidad Iberoamericana

Bastide, R. (2006). Arte y sociedad. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica

Baumgarten, A. (1735). Reflexiones filosóficas en torno al poema en Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo. Barcelona: Alba Editorial, S.L.

Beardsley, M. C. y Hospers, J. (1981). Estética. Historia y Fundamentos. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

Belting, H. (2007). Antropología de la imagen. Buenos Aires: Katz

Blanchot, M. (1992). El espacio literario. Barcelona: Paidós

Blanco, P. (2001). Estética de bolsillo. Volumen 1 de Albatros: Manuales de filosofía. Madrid: Palabra

Blázquez, J. M. (2002). La pintura religiosa en los expresionistas alemanes. Goya: Revista de arte nº. 289-290

Bolaños, J. I. (2010). Madariaga, I. de, Iván el Terrible, Madrid, Alianza Editorial, 2008, 654 pp. Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna, ISSN-e 1699-7778, Vol. 7, Nº. 20. Recuperado de http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/190/284

Brown, J. (1970). Hieroglyphs of Death and Salvation: The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad, Seville. The Art Bulletin, 52(3), 265-277. doi:10.2307/3048731

Bustamante, J. (2014). Las voces de los objetos: Vestigios, memorias y patrimonios en la gestión y conmemoración del pasado (Tesis de doctorado). Universitat de Barcelona. Recuperado de: https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/286873/Javiera_Bustamante_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Caycedo Bustos, Martha. L. (2007). La muerte en la cultura occidental: antropología de la muerte. Revista Colombiana de Psiquiatría. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-74502007000200012&lng=en&tlng=es

Coluccio, F. (1988) Diccionario Folklórico argentino. Buenos Aires: Corregidor

Concepción, J. L. (1948). Costumbres y tradiciones canarias con anexo de santiguados. La laguna, Asociación Cultural de las Islas Canarias, 2007

Cuenca Bonilla, M. J. (s. f.). Arte y espacio público. Red Visual, nº 7. Recuperado de http://www.redvisual.net/pdf/34.pdf

Cuenca Bonilla, María Jesús (s.d.) Arte y espacio público. Revista Red Visual N° 7. Disponible en http://www. redvisual.net/pdf/34.pdf

Danto, A. (2005). El abuso de la belleza. Buenos Aires: Paidós

De Azcárate, P (1875). Metafísica en Obras de Aristóteles. Vol. 10. Madrid

De la Cruz, V. (2010). Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX y XX). Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)

Debord, G. (1990). Comentarios sobre la sociedad del espectáculo. Barcelona: Anagrama

Debord, G. (2008). La sociedad del espectáculo (trad. José Luis Pardo). Valencia: PRE-TEXTOS

Derrida, J. (1998). Aporías: morir-esperarse (en) los "limites de la verdad". Barcelona: Paidós

Dewey, J. (1916). Democracy and education en J. A. Boysdton The middle works 1899-1924. (Vol.9) pp. 1-384. USA: Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press

Dewey, J. (2005) Art as experience. New York, USA: The penguin Group

Dickie, G. (2003). El siglo del gusto. Madrid: La balsa de la medusa

Didi-Huberman, G. (2011). Ante la imagen. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora

Echeverri, A. M. (2003). Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo. México: Editorial Porrúa

Eco, U. (2010). Historia de la Belleza (trad. María Pons Irazazábal). Barcelona: Debolsillo

Eco, U. (2011). Historia de la Fealdad (trad. María Pons Irazazábal). Barcelona: Debolsillo

Eiroa, J. J. (2000): Nociones de Prehistoria general. Barcelona: Editorial Ariel

Ember, C., et al. (2004). Antropología 10º edición. Madrid: Prentice Hall, Pearson Educación

Erll, A. (2012). Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales, Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales; Ediciones Uniandes

Faber, M. (Ed.) (2005). Günter Brus: Quie- tud nerviosa en el horizonte. Catálogo de exposición. Barcelona: MACBA

Fischer, E. (s. f.). La función del arte. Recuperado de http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020124219/1020124219_002.pdf

Furió, V. (2000). Sociología del arte. Madrid: Ediciones Cátedra

Gadamer, H. G. (1991). La actualidad de lo bello. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, S.A.

Gombrich, E. H. (2003). Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual. México: Fondo de Cultura Económica

Guía de exposición. Jorge Contreras. Paula Santiago. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2007

Halbwachs, M. (1968). Memoria colectiva y memoria histórica. Reis. Recuperado de http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf

Halbwachs, M. (2004). La memoria colectiva (Trad. Inés Sancho-Arroyo). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza

Hegel,G. W. F. (1989). Lecciones sobre la estética. Madrid: Ediciones Akal

Hegyi, L. (Ed.) (1998). La visión austriaca: posiciones del arte contemporáneo/The austrian vision: positions of contemporary art. Catálogo de exposición. Viena: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Heidegger, M (1995). Arte y poesía. México: Fondo de Cultura Económica

Hernández Carrasco, C. (1997). El significado de la "ausencia" en XXXII Congreso Español Español: uniendo culturas (Valencia, 1997)

Hernández, M. (2004). Enfermedad y muerte en Canarias en el siglo XVIII. Tomo II: La muerte. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea

Hervás y Heras, J. (2014). El camino hacia la arquitectura: las mujeres de la bauhaus (tesis doctoral). Universidad Politécnica de Madrid

Hume, D. (2002). Tratado sobre la naturaleza humana. Madrid: Editorial Tecnos

Hume, D. (2008). Investigación sobre los principios de la moral. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva

INEGI (2020). Comunicado de prensa núm. 024/20. Recuperado de: https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2020/EstSociodemo/DefunHomicidio.pdf

Jauss, H. R. (2002). Pequeña apología de la experiencia estética. Madrid: Ediciones Paidós Iberica, S.A.

Kaprow, A. (1966). Sobre cómo hacer un happening. Recuperado de: https://issuu.com/fundaciotapies/docs/com_fer_como_hacer-2

Kottak, C. (2011). Antropología cultural. México, D. F.: McGraw-Hill Educación

Le Breton, D. (2012-2013). Por una antropología de las emociones. Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad, 4(10), 69-79. Córdoba, Argentina

Le Goff, J. y Truong, N. (2005). Una historia del cuerpo en la edad media. Buenos Aires: Paidós

Lemcke, C. (1945) Estética. Expuesta en lecciones al alcance de todo el mundo. Buenos Aires: Biblioteca Nueva

Leyte, A. (2006). El arte, el terror y la muerte. Madrid: Abada Editores

Locke, J. (1999). Ensayo sobre el entendimiento humano (Trad. Edmundo O' Gorman). México: Fondo de Cultura Económica

López-Austin, A. (1995). Tamoanchan y Tlalocan. México D.F.: Fondo de Cultura Económica

Lozano, J. J. (2000). Retratos y naturaleza muerta. Madrid: Editorial Trotta

Madariaga, I. (2008). Iván el Terrible en Tiempos Modernos 20. Madrid: Alianza Editorial

Marchán Fiz, S. (1994). Del arte objetual al arte de concepto. Madrid: Ediciones Akal

Marcuse, H. (1965). El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada. Barcelona: Editorial Ariel

Maslow, A. H. (1991). Motivación y personalidad. Madrid: Ediciones Díaz de Santos, S.A.

Mckinney, C. (2010). Leibovitz and Sontang: picturing an ethics of queer domesticity. Shift. Queen´s Journal of Visual-Material Culture. Recuperado de http://shiftjournal.org/wp-content/uploads/2014/11/mckinney.pdf

Merleau-Ponty, M. (1993). Fenomenología de la percepción. Barcelona: Editorial Planeta – De Agostini, S.A.

Morató, M. E. (2011). "Arte y crítica: otras realidades, otros objetivos. Nuevos espacios para la reflexión social" En: Quaderns de la Mediterrània 15. Barcelona, Catalunya: Institut Europeu de la Mediterrània

Morin, E. (2003). El hombre y la muerte. Barcelona: Editorial Kairós

Muñoz, M. T. (2000). Vestigios. Madrid: Molly Editorial

Nora, P. (1984) “Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares”, en Les Linux de Mémoire, 1: La République, Paris, Gallimard. Recuperado de https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/hishisto/Pierre.pdf

Nora, P. (2008). Pierre Nora en Les Lieux de mémoire. Uruguay: Ediciones Trilce

Olea, R. y Grau, O. (ed.) (2001). Volver a la memoria. Chile: Lom Ediciones

Oliveras, E. (2005). Estética: La cuestión del arte. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta S.A.I.C./Ariel

Padín, C. (1973). Hacia un lenguaje de la acción. Capitulo VI: De la representación a la acción. Montevideo: Banco Central de Uruguay

Perés, M. F. P., et al. (2007). A importância da integração da espiritualidade e da religiosidade no manejo da dor e dos cuidados paliativos en Revista de Psiquiatría Clínica, vol. 34, núm. 1, São Paulo: Universidade de São Paulo

Platón (s.f.). Fedón. Recuperado de https://juanfermejia.files.wordpress.com/2012/07/platon-fedon.pdf

Porcel, A., & Artexte, E. (2020). Los Textiles en el Arte Contemporáneo y su conservación. “Estado de la cuestión.” Arte, Individuo y Sociedad, 32(1), 173–194. doi: 10.5209/aris.62865

Ramírez, J. A. (2003). Corpus Solus. España: Editorial Siruela

Reale, G. y Antiseri, D. (1999). Historia del pensamiento filosófico y científico. Barcelona: Herder

Rivara, G. (2003). El ser para la muerte: una antología de la finitud. México: Facultad de Filosofía y Letras. UNAM

Rodríguez Peinado, L. (s. f.). El arte textil en la antigüedad y la alta edad media. Recuperado de https://ge-iic.com/files/Publicaciones/el_arte_textil_en_antiguedad.pdf

Román López, M. T. (2007). La muerte en el mundo clásico. Espacio Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua, [S.l.], n. 19, ene. 2007. ISSN 2340-1370. Recuperado de http://revistas.uned.es/index.php/ETFII/article/view/4458

Rosenkranz, K. (2015). Estética de lo feo. Sevilla: Athenaica.

Rovaletti, M. L. (1998). Corporalidad. El problema del cuerpo en el pensamiento actual. Buenos Aires: Lugar Editorial

Ruiz de Samaniego, A. (2003). Más allá de donde estamos: Muerte y fotografía instantáneas de una sensación que se disipa. En X.A. Castro y M. Pereira (Ed.), Contemplarse para comprenderse, col. Arte y Estética nº 20 (pp. 271-294). Vigo: Diputación de Pontevedra

Sánchez Vásquez, A. (2005). Invitación a la estética. México: Grijalbo

Sansivens, M. (1987). Breve introducción a la estética sociológica. Barcelona: Universidad de Barcelona

Sanz Merino, N. y Amezcua Bravo, J. (2005). Accionismo Vienés: ¿Arte o violencia real? Círculo Hermenéutico, Revista CH, nº 5. Recuperado de http://www.circulohermeneutico.com/RevistaCH/N5/revista5-4.pdf

Sarte, J.P. (1993). El ser y la nada. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.

Savater, F. (1996). Diccionario filosófico. México: Planeta

Schimmel, P. (1998). Salto al vacío, arte y acción, entre la performance y el objeto. Museu d´ Art Contemporani de Barcelona. Opúsculo del catálogo Out of Actions, Between Performance and the Object, 1949-1979

Segovia de Arana, J. M. (2003). Memoria y olvido. Real Academia de Ciencias Morales y Políticas

Shusterman, R. (2002). Estética pragmatista: viviendo la belleza repensando el arte. Barcelona: Idea Books

Skelly, J. (2020). Hard Touch: Gore Capitalism and Teresa Margolles's Soft Interventions. H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, nº 6 (2020): 24-41. https://doi.org/10.25025/hart06.2020.03

Solans, P. (2000). Accionismo Vienés. Madrid: Nerea

Sontag, S. (1984). Contra la interpretación. Recuperado de: https://bibliodarq.files.wordpress.com/2017/06/sontag-s-contra-la-interpretacic3b3n.pdf

Sontag, S. (2006). Sobre la fotografía. México: Alfaguara

Souriau, E. (1998). Diccionario Akal de Estética. Madrid: Akal Ediciones

Spinoza, B. (2000). Ética demostrada según el orden geométrico (Ed. y Trad. Atilano Domínguez). Madrid: Editorial Trotta

Sustaita, A. (2012). Robar el cuerpo sería recuperarlo: la destrucción de un proceso de alteridad corporal tradicional en Paseo vienés y Locura total de Günter Brus. En-claves del pensamiento, 6(12), 67-86. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2012000200004

Tobon, P. (2008). Fibras 09. Arte textil contemporáneo. Catálogo de la exposición (España, 2009). Caja Madrid Obra Social

Trías, E. (2011). Lo bello y lo siniestro. Barcelona: Debolsillo

Vadillo, M. (s.f.) Una élite inesperada: Las diseñadoras de la Bauhaus. Universidad de Sevilla. Recuperado de https://www.academia.edu/27285391/_Una_élite_inesperada_las_diseñadoras_de_la_Bauhaus_?auto=download

Vernant, J. (2001). El individuo, la muerte y el amor. Barcelona: Paidós

Wainwright, L. S. (s. f.). Happening. Encyclopaedia Britannica [versión electrónica]. EU: Encyclopaedia Britannica Inc., https://www.britannica.com

Warr, T. y Jones, A. (2000). The artist´s Body. Londres: Phaidon Press Limited

Worden, W. (1997). El tratamiento del duelo: asesoramiento psicológico y terapia. Buenos Aires: Editorial Paidós

Zátonyi, M. (2011). Arquitectura y diseño: análisis y teoría. Buenos Aires: Nobuko