

# TERESA MARGOLLES: NECROPOLOLÍTICAS DE LA VISIÓN

## **Abstract**

El trabajo de Teresa Margolles es analizado en su evolución desde los comienzos en el colectivo activista de SEMEFO (Servicio Médico Forense) en México hasta las últimas actuaciones de Margolles en la Bienal de Venecia de 2009. Su territorio exploratorio del arte sin embargo mantiene la simbología de la muerte y lo social como nexo de sus obras. En una primera etapa el tratamiento performativo con la muerte es objetual para pasar después a una inversión de la relación contemplativa con los cuerpos-objetos a una desafección del objeto artístico. Y mostrar los afectos y los efectos producidos por los escenarios del conflicto social en México. Así rechaza el objeto de arte para producir el espacio de exhibición basado en la visión de derivas necro-geográficas.

**Palabras clave:** Políticas, visión, performance, objeto artístico, exhibición, Margolles.

**Autor:** Jesús Segura

Sus inicios hay que buscarlos en su trabajo personal como técnico forense en la morgue de México y en el grupo SEMEFO (Servicio Médico Forense); un colectivo cuyo origen despliega una estética gótica y cuyos desarrollos se centran en las performances especialmente agresivas, y que posteriormente derivan a una serie de prácticas objetuales donde se utilizan cuerpos en descomposición para su transformación material. El grupo se ocupa primordialmente de una incidencia de la violencia en su carácter sistemático. La asimilación del objeto artístico como un símil de los mecanismos de terror y control marcará las producciones posteriores de Margolles. En una entrevista ella zanja la cuestión del colectivo SEMEFO:

“Es inevitable hablar de SEMEFO. ¿Qué fue, que aportó y por qué se disolvió como colectivo? SEMEFO comenzó como una reunión de cuatro amigos que se juntaba para hablar de música, de cine, para hacer lecturas... El grupo estaba formado por gente muy diversa, y a nosotros se fueron uniendo otros artistas y estudiantes universitarios que entraban y salían. SEMEFO aportó muchísima libertad a la escena creativa mexicana. Fuimos un grupo anarquista que lo mismo podía trabajar en un museo que en un antro. Nuestras mayores aportaciones fueron las musicales y las visuales, pero también creo que se hizo más mito de ello de lo que fue. Yo he leído más de lo que hicimos que lo que realmente fue. Una vez que dejamos de hacer acciones violentas, el grupo comenzó a desmembrarse. A mí el colectivo me aturdió muchísimo. Creo que fue demasiado el ruido que hicimos y eso me llevó a refugiarme en el silencio. Mis ideas eran y son las mismas, pero más sumidas en el silencio.”<sup>1</sup>

El grupo se deshizo en 1998 y desde entonces Margolles ha seguido sus creaciones en solitario, variando de manera paulatina toda una cierta simbología de la muerte. De alguna manera su producción artística, “sirve como profilaxis de choque contra la insensibilidad ante los ‘restos’ (que no muertos), esos seres anónimos que dejan sus músculos y huesos perderse en la indiferencia de una fosa común por falta de dinero, por ser considerados marginales, desechables, escorias de una sociedad en desgracia, por la pobreza de una familia que no puede costear la vida ni mucho menos la muerte.”<sup>2</sup> Es por esto que en un primer momento Margolles interviene mediante una exposición directa de fragmentos de cadáveres. Sus primeras obras *Diez sábanas ensangrentadas*, *Tarjetas para cortar cocaína* y *Autorretratos en la morgue*, son el inicio de una extensa obra basada en el ‘readymade’ (*objet trouvé*) duchampiano, donde los objetos que se

exponen son encontrados —a menudo modificados— y exhibidos. Así *Lengua con Piercing* (2000) que colgó de una pared del Palacio de Bellas Artes de México, fue obtenida como apunta Cuauhtémoc Medina de la siguiente manera: “Sin vacilar, Margolles tuvo una idea sobrecogedora: ofreció a la madre del joven un ataúd para llevar a cabo los ritos funerarios del asesinado, a cambio de obtener un fragmento de su cadáver a fin de exponerlo como ‘readymade’. Margolles llegó incluso a sugerir que le gustaría adquirir precisamente la lengua o el pene, pues ambos órganos tenían piercings que ‘hablarían’ de modo metafórico del desafío del hombre a las normas sociales. Esos retazos del cuerpo denotarían su contemporaneidad marginal y mundial. En definitiva, exhibirían su identidad subcultural.”<sup>3</sup>

Respecto a esta obra, la polémica ha estado siempre presente en su configuración y exhibición. Mientras que para unos esta castración simbólica realizada por la artista aluden a una estructuración del orden socio-político represivo, donde se despoja a los individuos del poder de expresión, castrando y acorralando a los familiares a una situación sin salida, sin la dignidad, que alude directamente a una muerte no diferenciada; donde los cadáveres no identificados o que, identificados, no pueden ser rescatados de la morgue e inhumados, por falta de recursos, por la atrofia burocrática, etc... pasan al anonimato y al despojo científico. Para otros esa forma de acercamiento a la muerte genera productos culturales, que lejos de evidenciar procesos político-sociales que activan discursos en torno a la dignidad del ser humano, aceleran el proceso de indiferencia ante el propio cadáver, y convergen en el efecto contrario. En este sentido Margolles ha declarado: “Me han dicho de todo, desde buitre hasta que comercio con la muerte. En realidad, ¿no será que los buitres somos nosotros mismos?”<sup>4</sup>

Otras obras similares como *Tumba portátil* (2001) donde sepultó un feto en un bloque de cemento y lo expuso, reclaman todavía la presencia concreta y brutal del cuerpo muerto como fetiche necropolítico. En este sentido las analogías ironizadas por Margolles con respecto al arte contemporáneo se centran en lo que Cuauhtémoc Medina ha mencionado a propósito de *Tumba portátil* como: “desafío al minimalismo en su apariencia higiénica e industrial.”<sup>5</sup>

Margolles intenta convertir a los restos en muertos, es decir, otorgarles memoria, aún cuando sea ella misma anónima. A través de estos no-objetos desenmascara el reinado

de las apariencias y del espectáculo, donde los sentimientos se van desgastando aceleradamente y se reemplazan por deseos de nuevas sensaciones límite. El trabajo de Margolles resulta estar más cerca que el de otros artistas en el propósito de reconciliar al sujeto con el atavismo de la muerte. En este sentido, en una era en que la política se activa con el uso ideológico del miedo, y donde el capital global se acompaña de toda una epidemiología de violencia, me parece absolutamente pertinente un trabajo que tiene en cuenta el manejo institucional de los cadáveres, generando un contacto sobre lo muerto que está marcado por una crítica implícita a la modernización en México y su deriva en la violencia callejera.

En este sentido a partir del año 2000, Margolles introduce una serie de cambios en su proceso de trabajo que se materializan en un rechazo del objeto de arte, en favor de una intervención más activa de los espacios de exhibición, así como un denodado interés por impregnar el espacio de exhibición de ‘elementos de lo muerto’, como grasa humana, fragmentos de cuerpo, agua utilizada en los lavatorios de la morgue, etc... Estos fluidos y sustancias corporales son arrojados al visitante de sus exposiciones como elementos simbólicos. Tal como apunta Cuauhtémoc Medina: “Margolles invertía la relación contemplativa de la estética moderna. En lugar de la observación neutra y desinteresada de lo bello, Margolles exponía los afectos y el cuerpo del espectador a obras-sustancia que, profanaban la distancia de la apreciación estética para amenazar con infundirse en la carne, respiración y el torrente sanguíneo de su receptor.”<sup>6</sup>

Así en *Vaporización* (2001), tal y como lo describe Hans Rudolf Reust: “La sala está llena de vapor, como en noche densa de neblina. El vapor se impregna en la ropa, la piel, el pelo, las manos, los zapatos. Se queda. El agua con la cual las máquinas vaporizan el lugar proviene de la morgue de México, fue utilizada para limpiar cadáveres. Después de visitar la galería, la respiración sigue siendo dificultosa, la piel te lo recuerda una y otra vez.”<sup>7</sup> Y del mismo modo *Aire* (2003), en la que la misma agua se utilizaba para hacer burbujas que llenaban las salas. En efecto, ese cambio de contexto consustancial implica asumir lo despreciable como elemento característico de una cierta globalización desregularizada, no prevista, baja, donde la muerte impregna todo lo público. A este respecto los nuevos procedimientos de intervención llevan a Margolles a la búsqueda de evidencias materiales en la calle, que se han ido articulando en derivas necro-geográficas. En la medida que peina la escena de un crimen para

recoger ‘fragmentos de lo muerto,’ residuos que evidencian lo sobrante. Lodo, sangre, vidrio, manchas, fragmentos, sonidos... Que configuran la materia prima que reelabora con el fin de remitirlo al terreno público de la Cultura. Así la sangre y el lodo se impregnan en telas son rehumectados y recuperados para un uso en la sala de exposición.

En este sentido la asunción de la calle por parte de Margolles, viene determinada por la exacerbación de una violencia que se ha trasladado en formas de dolor, pérdida y vacío a las calles de México. Pero las estrategias de ejecución en su trabajo, eliminan el cuerpo físico para concentrarse en los residuos de la muerte. Para de este modo, volver a una alegoría del cuerpo a través de la memoria. Y recuperan mediante el residuo, el miedo y la memoria, como reducto de la experiencia cotidiana. Así Margolles explica: “Una vez estando en la morgue, vi a una chica que había sido asesinada de carro a carro. El cuerpo estaba cubierto con vidrios procedentes de las ventanillas del coche... Se los intente quitar (...) Después que sucede una ejecución, de carro a carro, en la vía pública, el cuerpo y el coche son retirados del lugar para posteriores peritajes, pero los vidrios... van quedando en las calles...en las rendijas del asfalto, en las fisuras integrándose en el paisaje urbano... Y, por la noche brillan... Brillan por los asesinatos.”<sup>8</sup>

Margolles, camina por la ciudad y observa los escenarios de hechos violentos, analiza estos lugares de conflicto social, escruta sus marcas y determina las heridas sociales. Su intervención consiste en ‘impregnarse’ de elementos del lugar donde cayó el cuerpo asesinado. Ella lee la prensa, la nota roja y se entera del lugar exacto del crimen, una vez que es levantado el cuerpo y se han hecho los peritajes propios que exige la ley. Posteriormente se interviene la zona, se limpia —como ella explica— con telas húmedas donde hay sangre absorbiéndola. Después la tela se seca y se transporta al lugar de exhibición y allí se vuelve a hidratar y se limpia el piso. Ese traslado residual de la escena del crimen en relación a lo que quedó en la ciudad se adhiere al espacio de producción de sentido mediante su asunción por el contexto de exposición. En cierto modo hay una relación implícita entre los espacios de muerte, que quedan marcados en el imaginario urbano y el desplazamiento físico-alegórico que realiza Margolles. Este traslado simbólico activa una dimensión ambivalente, en la medida que fusiona territorios contrapuestos y los convoca hacia una deriva fantasmal que localiza el conflicto.

Así en el 2006 con motivo de la Bienal de Liverpool, pavimenta una calle peatonal con los cristales rotos de parabrisas provenientes de ejecuciones en el norte de México. El lugar elegido para la instalación fue el espacio donde se reunían los junkies, y la intervención consistió en la creación de un piso de 7m. X 12m., realizado con dos toneladas de cristales rotos que fueron recogidos en las calles de México. Margolles interviene de un espacio social a otro, en ese traslado simbólico que mencionábamos anteriormente; el cual se configura mediante la inserción de una cierta heterotopía y su equiparación entre lugares de conflicto social.

Del mismo modo los fragmentos de vidrio recogidos en la escena del crimen sirven para replicar las joyas que muestran los capos del narcotráfico. Hay una serie de trabajos, respecto de esa idea de limpiar y adherir lo residual de la escena del crimen, que creo amplía notablemente las intenciones por los que se mueven los presupuestos conceptuales de la artista. Me estoy refiriendo al trabajo en joyería que Margolles desarrolla desde el año 2007 bajo el título de *Decálogo* (2007). Los primeros fueron exhibidos en el Museo Experimental El Eco en la ciudad de México y después a manera de escaparate comercial en la galería Salvador Díaz en Madrid... Estas joyas, de las que existen seis modelos, realizados con vidrios recuperados de la muerte de un único asesinado, están confeccionadas por un único joyero, para reafirmar la exclusividad, y aluden a esa idea intrínseca de codicia, de avaricia; que se gesta en la relación entre capitalismo y submundo criminal. Pero también, hay una intención clara por parte de Margolles de evidenciar polos opuestos de una misma situación. Esto lo hace, como explica Cuauhtémoc Medina: “interviniendo en el conflicto social con la misma materia del conflicto.”<sup>9</sup>

Las propias frases que acompañan a las ejecuciones públicas son bordadas en oro sobre telas impregnadas de sangre. De este modo, Margolles introduce una reflexión en torno al miedo expandido, más allá de la ejecución. Como advertencia, como estigma de una guerra librada en las calles de México. En este sentido Margolles confronta Capitalismo-Democracia y Violencia como un mismo cuerpo orgánico. La negociación entre la violencia y las organizaciones del Estado, nos devuelve en la obra de Margolles una materia infecta que simboliza las estructuras de poder materializada en el despojo. Que obviamente nos habla de un nuevo orden fundado en el miedo y la guerra perpetua,

para asegurar la inmortalidad del Capitalismo. Así, la bandera que cuelga en el pabellón nacional de México en la bienal de Venecia, está confeccionada de la misma forma que están hechas las telas de las demás piezas, de la misma forma que la tela con las que se limpiará el piso. Esta hecha del lugar donde cayó el cuerpo asesinado.

Su intervención el Bienal de Venecia en 2009 *De que otra cosa podríamos hablar*, representando a México, recoge diferentes momentos de su trayectoria en un diálogo de intervención con el espacio expositivo y la ciudad. Así en su intervención en Krems (Austria) en el año 2008, las telas utilizadas estaban impregnadas con sangre fresca. Sin embargo en Venecia relaciona la escena del crimen en confrontación con lo que quedo en la ciudad, introduciendo esa idea de desgaste, ruina y decadencia implícita en el edificio veneciano. Del mismo modo, el lavado diario de los suelos del edificio con la sangre recogida en México y trasladada al edificio en Venecia, alude directamente a la representación nacional del pabellón.

El palacio contaminado engulle la metáfora arquitectónica mediante elementos infectos de muerte, que aluden a la guerra global que se libra contra las drogas. Guerra alimentada por la maquinaria del capital que necesita de la muerte como elemento constitutivo. Todos los fantasmas desplegados en las piezas de Margolles aluden directamente a una estructura necropolítica... Y todo esto, bajo la tutela del drama político que involucra la globalización. La vinculación de la muerte con una producción de Poder y de los límites que definen lo Político, está ampliamente contenida en las estrategias de intervención que desarrolla Margolles, al incorporar una extrapolación de los límites semióticos. Tal y como apunta Cuauhtémoc Medina: “Al involucrar a la obra artística en las tensiones sociales, al impedir que el arte evada la textura social, los artistas contemporáneos buscan poner en cuestión las taxonomías y límites simbólicos de su entorno.”<sup>10</sup>

En efecto, la instrumentalización de la muerte como elemento de dominación política y ordenamiento histórico empuja a Margolles a concebir procesos que se han llamado de *Materialismo bajo*.<sup>11</sup> Procesos que han asumido una forma minimal-conceptual, que despliega mecanismos para interrumpir esa simbolización de la muerte por parte de las estructuras jerárquicas de poder, que la han estado instrumentalizando para el dominio y control del individuo. En realidad, esa transgresión de significados a la que somete

Margolles a sus piezas, está desmontando el dispositivo de control social inherente a la muerte como tal. Y se niega a una domesticación de la violencia por parte del Estado.

Pero las experiencias que Margolles arroja no pueden ser absorbidas sin angustia. Así, ese diálogo con la muerte que propone a los visitantes, genera un espacio de fricción donde no hay un refugio ante la problemática desplegada. Donde se interpela al visitante a una conciencia real, evidenciando las manipulaciones implícitas puestas en juego por el modelo Estado-Nación; que sigue siendo la piedra angular de la producción del sujeto y de los mecanismos de poder.

En cierto modo al dar entrada a las tensiones sociales en su obra, Margolles activa resortes simbólicos que son confrontados con su realidad social. Esto genera una fricción que a ella le interesa resaltar, como instrumento perturbador inherente en sus trabajos. Pero al mismo tiempo ‘normaliza’ una representación de la violencia y de lo muerto, e introduce un comportamiento crítico al “...deshacer la neutralización del poder de la muerte como un dispositivo cultural-social de control e ingeniería política (...) a través de los cuales el capitalismo usa el arte como caja de herramientas para expropiar los territorios psíquicos.”<sup>12</sup>

## Notas

---

<sup>1</sup> Díaz-Guardiola, Javier, “Teresa Margolles: Convertiré la galería en un mausoleo,” *ABCD de las Artes*, 17 Noviembre de 2007 n° 824. <<http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=8473&sec=36&num=824>>

<sup>2</sup> Silva Santiesteban, Rocío, “Agua de Cadáver,” *La Insignia*, 24 de Enero de 2004. <[http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul\\_068.htm](http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_068.htm)>

<sup>3</sup> Medina, Cuauhtémoc, “Zona de tolerancia: Teresa Margolles, SEMEFO más allá,” revista *Parachute* n° 104, 2001, pp. 31-52. Traducción e información proporcionada por Mariana David, dossier inédito de la investigadora.

<sup>4</sup> Silva Santiesteban, Rocío, Op. cit.

<sup>5</sup> Medina, Cuauhtémoc, Op. cit., pp. 31- 52.

<sup>6</sup> Medina, Cuauhtémoc, “Espectralidad Materialista”, en Medina, Cuauhtémoc ed., *Teresa Margolles ¿De que otra cosa Podríamos hablar?* Pabellón de México en la 53, Edición de la Bienal de Venecia., Ed. RM Barcelona, 2009, p. 19.

<sup>7</sup> Reust, Hans Rudolf, *Artforum*, citado por Analia Lorenzo en <<http://anialorenzo.blogspot.com/2006/04/teresa-margolles.html>>

<sup>8</sup> Pimentel, Taiyana, “Conversaciones...” en Medina, Cuauhtémoc ed. Op. cit., p. 85.

<sup>9</sup> Pimentel, Taiyana, *Íbid.* p. 97.

<sup>10</sup> Medina, Cuauhtémoc, *Íbid.*, p. 24

<sup>11</sup> Botey, Mariana, “Hacia una crítica de la razón sacrificial: Necropolítica y estética radical en México” en Medina, Cuauhtémoc ed., Op. cit., p. 133.

<sup>12</sup> Botey, Mariana, *Íbid.*, p. 135.