



Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

## **Teresa Margolles. Reiterar la Violencia**

Maria Campiglia<sup>1</sup>

1) University of Barcelona. Spain

Date of publication: February 3<sup>th</sup>, 2014

Edition period: October 2013-February 2014

---

**To cite this article:** Campiglia, M., (2013). Teresa Margolles. Reiterar la Violencia. *Barcelona, Research, Art, Creation, Vol 2(1)*, 100-125. doi: 10.4471/brac.2014.04

**To link this article:** <http://dx.doi.org/10.4471/brac.2014.04>

---

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to Creative Commons Attribution License (CC-BY).

# **Teresa Margolles. Reiterating Violence**

Maria Campiglia

*University of Barcelona. Spain*

*(Received: 8 December 2013; Accepted: 7 January 2014; Published: 3 February 2014)*

## **Abstract**

---

For over two decades, the work of Teresa Margolles has held an important position in Mexico's artistic circuit, and in the last few years it has been consolidated at an international level, with exhibitions at important fairs and biennials as well as important awards. But what view does it offer in relation to our present environment?

It has been argued that the importance of her work lies in its capacity to make the violence we live today in Mexico visible to the spectator, thus giving the victims a voice. She maintains that the basic sense of her work is to make evident the fact that the victims are individuals with particular stories and not just numbers.

The present article attempts to challenge these arguments based on an analysis of the procedures she follows to create her work. Are we looking at the art of social protest or are we merely witnessing a violent exercise perpetrating itself twice on the same body?

---

**Keywords:** Teresa Margolles, Mexico, contemporary art, ethic, violence.



# **Teresa Margolles. Reiterar la Violencia**

Maria Campiglia  
*Universidad de Barcelona. España*

*(Recibido: 8 Diciembre 2013; Aceptado: 7 Enero 2014; Publicado: 3 Febrero 2014)*

## **Resumen**

---

Desde hace más de dos décadas el trabajo de Teresa Margolles ocupa un destacado lugar en el circuito artístico mexicano, y durante los últimos años ha logrado consolidarse a nivel internacional, exhibiéndose en importantes ferias y bienales y siendo acreedor a prestigiosos reconocimientos. ¿Pero qué clase de mirada en relación a nuestro entorno ofrece?

Suele argumentarse que la importancia de su obra radica en visibilizar la violencia que se vive hoy en México, permitiendo la aparición de la voz de las víctimas. Y ella sostiene que el sentido fundamental de su trabajo consiste en evidenciar que las víctimas son individuos, con historias particulares y no simples números.

El presente artículo intenta cuestionar estos argumentos a partir de un análisis en torno a los procedimientos seguidos para la realización de sus obras. ¿Será que nos encontramos frente a un arte de denuncia o simplemente somos testigos de un ejercicio de violencia perpetrándose dos veces sobre el mismo cuerpo?

---

**Palabras clave:** Teresa Margolles, México, arte contemporáneo, ética, violencia.



**E**l trabajo de Teresa Margolles ocupa sin duda un importante lugar en el circuito del arte mexicano, que en más de un sentido lo ha defendido, difundido y peleado por conseguir su internacionalización. No es decir poco que se ha expuesto en la Sala de Arte Público Siqueiros, el Museo de Arte Moderno, el Museo Experimental EL ECO, el Museo de la Ciudad de México, el Museo de Arte Carrillo Gil o el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, y que no sólo ha contado con el apoyo de becas y estímulos a la creación artística sino que su obra forma parte de importantes colecciones tanto públicas como privadas.

Ha logrado también ocupar un sitio a nivel internacional, participando entre otros en la 7 Bienal de Berlín, la 4 Bienal de Liverpool, la 5 Bienal d'art contemporain de Lyon, MANIFESTA 7 European Biennial for Contemporary Art y la 53 Bienal de Venecia. En 2012 ganó Artes Mundi, uno de los premios en efectivo más importantes en el mundo del arte, y para el 2014 está ya programada en diversos eventos, como la feria de arte madrileña ARCO.

Y si bien se trata de un trabajo que evidentemente resulta problemático (no sólo por las temáticas que aborda y los materiales que utiliza, sino porque plantea una serie de interrogantes de carácter ético), pareciera ser fácilmente asimilado por los circuitos de producción y consumo artístico.

No se ha escrito poco sobre su obra, pero resulta sorprendente que más allá de críticas puntuales y superficiales, es realmente difícil encontrar publicados argumentos que la cuestionen; contamos en cambio con numerosos textos de reconocidos teóricos y curadores que defienden la importancia de su quehacer.

Tanto en internet, como en la prensa, aparecen frecuentemente declaraciones que pretenden señalar su relevancia. En enero de 2013, por ejemplo, cuando se notificó que los Países Bajos decidieron otorgarle el Premio Príncipe Claus, el Embajador Hogewoning argumentó que esta decisión se debía a: "su valor e integridad en la ruptura de los convencionalismos artísticos y sociales; y por la manifestación pública de la verdad contra la influencia y complicidad del gobierno en la violencia y pobreza, no sólo en México, sino en el mundo entero."

Este evidente interés por su obra, así como la falta de cuestionamientos críticos, nos permite saber que su voz no da cuenta de una manera aislada de entender la realidad, sino que se trata de un tipo de mirada y sensibilidad compartida con importantes sectores de la sociedad en general, y del mundo del arte en particular. Con el objeto de revisar cuál es su naturaleza, y cuáles son los principios a partir de los cuales opera, es que se plantea el presente trabajo.

Suele argumentarse que la relevancia de la obra de Margolles consiste en visibilizar los increíbles niveles de violencia de la sociedad mexicana, así como la absoluta desprotección en la que se encuentran los sectores más pobres de la misma. Se sugiere entonces que es una herramienta que nos permite entender nuestra realidad y posicionarnos en relación a ésta.

Sin embargo su trabajo no parece producir en el espectador otra cosa que no sea parálisis y miedo; no motiva a la acción sino que insiste en la impotencia. Dista también mucho de incentivar cualquier clase de sentimiento empático con los grupos más vulnerables, pues opera a partir de la reproducción de la lógica que pareciera querer despojarlos de su condición humana.

A lo largo de este texto se revisarán los procedimientos seguidos para la realización de sus obras, por lo que me he visto obligada a introducir una serie de detalles siniestros; pero sin estos no sería posible entender cuál es el lugar desde el que opera y cuáles son los límites que parecemos atribuirle al quehacer artístico.

### **Bienal de Venecia 2009**

En un momento en que los cadáveres tanto de víctimas de la delincuencia organizada como de presuntos narcos abatidos por el gobierno no paraban de acumularse y el aparato discursivo de la presidencia hacía malabares para intentar justificar la conveniencia de su iniciativa de “guerra contra las drogas”, Cuauhtémoc Medina y Teresa Margolles pusieron literalmente en jaque al equipo diplomático mexicano con la presentación del proyecto *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* en la 53 Bienal de Venecia.

El pabellón mexicano, que ocupó el palacio renacentista Rota-Ivancich (sin limpiarse ni restaurarse), exhibió entonces una serie de trabajos que evidenciaban los costos de la política estatal.

Fue aquí donde se realizó *Limpieza*, una acción que consistió en trapear diariamente el piso del pabellón con agua y sangre de víctimas de la delincuencia organizada en México.

Se mostraron también *Narcomensajes*, telas impregnadas en sangre sobre las que se bordaron con hilo de oro una serie de mensajes emitidos por el narco mexicano: *Ver, oír y callar. Hasta que caigan todos tus hijos. Así terminan las ratas. Para que aprendan a respetar.*

Y se exhibieron: *Sangre recuperada*, instalación de telas con las que se limpiaron lugares en los que fueron encontrados cuerpos de personas asesinadas. *Bandera arrastrada*, acción que consistió en arrastrar un pedazo de tela con sangre recogida en escenas de ejecuciones producidas en el norte de México. *Ajuste de cuentas*, una colección de Joyas de oro engarzadas con fragmentos de vidrio provenientes de “ajustes de cuentas”, que habían sido recogidos en diversas escenas de crimen.

Como era de esperar la muestra causó revuelo, y se levantaron algunas voces que exigían cuidar la ya muy deteriorada imagen exterior del país. Cualquier pretensión en torno a hacer de la Bienal un espacio destinado a la promoción de la representación nacional se cayó a pedazos con la participación de Teresa Margolles y Cuauhtémoc Medina. En palabras de Medina (2009):

*¿De qué otra cosa podemos hablar?* es, claro, la réplica a una interdicción. La frase encierra una reacción visceral ante la expectativa de las élites mexicanas de que por proteccionismo de la imagen nacional o por sostener las ilusiones del turismo, preferirían que guardáramos un compungido silencio ante la falta de discreción que ha tenido la sociedad de masacrarse ruidosa, voraz y espectacularmente en público. Vana ilusión. (p.29)

La exhibición fue acompañada de un cuidado catálogo, en el que se revisaba desde distintos ángulos los costos de la “guerra contra las drogas”, y que incluía, entre otros, el texto de Antonio Escohotado “La cruzada farmacológica. Veinte años después”, en el que se realiza una disertación en torno a la importancia de acabar con la política antidrogas dictada por los Estados Unidos, y proponiendo en cambio adoptar medidas como las seguidas por diversas naciones europeas de “control de daños”.

Fue a partir de la Bienal de Venecia que la obra de Margolles se consolidó a nivel internacional y que pudo comercializarse por primera vez de manera exitosa. Diversos críticos argumentaron que el sentido de la misma consistía en realizar un comentario político y que su importancia residía en la construcción de una memoria colectiva que recuperaba las voces procedentes de la gente asesinada. ¿Pero efectivamente da cuenta de la serie de voces que quieren ser silenciadas? ¿Cuáles son los principios a partir de los cuales se articula?

Si bien la propuesta para la bienal fue pertinente en términos políticos, es importante detenerse a reflexionar en relación a cómo fueron realizadas esas piezas y qué tipo de mirada en relación a nuestro entorno arrojan. Para hacerlo, no podemos analizarlas de manera aislada, sino que deberíamos revisarlas como parte de la producción de Margolles y su particular forma de entender el sentido y límites de la producción artística.

Los estudios del trabajo de Margolles suelen dividir sus primeras obras de producciones más recientes; y si bien es cierto que el discurso de una persona puede cambiar con el tiempo, y que sería tan injusto como inútil juzgar lo que se hace por lo que se ha hecho, o lo que se dice por lo que se ha dicho, en el caso de Margolles la similitud de los procedimientos seguidos para la realización de piezas de ambos períodos sugieren que esta división constituye un error de análisis.

Parto de la premisa de que el trabajo de Margolles mantiene una clara línea de continuidad en términos técnicos y formales, por lo que su obra temprana no puede entenderse como algo escindido de lo que actualmente desarrolla. Y sostengo que, para entender sus producciones recientes, resulta particularmente esclarecedor fijar la mirada en sus primeras obras y declaraciones, realizadas en tiempos donde importantes sectores de la escena artística mexicana no parecían sentirse obligados a asumir posturas “políticamente correctas”.

### **Primeros trabajos**

Margolles realizó sus primeras obras como parte del colectivo Semefo, que se mantuvo activo de 1990 a 1999. Sus miembros fundadores fueron Arturo Angulo, Carlos López y Teresa Margolles, pero pertenecieron al mismo en

distintas épocas Arturo López, Víctor Basurto, Juan Pernás, Juan Luis García, Antonio Macedo y Aníbal Peñuelas.

Tomaban el nombre del Servicio Médico Forense: Semefo, que es la dependencia policiaca mexicana encargada de guardar y realizar necropsias a los cadáveres de gente asesinada o bien de aquellos cuerpos no reconocidos, no reclamados, o cuyos familiares no cuentan con los recursos económicos para enterrarlos.

El colectivo, que operó durante poco menos de diez años, realizó una serie de piezas y acciones, que si bien resultan poco articuladas en términos conceptuales, tuvieron un fuerte impacto en la comunidad artística local. Morales Mendoza (2006), retoma la afirmación de Carlos López: “realmente fue más la fama, fuimos más famosos que buenos, fue más mito, realmente hicimos muy pocos *performances*”. (p.144)

Su trabajo inició con la realización de conciertos y *performances underground* que incorporaban fuertes dosis de teatralidad. Se trataba de acciones violentas que buscaban convertir al público no sólo en depositario sino en agente activo del ejercicio de violencia.

Nos interesaba mucho que no nada más [que no sólo] el público fuera un espectador pasivo sino que se integrara al evento, y la forma de integrarlo era por medio de la violencia física, entonces era una agresión directa al público, y el público de alguna manera como defensa también contestaba a los golpes y cuando menos pensaba ya estaban ellos haciéndolo casi todo. (Morales Mendoza, 2006, p.56)

Se intentaba colocar al espectador en situaciones que lo llevaran a sacar su parte más violenta y de esta forma parecían pasar un rasero que igualaba la manera de actuar del público y el colectivo. Pretendían atacar la ética, la moralidad y “las buenas conciencias” practicando un arte dirigido a “quebrantar sigilosamente la sensibilidad del indagador.” (Morales Mendoza, 2006, p.56)

Se trataba de obras que buscaban producir horror mediante la demostración de su disposición a violentar cualquier clase de norma. Margolles relata: “Se retaban Mónica Salcido y el Sr. Angulo, se retaban a ver quién era el más macizo, y yo iba con la cámara o como testigo sin que ellos supieran nada del otro; la cámara era el testigo a ver quién era el que hacía la acción más insólita.” (Morales Mendoza, 2006, p.158)

Y sostenían que era la morbosidad lo que permitía que el público se involucrara con la obra. Margolles argumentó:

Yo pienso que la gente es... o sea, como público eres súper morboso, incluso el público de arte es morboso. Y lo que pasa es que la gente no lo quiere admitir. No quieren admitir que es algo natural la morbosidad que tenemos. Y aquí estaba como cobijado en la oscuridad, estaba con nosotros. Los motivábamos a sacarlo porque sentían que no había nada que lo retuviera. (Morales Mendoza, 2006, p.158)

El deseo por escandalizar y atrapar al espectador despertando su morbosidad fue explotado por el colectivo de diversas formas, pero una de las más evidentes consistía en incluir en sus performances a personajes que definían como “bizarros”, como un tal faquir Melchor, del que Margolles habló de la siguiente manera:

Es un fakir que, como que yo pienso que en su demencia senil que tiene le dio por el sexo, es un faquir sexual, entonces todo en la relación con el mundo tiene que ver con el sexo, y sobretodo el sexo anal, y entre sus cosas fantásticas, se mete botellas por el ano, se saca listones. Hizo uno increíble, se puso en el culo cohetes y estaba de nalgas disparando cohetes, entonces que participara con nosotros nos gustaba mucho para tener personajes bizarros, nos gustaba muchísimo la bizarrez. (Morales Mendoza, 2006, p.41)

Este primer período de Semefo, de performances abiertamente violentas, terminó con un evento en el que colgaron un ataúd que, según declaraciones del grupo, había sido exhumado por ellos mismos.<sup>1</sup>

Se trataba de una acción que violentaba al espectador no sólo por la repulsión que parecía provocar la cercanía con un cuerpo muerto, sino porque los hacía formar parte de algo evidentemente ilegal y que rebasaba toda clase de norma moral. En entrevista con Morales Mendoza, Margolles señala:

Descubrimos, por ejemplo, que la gente se aterraba igual si estábamos haciendo *death metal* en vivo y acciones así violentas, con sangre y cosas así... que si les presentábamos por ejemplo el ataúd, pinche ataúd de *Arte*

*Jóven*, fue sólo eso ¿no?, un ataúd colgado ahí, un ataúd que era real, que habíamos sacado de la tierra, y que estaba ahí, con eso la gente se aterró. Era nada más... nos dimos cuenta que era esa manera de terror psicológico. (Morales Mendoza, 2006, p. 145)

Al ataúd lo titularon *Larvarium* y al hacerlo pretendieron dar una suerte de “estocada final”, que al tiempo de colocar al muerto como un simple depósito de larvas (despojado ya de cualquier rastro de humanidad), se valía del latín probablemente como una forma de burlarse del medio artístico y sus pretensiones de refinamiento intelectual.

*Larvarium*<sup>2</sup> les dio visibilidad y les permitió acceder a espacios de exhibición y becas de producción artística. En los años siguientes realizaron diversas piezas con cadáveres de animales o de gente, que de ninguna forma pretendían emitir un comentario de carácter político, ni establecer ninguna clase de posicionamiento en términos de responsabilidad social.

Fue a partir de 1996 que empezaron a trabajar con una serie de objetos procedentes de víctimas anónimas de la violencia en la Ciudad de México. *Dermis*, exhibida en México en La Panadería y el Museo de Arte Carrillo Gil, y en diferentes lugares en España, como El Ojo Atómico, consistió en la presentación de piel tatuada de cadáveres extendida sobre aros metálicos y diez sábanas de hospital marcadas con el logotipo del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), manchadas con fluidos dejados por cuerpos anónimos a los que se les había practicado una autopsia.

El logotipo impreso en las sábanas evidenciaba la estandarización y automatización del manejo de los cuerpos dentro de la institución, así como la profunda desigualdad existente en la sociedad mexicana, donde la población que no cuenta con recursos económicos carece de facto de toda clase de derechos (incluso después de la muerte).

El material, obtenido probablemente mediante un acto de corrupción de algún funcionario público, no sólo parecía hacer un comentario en torno al estado de una de las instituciones públicas más importantes de México sino a la forma en que esos cuerpos fueron tratados.

Del mismo año es *Fluidos*<sup>3</sup>, pieza para la que se colocaron 240 litros de agua con la que se lavaron cadáveres en un enorme contenedor de vidrio iluminado con luces blancas. Un año más tarde *Mineralización estéril*<sup>4</sup> fue mostrada en el Centro Nacional de las Artes. Era también un contenedor de

vidrio, pero esta vez podían verse en su interior huesos de personas obtenidos de crematorios públicos.

Corresponden también a este período *Catafalco*<sup>5</sup>, moldes de yeso sacados de cadáveres a los que se les había practicado una autopsia y una mesa con *Ropa de cadáver*<sup>6</sup>, que se presentó en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo y en la Galería Cruce de Madrid.

El trabajo realizado por el colectivo durante los últimos años en que se mantuvo activo, y que fue defendido por algunos críticos argumentando que permitía visibilizar la situación social de México y sus instituciones, seguía concentrándose en formular estrategias para violentar al espectador, “derramando violencia” para producir lo que ellos llamaban “terror psicológico”.

Se trataba de una violencia que el público se viera obligado a llevar consigo, literalmente, como en una instalación donde el pelo recolectado en distintas morgues de la Ciudad de México fue puesto en el suelo para que se adhiriera a los zapatos de los visitantes.<sup>7</sup> O bien, que se la llevara en la cabeza, a modo de amenaza, como en la exhibición de ocho barriles<sup>8</sup>, acompañados de una ficha de sala escrita por Santiago Sierra en la que se explicaba que estos habían sido usados para hervir huesos de cadáveres en la Facultad de Medicina, y se describía con absoluto lujo de detalle el procedimiento al que son sometidos los cuerpos, el olor que emanan, la consistencia y color de la grasa que desprenden. Los barriles, al igual que el caldero de la bruja que cocina a los niños mal portados, amenazaban al espectador con los posibles “horrores de su destino”.

Sería fácil suponer que un trabajo como el que realizaba Semefo quedara confinado a círculos de exhibición completamente marginales. La serie de violaciones producidas en el terreno moral, ético y legal para la realización de sus piezas, harían pensar por lo menos en una dificultad para la asimilación de su discurso.

Pero esto de ninguna manera fue así; su obra fue recibida calurosamente por el círculo del arte en México, que desde muy temprano les abrió acceso a importantes espacios de exhibición y les otorgó premios y estímulos a la creación artística.

José Luis Barrios (2004) afirma que: “Nacidas en condiciones de inclemencia, las nuevas prácticas artísticas no podían ser piadosas.” (p.380)

La década de los noventa en México estuvo claramente marcada por el desencanto en relación a la realidad social. Los evidentes costos sociales que supuso la instauración del neoliberalismo más que activar el interés de los artistas por participar en la vida política, parecieron dar lugar a la aparición de una serie de trabajos que evidenciaban tanto el escepticismo como el desencanto.

Se trató de una época que fue terreno fértil para el desarrollo de propuestas en torno a lo abyecto, y en la que abundaron obras con un lenguaje claramente cínico.

Y eso es propiamente lo que define lo posmoderno, que es un arte cínico pero no es un arte crítico, porque la crítica siempre trae un momento de conciencia política y de condición crítica de los procesos sociales. La vanguardia por eso se caracteriza.

Esa generación en general, y en México es muy característico, se focaliza a esta especie de estética de la travesura, donde por ejemplo, si tú ves las primeras acciones de Semefo, que son radicalísimas, no hay ninguna construcción crítica del proceso. (Barrios, J.L, [comunicación personal, agosto 24, 2012](#))

La comunidad artística parecía muy dispuesta a la asimilación de este tipo de propuestas, por lo que Semefo fue programado con extrema facilidad por instituciones locales.

Semefo quedó instaurado como un componente esencial de las formas de arte de crisis que emergieron en México en los años 90, en buena medida porque su negociación con lo espantoso operaba como referente límite de una zozobra común. Fue precisamente su tajante anti-humanismo lo que lo diferenció del conjunto de los otros artistas y colectivos que provenían de la contracultura del período. (Medina, 2009, p.17)

Pero la dinámica planteada por el grupo pareció llegar a su límite. ¿Cómo “ir más allá” sin acabar preso? José Luis Barrios sostiene que “esa práctica, en términos de su poética, se agotó muy rápido o llegó hasta donde tenía que llegar.” (Barrios, J.L, [comunicación personal, agosto 24, 2012](#))

Antes del año 2000 el grupo se desintegró y Margolles comenzó a trabajar sola. Sus piezas cobraron un carácter distinto a las realizadas dentro

del colectivo, pero no puede hablarse de una ruptura tajante, ya que mantuvo en más de un sentido la línea conceptual y estrategias formales de realización seguidas por el grupo. (Esto queda claro, por ejemplo, en la discusión que existe en relación a quién debería atribuirse la autoría de la pieza *Lengua*<sup>9</sup>, realizada en el año 2000, momento en que el colectivo ya se había disuelto, pero directamente relacionada con la obra de Semefo.)

Margolles, ya de manera independiente, rápidamente encontró un nutrido grupo de “seguidores” y un lugar propio dentro de la escena artística local. Obtuvo de manera temprana becas estatales para la creación artística, accedió a la crítica y a diversos mecanismos de difusión de obra, así como a los principales centros de exhibición.

### Materiales

La materia prima con la que decidió trabajar Margolles siguió incluyendo fragmentos o fluidos de cadáveres, así como objetos que han estado en contacto con los mismos.

No necesariamente se apresura a explicitar la procedencia de los materiales, sino que en muchas ocasiones los presenta de forma que a primera vista parezcan algo inocuo y bello.

Cuauhtémoc Medina señala que en estos casos usa el material a modo de trampa, y que como cualquier trampa requiere de un cebo. El cebo sería la aparente belleza del material, que nos invita a entrar. En palabras de Medina: “Era imposible saber cuántos de esos participantes tenían clara la naturaleza de la trampa que la artista había dispuesto, donde la carnada era la expectativa postminimal de un arte de satisfacción visual y simplicidad.” (Medina, 2003)

Margolles se vale siempre de materiales de “naturaleza aterradora”, pero muchas veces logra formular estrategias que invitan al contacto. El agua con la que han sido lavados cadáveres en morgues de la Ciudad de México ha sido utilizada “bellamente” para hacer burbujas, como *En el aire*<sup>10</sup> y para crear vapor, como en *Vaporización*.<sup>11</sup>

Utiliza también otros líquidos de manera engañosa: sangre, grasa y formol han formado parte de diferentes obras. *Fluidos*<sup>12</sup> por ejemplo, consistió en la colocación de grasa y formol en un contenedor de vidrio

iluminado de tal manera que las formas y tonalidades de los materiales parecieran dar cuenta de algo delicado y hermoso.

En estos casos se pretende que el público se enfrente a la pieza desconociendo el tipo de material usado. Tomarlo por sorpresa, hacerlo entrar, y una vez dentro develar el engaño. Es justamente en el momento en que se corren los velos cuando se construye la obra: El espectador se entera de haber sido llevado, sin querer, a transgredir un límite que lo descoloca y violenta.

En el hall del museo los niños juegan bajo las burbujas que vienen de la pieza de Teresa Margolles *En el aire*, 2003. Corriendo, riendo, atrapándolas, están fascinados por el brillo, delicadas formas que desde el techo flotan y se rompen en su piel.

[...]

El momento de placer naif se torna en repulsión: se han enterado de que el agua proviene de morgues de la Ciudad de México, que ha sido usada para limpiar cuerpos después de una autopsia. Carece de importancia que el agua haya sido desinfectada; el estigma de la muerte torna lo bello en horroroso. (Medina, 2003)

El impacto de estas piezas está estrechamente relacionado con la posibilidad de que el espectador se aproxime a las mismas sin haber realizado ninguna clase de lectura o acercamiento previo (algo difícil para aquellos que conocen la trayectoria de Margolles). Lo que se busca es obligarlo a transgredir sus propios límites, colocándolo donde voluntariamente no lo haría.

Se dice que cuando presentó *Vaporización* en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, Susan Sontag escribió en el libro de visitas de la exposición: "Toqué a la muerte".

Otro material usado con frecuencia por Margolles es el vidrio. Dos toneladas de cristales de parabrisas estallados durante tiroteos en la Ciudad de México fueron utilizados para pavimentar una calle degradada en la ciudad inglesa de Liverpool en la acción *Sobre el dolor*<sup>13</sup>, realizada en el 2006. Una intervención que introducía en el espacio una infinidad de "encantadores" reflejos.

Ha usado también fragmentos de vidrio que han quedado en las calles como resultado de ajustes de cuentas, o que estaban incrustados en cuerpos de víctimas de la violencia para realizar joyas<sup>14</sup>.

Pero no siempre es ambivalente la naturaleza de los materiales usados por Margolles, que en algunos casos se presentan de manera crudísima, sin ninguna clase de maquillaje, como *Lengua*, que se reduce a la presentación de un pedazo de cuerpo: una lengua.

En todos estos casos la materia aparece como algo amenazante. Amenaza por la repulsión y el miedo que produce estar en contacto con ella o frente a ella, y amenaza también al presentarse como posible destino. Lo que muestra Margolles, en última instancia, son una serie de cuerpos violentados, que son de otros, pero que en más de un sentido aparecen en el imaginario como nuestros.

El espectador es obligado a presenciar el oprobio de cuerpos que le refieren al propio, mientras Margolles se asegura de colocarlo en el lugar de observador pasivo al tiempo en que le deja intuir los detalles que supuso la realización de la obra.

Los materiales son presentados de tal forma que producen una mezcla de impotencia, enojo y miedo.

### **El lugar de la legalidad**

Buena parte de la obra de Margolles es posible sólo a partir de la violación de una serie de normativas que supondrían consecuencias de carácter penal.<sup>15</sup> Trabaja con cadáveres, o con tejido y fluidos procedentes de los mismos, que en algunos casos pertenecen a individuos que han sido asesinados, por lo que se encuentran sujetos a procesos de investigación pericial y su tratamiento debería estar reservado a instancias policiales.

Pero es sorprendente que si bien todas estas operaciones se hacen públicas no sólo nunca se le ha levantado una demanda o se le ha incautado alguna pieza, sino que siempre ha contado con el cobijo institucional.

Un ejemplo clarísimo de esto es que el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) cuenta en su colección con dos obras de Semefo, *Mineralización estéril* y *Larvarium*. Tiene también *Encobijados*<sup>16</sup>, de Margolles, comprada en el 2008 a la Galería de Arte Peter Kilchmann. Las tres piezas fueron realizadas a partir de procedimientos más que dudosos.

Gran parte del material que Margolles ha utilizado para realizar sus primeras obras provenía de las instalaciones de Semefo, donde ella misma trabajó. Semefo no depende directamente de una institución médica, sino de la Procuraduría General de la República,<sup>17</sup> y del dictamen que éstos llevan a cabo se desprenden responsabilidades penales (en caso de haber elementos que hagan suponer un posible homicidio).

Usa el material “que queda” después de que la policía ha hecho su trabajo, por lo que en principio no entorpece el proceso de investigación: Objetos y cuerpos cuyo rastro jurídico aparentemente no es significativo, pues han sido analizados previamente.

Sin embargo es innegable que Margolles desvía, saquea y vacía de sentido materias y procedimientos propios del ámbito jurídico.

Para *Memoria fosilizada*<sup>18</sup> se ahogaron en una plancha de hormigón 247 objetos personales de gente muerta, y al hacerlo la pieza evidentemente los despojó de su sentido jurídico.

En obras más recientes el material es recogido directamente de la escena del crimen, después de que los peritos han hecho su trabajo. La recolección puede realizarse tanto gracias a la ineficiencia como a la corrupción de cuerpos policiales y a los vacíos en términos de legislación.

Margolles interpela la noción de legalidad y la manera de operar de diversas instituciones aparentemente destinadas a su cumplimiento, parasitando su estructura y visibilizando una serie de mecanismos institucionales no sólo ineficientes sino completamente corruptos.

Su práctica artística debe su existencia a la relajación de los servicios policiales mexicanos. Sus obras exponen con enorme franqueza la situación de ese aparato, al tiempo que son resultado de la complicidad de la artista con ese mismo sistema.

El hecho de que a lo largo de los años las instituciones estatales mexicanas hayan promovido activamente el arte de Margolles es muestra de su talento para habitar una laguna legal y política. Sería imposible poner en cuestión sus métodos sin denunciar al mismo tiempo las peculiares normas tanto de la morgue como del sistema cultural. En este sentido su obra es menos una transgresión que un reflejo del estado deteriorado de la ley. Si su arte ocupa un espacio de tolerancia, es gracias a la complicidad e ineficiencia institucional. (Medina, 2001, p.31)

Esta línea argumental propone que aquello que permitimos da cuenta de lo que somos, por lo que la importancia del trabajo de Margolles radicaría en mostrar lo que somos como sociedad. Se trata de una afirmación que en más de un sentido resulta innegable, pero quizás también simplificadora.

Para la Séptima Bienal de La Habana, en el 2000, Margolles introdujo a Cuba grasa humana procedente de morgues; para *Grumos sobre la piel*, realizada un año más tarde, llevó a España exactamente el mismo material; y en la Bienal de Venecia, del 2009, trabajó con sangre presuntamente procedente de asesinatos.

Operar tanto desde las lagunas existentes en términos de legislación como desde la corrupción no sólo es posible en México, sino que puede hacerse en países con realidades sociales y políticas supuestamente muy distintas.

### **Uso de las personas y participación pasiva**

Margolles necesita apelar a distintas personas para la realización de sus obras. Para algunos de sus primeros trabajos, cuya materia prima eran fragmentos de cadáveres, requirió del permiso de familiares. Ella relata que, a pesar de formar parte del personal de la morgue, y por lo tanto tener que portar una bata blanca, siempre vestía de negro.

Porque al ir como de luto, los familiares de muertos en la morgue me identifican con uno de ellos y me hablan como a un igual, en lugar de como a alguien que manipuló el cadáver de su ser querido y así se elimina la fina pared que separa la sala de las autopsias. (Torrijos, marzo 23, 2003)

Ahí [en la explanada de Semefo] escucho las voces temblorosas de las madres reclamando el cuerpo de los hijos, es ahí donde hablamos de impunidad y donde les muestro mi trabajo y podemos trabajar en conjunto. (Chávez Santiago, 2010, p.40)

En los trabajos que realizó mientras formaba parte del personal de la morgue, la manera en que abordaba a los deudos, así como el momento en que lo hacía, no representan un dato menor: La fragilidad y la impotencia

intervenían sin duda para hacer posibles acuerdos que seguramente no habrían podido realizarse de otra forma.

En estos, como en otros casos en los que ha requerido el permiso de familiares para obtener cuerpos completos, o fragmentos de los mismos, sistemáticamente ha aprovechado el estado de indefensión y extrema pobreza de los deudos, a partir de acuerdos a todas luces insensibles en relación a la situación que éstos atravesaban.

*Entierro*<sup>19</sup> resulta particularmente estremecedor, fue posible gracias a la obtención del cuerpo de un bebé que nació muerto y cuya madre no tenía dinero para enterrarlo, Margolles señala: “tenía dos opciones: donar el cuerpo a la medicina o donarlo al arte, y decidió donarlo al arte.” (Chávez Santiago, 2010, p.43)

Diversos críticos han argumentado que gracias a la pieza se creó un entierro portátil, sin el cual el cuerpo habría ido a parar a una fosa común, ¿pero qué clase de sepulcro es el que se le ofreció?

Culturalmente lavar el cuerpo antes de enterrarlo es entendido como una forma de prepararlo, de limpiarlo para el tránsito que la muerte supondría. Por supuesto constituye también el ritual a partir del cual el vivo se despidе de quien ha perdido, por lo que tradicionalmente se practica de manera íntima por la madre o la partera, en el caso de recién nacidos.

Pero en este caso un video de ocho minutos muestra el cuerpo del bebé (previamente plastinado) que no es lavado por su madre, sino sumergido en productos químicos por las manos enguantadas de Margolles. Posteriormente el cuerpo fue introducido en hormigón en inicio de fraguado. No hay ni un dejo de “compasión” en el tratamiento que se le da a la madre, o al cuerpo de su hijo muerto.

Otras piezas no requirieron la autorización de familiares, pero involucraron directamente a otras personas, como *Grumos en la piel*<sup>20</sup> En esta acción, realizada en España en 2001, un joven, presuntamente ligado al tráfico de drogas, se prestó para que su torso y brazos desnudos fueran untados con grasa proveniente de cadáveres. La serie de fotografías con las que se registró, nos muestran sólo un cuerpo pasivo sobre el que Margolles, con guantes, actúa. La violencia que esta actuación supuso, y la diferencia en relación al lugar en que Margolles se coloca a sí misma y aquel en que coloca a los otros, resulta perfectamente visible en el uso de guantes.

Obras más recientes se plantean como “abiertas a la participación colectiva”, de las que la más conocida es aquella presentada en la 53 Bienal de Venecia, donde nada menos que familiares de víctimas de la violencia eran los encargados de fregar con agua y sangre el suelo del pabellón.

Para *La promesa*,<sup>21</sup> presentada recientemente en el MUAC, una serie de voluntarios realizaron la tarea de dispersar escombros. En la muestra, una de las participantes, al ser interrogada sobre lo que hacía, respondió susurrando: “no puedo hablar; parte de la obra consiste en que permanezcamos en silencio”.

Y es que Margolles apela a otros para la realización de sus piezas, pero aparentemente no les da ningún margen de acción, sino que los participantes deben limitarse a realizar aquello que se les ha propuesto.

Los voluntarios se benefician en la medida en la que son invitados a sumarse a un proyecto que permite la visibilización de una problemática que les es afín, pero no participan en la construcción del sentido de la obra, ni pueden “hacer uso de micrófono”. No participan tampoco en las ganancias que la pieza genera.

Pero en vista de que el argumento que ha llevado a Margolles a tener acceso no sólo a espacios de exhibición sino a obtener importantes reconocimientos a nivel internacional es que su trabajo constituye un ejercicio de memoria y permite la aparición de una serie de voces que quieren ser silenciadas, vale la pena preguntarnos, ¿en qué sentido hay espacio para la voz del otro? ¿Nos encontramos frente a un arte de denuncia o simplemente somos testigos de un ejercicio de violencia perpetrándose dos veces sobre el mismo cuerpo?

### **Reflexiones en torno a la memoria**

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 un fragmento de su cadáver a fin de exponerlo como *ready made*. Margolles llegó incluso a sugerir que le gustaría adquirir precisamente la lengua o el pene... En todo caso su ofrecimiento no pareció haber ofendido a sus familiares, que, forzados por las circunstancias y el convencimiento de que en cierto modo rendían un homenaje a su ser querido, aceptaron dar la lengua a cambio de un ataúd

de metal. El trato no era nada malo para Margolles misma, quien por entonces poseía no uno sino dos ataúdes... (Medina, 2001, p.31)

En relación a este mismo caso relata Margolles:

Me comentaron un día que había un cuerpo que podría interesarme. Era el de un muchacho muy joven. [...] Hablé con la madre y quise pedir que me diera el pene, pero cuando iba a pronunciar la palabra pene me salió lengua. La madre, por supuesto, reaccionó indignada, algo completamente normal, mi trabajo fue convencerla para que el cuerpo de su hijo hable sobre las miles de muertes anónimas que la gente no quiere tener en cuenta. Finalmente me la dio y la llevamos a Bellas Artes que es, además, el lugar de los velorios de personajes célebres en México. (Silva, junio 10, 2011)

¿De qué habla esa lengua? ¿En qué sentido es capaz de cumplir con la promesa realizada de dar voz a las miles de voces anónimas de la ciudad?

Según refiere Coco Fusco en su artículo *La insoportable pesadez de los seres: el arte en México después de Nafta*, para la primer exhibición de la pieza *Lengua* Margolles invitó a la inauguración a los parientes del joven muerto, quienes se sintieron ofendidos porque ni en los programas ni en la ficha de sala se mencionaba su nombre. “Que alguien acepte la transformación de una parte de su cuerpo en obra de arte y que además exija su reconocimiento va más allá de lo imaginable”, argumenta Fusco (2001, p.18). Pero, ¿cómo no exigir ese mínimo acto de reconocimiento de la identidad del muerto si, según declaraciones de Margolles, el acuerdo se logró gracias a convencer a la madre de que la obra aseguraría su memoria?

Margolles sostiene que su trabajo muestra aquello que no quiere ser visto, y que pretende evidenciar que las víctimas de la violencia en México son individuos, con historias particulares y no simples números. ¿Pero en qué sentido trata a los restos como provenientes de un individuo con una historia?, ¿qué queda que pudiera denotar la identidad y la vida de estos sujetos?

El rescate de la humanidad del otro, de su individualidad, exige resistirse a la objetualización del sujeto, reconocer que el resto da cuenta de un ser humano; por lo que la manera en que se obtienen, el tratamiento que se les da y la forma en que se exhiben es sin duda significativo.

Las mecánicas de intercambio (como dar un ataúd, pero sólo a cambio de un fragmento del cuerpo), y de corrupción (para que funcionarios públicos “se hagan de la vista gorda”), parecieran entender al cuerpo simplemente como un objeto más que puede introducirse en la lógica del arte-mercado.

Y el tratamiento que se le da a los restos dista mucho de poder calificarse como “delicado” o “compasivo”. Telas mojadas con sangre de gente asesinada, que se mezclan con tierra, o con basura, que son restregadas por el suelo, usadas para fregarlo o simplemente arrastradas (como en *Limpieza*<sup>22</sup> o *Bandera arrastrada*<sup>23</sup>).

Presentados de esta manera los restos no parecerían dar cuenta de seres humanos, sino que se reducen a su condición matérica, objetual, que lo que despierta es principalmente repulsión, impotencia y miedo.

¿Quién podría “cobijar” esos cuerpos? ¿Quién sería capaz de reconstruir con ellos una historia y reconocerla como propia? No podemos perder de vista que la memoria supone un acto de apropiación, de interpretación, de posicionamiento que rescata la humanidad de la víctima, que no se agota en el texto de un cuerpo mancillado sino que le da sentido y lo coloca en un contexto.

Tampoco carece de significación que ella trabaje con cuerpos de gente que podría haber sido asesinada, o con objetos personales de los mismos, y que por tanto están inmersos en una investigación. Margolles aleja al objeto de su función pericial (que aunque ineficiente y corrupta, en todo caso pretende hacer un análisis, una reconstrucción de lo sucedido en aras de entender y en el mejor de los casos resarcir de alguna manera el daño).

La autopsia, por ejemplo, supone un tremendo ejercicio de violencia que se ejerce sobre el cuerpo, pero lo que pretende es ofrecer una explicación en torno a la manera en que se produjo la muerte, dándole a la sociedad y a la familia, herramientas para tal vez llegar a entender lo sucedido.

Pero Margolles sólo registra la herida producida en el cuerpo, haciéndonos testigos y depositarios de una doble violencia, dejándonos en *shock*.

Una manera de actuar que no parece alejarse mucho de la mecánica del narco; consiste en ponernos en la nariz, una y mil veces, cuerpos segmentados, trozos de carne, grasa y sangre que sabemos provienen de personas pero que se presentan de tal forma que resulta extremadamente

difícil reconocer en ellos su condición humana. Cuerpos que parecieran limitarse a la condición repulsiva a la que han sido reducidos tanto por sus victimarios como por la “intervención artística”.

No cabe duda que su trabajo da cuenta de una realidad social sobrecogedora y la enuncia con una claridad sin precedentes, ¿pero es capaz de detonar una reflexión en torno a la misma? Lo que se recupera es el daño infligido al cuerpo, la herida que no parece poder convertirse en cicatriz.

No hay espacio para la regeneración, pues su trabajo tiene un efecto inmovilizador, por lo que no podría distar más de calificarse como un arte politizado.

Dotada de una increíble capacidad de amoldarse, Margolles pareciera ser capaz de coserse un ropaje acorde a cada momento, de manera que las interrogantes que su trabajo plantea parezcan pertinentes en contextos muy distintos. Sus obras, en términos formales, han mantenido una línea de continuidad a lo largo de más de dos décadas, pero su argumentación en relación a la pertinencia y sentido de su quehacer se ha modificado diametralmente.

“A mí me parece bello, me parece muy bella una imagen de un paredón quemado lleno de humo y con unos empalados” (David, 2012, p. 320), decía en el 93 Margolles, y sería hoy una declaración impensables para alguien cuyo trabajo se sostiene en términos conceptuales argumentando la importancia de la denuncia de la violencia social.

O bien sostenía: “Quiero denunciar la muerte violenta y desdramatizar la muerte en general, así como concienciar a la gente de la vida y de que lo que queda cuando morimos es sólo el cascarón” (Torrijos, marzo 23, 2003), cuando hablar del cuerpo como un cascarón parece un auténtico sinsentido para quien insiste en que cada cuerpo da cuenta de un individuo, y que es importante mirar las historias particulares.

Durante la década de los noventa, tiempos en que el mundo del arte en México parecía bastante desencantado de la política y se mostraba receptivo en cambio a poner a prueba los límites y sentido de la práctica artística, obras similares a las realizadas recientemente, sostenían que el arte era herramienta para herir la sensibilidad del espectador y se enuncianaban como abiertamente antihumanistas.

Pero hoy, en tiempos donde a las obras de arte suele exigírseles importantes dosis de “corrección política”, el trabajo de Margolles no sólo

logra extrañamente la supervivencia, sino que pareciera hacer de su voz la más “correcta” de las voces.

Se sostiene que su trabajo actual no pretende herir, por el contrario, pareciera prometer estar dotado de funciones digamos “curativas” en términos sociales. Y sin embargo salta a la vista la similitud de algunas de las obras y los procedimientos seguidos para su realización en ambos períodos.

Cuauhtémoc Medina, el principal apoyo conceptual con el que ha contado Margolles desde hace ya varios años debe tener razón... No hay un intento de diálogo, es una trampa. Medina, curador del Pabellón de México en la 53 Bienal de Venecia, cierra el texto con el que presenta el trabajo de Margolles de la siguiente manera:

Pero aquí no se pretende ningún diálogo. Al curador le resulta delicioso compartir que la etimología griega de la palabra “escándalo” (*skandalon*) significa “trampa u obstáculo para hacer caer.” Lo que sigue...

En una ciudad fantasma llamada México, 2009. (Medina, 2009, p.35)

## Conclusiones

El presente trabajo pretende demostrar que hay una línea de continuidad en el trabajo de Margolles, por lo que sus primeras producciones no pueden entenderse como algo radicalmente diferente a sus propuestas actuales: Nos encontramos fundamentalmente frente a un cambio discursivo en la manera de validarlos.

Margolles trabaja con restos de gente que proviene de los sectores más desprotegidos de nuestra sociedad, de los más pobres, aquellos que *de facto* no cuentan con ninguna clase de derechos. Pero no pareciera haber ningún indicio de un intento por dignificarlos, por reafirmar su humanidad; por el contrario, logra reducirlos a su condición objetual e introducirlos sin mayor dificultad a la lógica de arte-mercado.

Trabaja también con familiares de víctimas de la violencia. El análisis de la manera concreta en que ella les solicita la autorización que requiere para realizar algunos de sus trabajos, o bien las tareas que les hace desempeñar en caso de obras que directamente los incluyen, pone de manifiesto su evidente incapacidad de establecer empatía con esas personas

y las situaciones que atraviesan. Las piezas tampoco parecieran ser capaces de despertar en el espectador un sentimiento empático, o recuperar la historia particular de aquel que ha muerto y su familia: se trata de personas que son mostrados de manera tan simple, tan reductiva, que resulta imposible obtener algún rasgo que dé cuenta de su particularidad, de su humanidad.

Los voluntarios que participan en sus obras (sean o no familiares), ocupan un lugar pasivo, limitándose a realizar las tareas que ella ha propuesto: Son excluidos tanto del proceso de construcción de sentido de la pieza como de las ganancias que la misma genera.

Frecuentemente construye sus piezas a partir de materiales cuyo tratamiento legalmente debe restringirse a instancias policiales. Pero opera tanto desde los vacíos en términos de legislación como desde la corrupción. Y sin embargo Margolles cuenta con un importante cobijo institucional, que le ofrece espacios de exhibición, le otorga becas y premios, le compra piezas. ¿Cómo entender esto?

No creo que aquellos que defienden su trabajo lo hagan necesariamente desde un lugar cínico o simplemente morboso. En absoluto. Creo más bien que se debe a que vivimos en una sociedad con unos niveles de violencia tan increíbles, tan desproporcionados, que no sabemos cómo posicionarnos en relación a la misma.

Margolles reproduce las lógicas más descarnadas de nuestra sociedad. Actúa aprovechando su maquinaria de funcionamiento, diseñada de tal forma que dificulta el entendimiento y por tanto la toma de postura crítica. Es por esto que cuestionar lo que su trabajo convoca resulta particularmente importante en este momento.

### **Agradecimientos**

Este trabajo forma parte de la investigación de tesis doctoral que actualmente realizo en el programa “La realidad asediada. Posicionamientos creativos”, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Tutorizada por el Dr. Miquel Planas, Dr. Miquel Quilez y Dr. Francisco Carballo. Se contó con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), México, gracias a una beca para realizar estudios en el extranjero

## Notas

- 1 *Larvarium*, 1992, Semefo (Arturo Angulo Gallardo, Carlos López Orozco y Teresa Margolles), 176 x 70 x 70 cm. Ataúd exhumado, cadenas y ganchos de metal, Colección UNAM.
- 2 Según declaraciones de Arturo Angulo se exhumaron tres ataúdes, titulados *Larvarium fase I, II y III*.
- 3 Colectivo Semefo, *Fluidos*, 1996, medidas variables. Realizado con el auspicio de la beca Jóvenes Creadores.
- 4 Colectivo Semefo, *Mineralización estéril*, 1997. Actualmente forma parte de la colección del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).
- 5 Colectivo Semefo, *Catafalco*, 1997, medidas variables.
- 6 Colectivo Semefo, *Ropa de cadáver*, 1997, 280 x 70 x 60 cm.
- 7 Colectivo Semefo, *Sin título*, 1998, medidas variables.
- 8 Colectivo Semefo, *Sin título*, 1997, medidas variables.
- 9 Teresa Margolles, *Lengua*, 2000, medidas variables.
- 10 Teresa Margolles, *En el aire*, 2003, medidas variables.
- 11 Teresa Margolles, *Vaporización*, 2001, medidas variables.
- 12 Colectivo Semefo, *Fluidos*, 1996, medidas variables.
- 13 Teresa Margolles, *Sobre el dolor*, 2006, medidas variables.
- 14 Teresa Margolles, *Ajuste de cuentas*, 2007, medidas variables. Joyería con incrustaciones de vidrio.
- 15 Suponen también una serie de violaciones de normas de carácter sanitario que no tendría sentido abordar aquí.
- 16 Teresa Margolles, *Encobijados*, 2006, medidas variables. Mantas utilizadas para envolver víctimas de la delincuencia organizada. Actualmente pertenece a la Colección de Arte Contemporáneo de la UNAM.
- 17 Equivalente al Ministerio Español del Interior.
- 18 Semefo, *Memoria fosilizada*, 1998, 10 x 240 x 240 cm. Diversos objetos contenidos en una plancha de hormigón.
- 19 Teresa Margolles, *Entierro*, 1999, 15.5 x 66 x 43 cm. Cadáver de bebé inmerso en un bloque de hormigón.
- 20 Teresa Margolles, *Grumos en la piel*, 2001. Serie fotográfica en la que registra la aplicación de grasa de cadáveres sobre la piel de un presunto distribuidor de drogas.
- 21 Teresa Margolles, *La promesa*, 2012, medidas variables. Instalación con escombros de una casa demolida en Ciudad Juárez.
- 22 Teresa Margolles, *Limpieza*, 2009. Fregado de suelo con agua y sangre de víctimas de la delincuencia organizada. Pabellón de México en la 53 Bienal de arte en Venecia.
- 23 Teresa Margolles, *Bandera arrastrada*, 2009. Revocado de tela con sangre recogida en escenas de ejecuciones producidas en el norte de México.

## Referencias

- Barrios, J.L. (2004). Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana). En *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, (pp. 340-380). Ciudad de México, México: Conaculta.
- Chávez Santiago, A. (2010). *La huella que deja el cuerpo: concepto y obra de Teresa Margolles*, Tesis de maestría no publicada, UNAM, Ciudad de México, México.
- David, M. (2012). *SEMEFO. 1990-1999. De la morgue al museo*. Ciudad de México, México: UAM.
- Fusco, C. (2001). La insoportable pesadez de los seres: el arte en México después de Nafta. *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, 29, p 16-34.
- Medina, C. (2001). Zonas de tolerancia: Teresa Margolles, Semefo y más allá. *Revista Parachute*, 104, pp.31-52.
- Medina, C. (2003, julio 9). *El Ojo Breve / La muerte infiltrada*, recuperado el 1 de agosto de 2012, de <http://www.scribd.com/fullscreen/41058819>
- Medina, C. (2009). Espectralidad Materialista. En: *Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podemos hablar? Catálogo del Pabellón de México. 53 Bienal de Venecia*, (pp.15-32). Ciudad de México, México: CONACULTA, UNAM, INBA, Patronato de Arte Contemporáneo AC.
- Morales Mendoza, L. (2006). *De la oscuridad a la Metonimia. Un ensayo sobre Semefo y Teresa Margolles*, Tesis de maestría no publicada, UNAM, Ciudad de México, México.
- Silva, R. (2004). *El arte revulsivo de Teresa Margolles. Agua de cadáver*, recuperado el 10 de junio de 2012, de [http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul\\_068.htm](http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_068.htm)
- Torrijos, G. (2003). *Un lienzo mortuorio se convierte en arte*, La Prensa, Crónicas del Istmo, 23 de marzo de 2003, recuperado el 1 de diciembre de 2013 de <http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2003/03/23/hoy/revista/917357.html>

**Maria Campiglia:** Estudiante de doctorado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y docente en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" México, D.F.

**Contact Address:** Copilco 162, edificio 33, departamento 204, Delegación Coyoacán, CP. 4360, México, D.F.

**E-mail address:** maria\_campiglia@yahoo.com.mx