

# Cuerpo-materia: potencialidades discursivas de lo orgánico en el arte contemporáneo mexicano

Eva Fernández<sup>1</sup>, Paulina Macías Núñez<sup>2</sup>

## Resumen

En este artículo el objetivo es problematizar, desde el campo curatorial, el uso de materiales orgánicos en obras de arte y proyectos –como en la exposición *45 cuerpos* de la artista mexicana Teresa Margolles– para crear imágenes con la fuerza para potenciar el discurso político de lo efímero, lo evanescente y lo transitorio en espacios museales y en el campo del arte en general. Para ello, primero realizaremos una introducción que versa sobre la potencialidad de la materia orgánica en el arte contemporáneo; en segundo lugar, describiremos el caso de la exposición mencionada, que incorpora los hilos de sutura de los cuerpos violentados en su puesta museal y curatorial, y finalmente analizaremos la importancia del discurso curatorial para repensar las prácticas artísticas y visuales que podrían trastocar el modo de operar y funcionar del campo curatorial latinoamericano.

**Palabras clave:** materia orgánica, curaduría, Teresa Margolles, activismo curatorial

---

<sup>1</sup> Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Filosofía, México.  
[eva.fernandez@uaq.mx](mailto:eva.fernandez@uaq.mx)

<sup>2</sup> Museo Regional de Querétaro del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.  
[paulina\\_macias@inah.gob.mx](mailto:paulina_macias@inah.gob.mx)

**Eva Fernández.** Doctora en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad (UAQ-México), coordinadora ejecutiva de la Jefatura de Investigación y Posgrado de la Universidad Autónoma de Querétaro y profesora de tiempo completo de la misma universidad. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel candidata) y responsable del Laboratorio de Investigación y Producción Visual del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias, UAQ.

**Paulina Macías Núñez.** Directora del Museo Regional de Querétaro del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) desde febrero de 2022. Magíster en Estudios Antropológicos en Sociedades Contemporáneas (UAQ-México), curadora, gestora cultural, profesora, traductora y escritora. Imparte materias de Humanidades, Literatura y Arte desde el 2013 hasta la actualidad.

---

Fecha de recepción: 31/04/2023 – Fecha de aceptación: 06/11/2023

---

CÓMO CITAR: Eva FERNÁNDEZ, Paulina MACÍAS NÚÑEZ. "Cuerpo-materia: potencialidades discursivas de lo orgánico en el arte contemporáneo mexicano", en: Revista Estudios Curatoriales, nº 16, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 76-88.

## **Body-matter: discursive potentialities of the organic in Mexican contemporary art**

### **Abstract**

The objective of this text is to problematize, from the curatorial field, the use of organic materials in art pieces and projects to create powerful images that promote political discourses related to what is ephemeral, evanescent and the transitorial in museums and in the art field, in general. To do so, we will first discuss on the power of organic materials in the contemporary art field, then we will describe the case of the exhibition *45 bodies* by Teresa Margolles, that incorporates suture thread used on autopsies of bodies deceased on violence related deaths in her artistic proposal, and finally we will analyze the importance of curatorial discourse to rethink artistic and visual practices and its potential to overturn the way the Latin American curatorial field operate.

**Key words:** organic material, curatorship, Teresa Margolles, curatorial activism

“¿Cómo cambiarían las respuestas políticas a los problemas públicos si nos tomáramos en serio la vitalidad de los cuerpos (no-humanos)?”  
Jane Bennett (2022)

En su *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg (2012) promueve, sin querer, una transformación en la historiografía del arte que tiene sentido a partir de vincular el mundo del arte, el mundo cultural y el mundo subjetivo –entendido como las individualidades de los sujetos–. Warburg aboga por dilucidar esa naturaleza polisémica que tendría la imagen, vinculada en este trabajo a la materialidad orgánica de las obras y a su contexto de exposición, que le conferirían ese valor de *imagen-síntoma* que propuso el autor. Porque parece imposible no pensar que cada obra de arte, cada objeto cultural o cada acto/producción artística no esté atravesado por una composición de estadios temporales que desestabilizan la función unívoca de la estética del arte. El uso de un soporte, de una técnica o un organismo vivo en la producción artística, ya activa esa huella del síntoma que atraviesa su propio contexto. La búsqueda, creemos, ya no va por la contemplación o la conservación de las obras –las imágenes– a partir de sus soportes, materiales, técnicas o productores, sino que el énfasis –desde Warburg y, podríamos sugerir, desde el arte contemporáneo– está puesto en el vínculo y en todo lo que ello produce. En este sentido, pensamos que toda materia orgánica constituye un proyecto político, una intencionalidad sostenida desde el campo curatorial que busca activar políticas de la disidencia y de la resistencia, en algunos casos.

¿Pero qué es la materia orgánica? ¿Cuál es el sentido de lo orgánico en el arte establecido como una política que detone éticas y estéticas diferenciadas? Al arte gestionado desde la materia orgánica y las imágenes que este suscita, las entendemos como actantes en el sentido utilizado por Bruno Latour –fuente de acción– y retomado por Jane Bennett (2022), como una suerte de dispositivo de funcionalidad: “Un operador es aquello que, como consecuencia de su particular ubicación dentro de un ensamblaje y de la casualidad de estar en el lugar y en el momento justo, marca la diferencia, hace que sucedan cosas, se convierte en la fuerza decisiva que cataliza un acontecimiento” (p. 45).

En este artículo, el objetivo es problematizar desde el campo curatorial el uso de obras de arte con materiales orgánicos en la exposición *45 cuerpos*, de la artista mexicana Teresa Margolles, que aboga por promover discursos curatoriales y museográficos a partir de una impronta de la imagen como fuerza para exponer el activismo político de lo efímero, lo evanescente y lo transitorio. Para ello, primero realizaremos una introducción que versa sobre la potencialidad de la materia orgánica en el arte contemporáneo; en segundo lugar, describiremos el caso de la exposición mencionada, que incorpora los hilos de sutura de los cuerpos violentados en su puesta museal y curatorial, y finalmente anali-

zaremos la importancia del discurso curatorial para repensar las prácticas artísticas y visuales que podrían trastocar el modo de operar y funcionar del campo curatorial latinoamericano.

## Materia/soporte/registro

Tal vez haya una clave escondida en la tensión entre la idea de soportar o contener una obra de arte y la de ser su medio, es decir, la materia para crearla y la posibilidad de registro de una experiencia artística o estética que deviene en lo que queda de un acto que fue o que es arte, para aproximarnos de manera más íntima a este.

Pensemos, primero, en la idea del soporte o del medio. En su historia del arte, Gombrich (2012) sostiene:

No sabemos cómo empezó el arte, del mismo modo que ignoramos cuál fue el comienzo del lenguaje. Si tomamos la palabra arte para significar actividades como construir templos y casas, realizar pinturas y esculturas o trazar esquemas, no existe pueblo alguno en el globo que carezca de arte. Si, por otra parte, entendemos por arte una especie de lujosa belleza, algo que puede gozarse en los museos y las exposiciones, o determinada cosa especial que sirva como preciada decoración en la sala de mayor realce, tendremos que advertir entonces que este empleo de la palabra corresponde a una evolución muy reciente... (p. 38).

En los orígenes de la historia –occidental y oriental– los cuadros, estatuas y piezas artísticas eran pensados como objetos con una función específica. Eran casas para habitar, jarros para llenar o estatuas para representar, y aunque probablemente no tenemos elementos para interpretar la función de todas las piezas creadas en la antigüedad, sí podemos saber que el soporte de las representaciones, decoraciones y creaciones estaba relacionado con una funcionalidad.

Incluso, si pensamos en el arte rupestre, esta afirmación se sigue sosteniendo. Carlos Viramontes, arqueólogo especialista en esa materia en el centro occidental de México, ha encontrado y registrado millares de manifestaciones rupestres en el norte del bajío de este país. Una de las variables que se considera en una base de datos que contiene sus hallazgos es la ubicación y las características de las rocas en las que se han encontrado. Esa observación lo ha llevado a plantear la hipótesis que afirma que las manifestaciones de arte rupestre, más allá de tener un probable significado particular, están relacionadas con el paisaje y el ritual. La producción rupestre en Querétaro y Guanajuato (zona que Viramontes ha estudiado de manera extensiva) responde más bien a un momento ritual en el que se materializaba su significado en una imagen sobre las piedras. Esta prác-

tica, además, les permitía a sus creadores entender, apropiarse y ser parte del paisaje que los contenía. Así, Viramontes ha identificado las improntas de las manos que se encuentran en sitios alejados –y de difícil acceso como montañas escarpadas–, mientras que las escenas colectivas se hallan un poco más al alcance de todos. Estos ensayos rituales sobre la naturaleza posicionan a estas imágenes –desde su contexto de creación y, posteriormente, su funcionalidad en las sociedades que las produjeron– como archivos activos de las posibilidades de significación de la materia.

El soporte artístico, probablemente ese origen incierto del arte, estuvo relacionado con su función y fue posicionándose a través de la historia hasta llegar, en el siglo XV junto con la invención del óleo, al gran lugar común que es todavía el lienzo. Y la evolución con relación al soporte en el mundo del arte no se detuvo ahí, aunque la potencia de esa ventana bidimensional haga parecer que sí, pero detengámonos aquí por un momento. Aprovechemos la mención del óleo y su invención para aproximarnos a la idea del material con el que se produce (crea) el arte. John Dewey en 1934 reflexionaba:

Todo lenguaje, cualquiera que sea su medio, implica lo que se dice y cómo se dice, o sea, la sustancia y la forma. La gran cuestión concerniente a la sustancia y la forma es: ¿la materia llega primero ya hecha y viene después de la investigación para descubrir la forma en que incorporarla? o ¿todo el esfuerzo creador del artista es una aspiración para dar forma a la materia? (p. 120).

En *La fuente* de Duchamp aparece un tema importante de reflexión sobre la pregunta que se hace Dewey. El artista, justamente, piensa en la potencia cultural y vital que existe en un cuerpo no humano como lo es un mingitorio y, partiendo de esa fuerza, al darle la vuelta y llevarlo al museo, esa potencia se desborda para decir algo distinto que lo que dice al ser lo que es. Duchamp, de cierta forma, mira con afecto la pieza de porcelana hecha en serie y condenada a recibir los desechos humanos y le da un vuelco al sentido (literal) para que este objeto se exprese activando su materialidad. En *La fuente*, la materia llega primero, ya hecha y, al tiempo, necesita el esfuerzo creador del artista para darle forma (o en este caso, sentido).

Ahora, ya bien entrado el siglo XX, la comprensión del arte y su propósito, probablemente gracias al cambio de paradigma que propusieron las vanguardias, se tornó radical junto con su producción y distribución. Más allá de una imitación de la naturaleza, de una expresión con una función específica o de un intento de llegar a la perfección, los artistas comenzaron a entender el arte como aquello que permite “... revelar las preguntas que han sido ocultas por las respuestas” (Baldwin, 1962, p. 2) o eso que “no reproduce lo visible, sino que hace visible” (Klee, 1920, p. 1). Incluso, hubo quienes llevaron la definición al extremo, como Joseph Beuys, que afirmó: “Hasta el acto de pelar una patata puede ser una obra

de arte si es un acto consciente” (1969). Kurt Schwitters –dadaísta– afirmaba que “todo lo que escupe el artista es arte” y Piero Mazoni llevó al extremo el sensacionalismo y la comprensión del arte al enlatar su caca y mostrarla bajo el título *Mierda de artista* (1961).

Este cambio de paradigma promovió que artistas y espectadores, productores y consumidores, comprendieran el arte como mucho más que un objeto o un soporte. Comenzaron a entenderlo más bien como un acontecimiento o una experiencia, que transforma al artista y que intentaría trastocar, también, al espectador a través de la presentación y exposición de fragmentos o registros de la experiencia del artista. En este cambio de paradigma los materiales poco a poco se volvieron expresivos, como en el caso de la obra de Manzoni.

En tanto acontecimiento, entonces, el acto artístico sucede y es a través del registro que puede ser evocado o compartido al público. Teresa Margolles, artista mexicana, comprende con claridad este mecanismo y a través de su apropiación del *ready made* hace denuncias de la situación de violencia en México. En todas sus exposiciones integra evidencias y objetos que contienen la huella causada por el narcotráfico, por las prácticas heteropatriarcales que actúan con sadismo sobre la mujer y por la agresión constante que sufren los migrantes. “Las obras de Margolles, en la radical reducción de su presencia física, nos presentan objetos relacionados directamente con el cuerpo muerto: por ejemplo, el agua empleada en el lavado de cadáveres, hilos con los que se han suturado las incisiones realizadas durante la autopsia” (Müller, 2006, p. 11).

También, por otro lado, existe un caso en México que de cierta forma contiene la idea de registro al mismo tiempo que constituye un acontecimiento: la obra de Paula Santiago, que intentaremos recuperar sin detenernos exhaustivamente. Las piezas que esta artista crea consisten, principalmente, en pequeñas esculturas que representan la ropa de bebé, los huipiles y los yelmos, recreaciones de ropas rituales –hechas delicadamente con papel arroz– cocidas con pelo y decoradas con sangre. Frágiles representaciones de la corporalidad que Paula Santiago usa –materiales de su propio cuerpo– para dejar vestigios de la existencia de la materia orgánica, al mismo tiempo que para promover acontecimientos.

En ambos casos, la integración de materia orgánica hace más poderosa la evocación a la que aspiran las piezas, porque si bien Margolles encuentra la potencia de mostrar un muro baleado dentro de un museo, sus piezas buscan ser mucho más sensibles, problemáticas y provocadoras al usar tejidos del cuerpo y todo lo que eso conlleva: la ilegalidad de conseguirlos, la provocación de olores, contaminaciones y asco que traen con ellos.

Jean Bennett (2022) se pregunta, en la introducción del libro *Materia vibrante*, “¿Cómo cambiarían las respuestas políticas a los problemas públicos si nos tomáramos en serio la vitalidad de los cuerpos (no-humanos)?” (p.10) Y propone

que este cambio de paradigma suscitaría un movimiento, incluso político, que nos llevaría a actuar distinto, de manera más respetuosa y considerada frente al mundo que nos rodea. Sin embargo, este cambio de paradigma requiere la desarticulación de dicotomías profundamente arraigadas para hablar de esta materia vibrante, por lo que es imperativo romper con los binomios orgánico-inorgánico y vivo-muerto para entender esa posibilidad de agencia que tendría todo lo que existe.

En esta línea de pensamiento, el uso de materia orgánica en la obra de Margolles se efectiviza cuando la artista entiende el poder de la materia antes de su expresión. Se cuele una suerte de respeto, comprensión y reverencia a la materia orgánica y ello le permite exponenciar su potencial expresivo.

## Poéticas de la materialidad

La poética de la materialidad como una ética orgánica. La crudeza de la materialidad como una estética activa y política. Estas dos afirmaciones podrían ser, de alguna manera, las potencias de una fuerza revitalizada y militante que encuentra en el arte contemporáneo su aliado para la resistencia. La teórica neerlandesa Mieke Bal, en su libro *Tiempos trastornados*, retoma el ejemplo de la artista colombiana Doris Salcedo para contextualizar la dificultad que implica tornar (a) la materialidad en una apuesta política, práctica que Salcedo logra, ejecuta y convierte en intervenciones que se agencian políticamente en cada uno de sus trabajos. Bal dice: “su arte (...) está dedicado a la percepción material (y, por tanto, duradera en el tiempo) y subjetiva (es decir, desde un punto de vista) del dolor. (...) Salcedo trabaja a partir del proceso de duelo colectivo e individual, las secuelas de la violencia” (2016, p.77). Y cuando Bal describe el trabajo de Salcedo, paradójicamente, parece que se estuviera refiriendo al trabajo de Teresa Margolles.

En *45 cuerpos*<sup>3</sup>, exposición que se presentó en el Museo de la Ciudad de Querétaro entre el 15 de febrero y el 15 de mayo de 2016, se aborda una problemática cotidiana en México: la violencia, la muerte y la naturalización de estos actos de transgresión a la vida asentada en el anonimato de los desaparecidos.

La artista mexicana sintetiza y pone sobre la mesa –a través de la obra, de la materia y de su cualidad/soporte– una discusión que, para muchos y muchas, es urgente trascender y llevar más allá de la reflexión y las buenas intenciones.

*45 cuerpos* tiene un discurso avasallante y enunciativo –aludiendo a la propuesta de Michel Foucault de la potencialidad que tendría el discurso y sus posibili-

---

<sup>3</sup> Es importante mencionar que *45 cuerpos* es la tercera versión de una pieza muy importante de Teresa Margolles que se presentó por primera vez, hace más de diez años, en el Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, en Düsseldorf, Alemania. En esa presentación el título fue *127 cuerpos* y en el 2011 tuvo una segunda versión en el Museo de Arte de Zapopan, México.

dades de materialización– que transitó hacia la sala del museo y se convirtió en “...una tumba para exhibir restos sobrantes de hilos con los que, después de la autopsia, se cosieron 45 cuerpos de personas que sufrieron una muerte violenta en diferentes estados del país” (Excelsior, 2016). Una nota sobre la exposición explica:

Es por ello que el título de la muestra apela directamente a los cuerpos que simbólicamente están representados por cada uno de esos trozos de hilo que cruzaron una y otra vez la carne inerte para cerrar sus restos tras la autopsia. Los fragmentos de sangre ennegrecida que cada tanto pueden apreciarse en el anudado cordón de 24 metros de largo se vuelven testigos de esa realidad que cruza México, pero que hay que ver con detenimiento para poder observar (Excelsior, 2016).

Y *45 cuerpos* no solo alude a una ausencia del cuerpo violentado o transgredido desde la contemplación o el análisis visual. En esta exposición, el olor de la sangre y su transposición inmediata –semiótica– a la idea de la muerte sostiene un discurso orgánico que provoca en el espectador un tránsito silenciador.

Vanessa Joan Müller, directora del Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen de Düsseldorf, donde en 2006 se presentó *127 cuerpos* (una versión extendida de la obra a la que nos referimos) en el marco de la *Quadriennale 06 / Art City Düsseldorf*, dedicada a un amplio espectro de miradas del arte sobre el cuerpo humano, afirma sobre la exposición en su texto incluido en el catálogo:

La rigurosidad formal a la que somete sus obras crea un aparente distanciamiento y, con todo, la apariencia frágil que éstas presentan no puede sustraerse a las implicaciones sociales de la muerte anónima y cotidiana. A través de su minimalismo, Teresa Margolles consigue una máxima presencia de lo corporal. (Müller, 2006, p. 11).

Es decir, hablar de ausencia es apelar a la economía de los objetos para hacer que el discurso aparezca, que esa materialidad se torne en una activación política que pugne por evidenciar la presencia de la muerte y la violencia exacerbada. Judith Butler (2006) dice: “el cuerpo implica mortalidad, vulnerabilidad, agencia: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros pero también al contacto y a la violencia” (p. 40).





**Figura 1.** Museo de la Ciudad, *45 cuerpos*.

Al entrar en la sala del Museo de la Ciudad en donde se exhibía *45 cuerpos*, aparecía solamente una línea tensada de hilos amarrados de un extremo a otro, que oscilaba entre un color ambarino y un color coral. La línea recibía al espectador de frente impidiéndole el paso, como una frontera o un límite que no permitía avanzar. Ese trazo material en el espacio, atravesado por una luz dura –muy cálida– que lo iluminaba teatralmente de manera directa, no se difuminaba ni dirigía a ningún otro lado más que a la línea que permanecía rígida e inmóvil. No había nada más que ver, pero el espectador no se iba, permanecía tenso junto a la línea de hilos amarrados, también en tensión. La sala estaba llena de un olor agrio y un poco dulzón, perturbador y persistente, de baja intensidad; no penetraba pero persistía y la fijación del aroma comenzaba a incomodar. Olía a algo común, cercano, metálico, pero no siempre distinguible. El tiempo frente a ese trazo de hilos en el espacio permitía encontrar en el olor terco vestigios de sangre, de carne, de humanidad. Los hilos olían a la muerte y nos trasladaban a ideas como la violencia, el dolor y el vacío.

Cada uno de los hilos de sutura utilizados en la muestra de Margolles eran la dimensión material de un cuerpo. La unión material, simbólica y efectiva de la corporalidad –evidenciada y representada por distintos hilos que contenían restos de sangre que, desde su cualidad orgánica, apelan a la muerte– da cuenta de una problemática que no podría haber sido revelada o presentada en un espacio museal sin esa intencionalidad crítica y acuciante de la mirada de la artista. Gabriela Siracusano, en su libro *El poder de los colores*, es muy contundente al afirmar:

...hundirse en la más pura condición de la materia, revolver entre sus entrañas, manipular sus elementos, reconocer sus estados e identificar las posibilidades de usos pasados para luego, desde esa perspectiva, poder vincular estos “enunciados” materiales con aquellos “enunciados” –visuales y escritos– que, de manera a veces dispersa, darían cuenta de matrices epistémicas discontinuas... (2005, p.18).

Las fibras –que entretejen cuerpos con identidad, muerte y materia– sostienen un enunciado muy revelador aunado a la función de la luz teatral en el espacio del Museo de la Ciudad. Porque la sola presencia del objeto material y su disposición potencia un discurso. En este sentido, la discursividad orgánica se establece desde la elección y disposición de la materia en el espacio. Entonces, “... habría que mencionar que la curaduría de una exposición no es una acción programática ni estática. Está claro que cada dispositivo de exposición tiene características singulares, pero sobre todo, el curador realiza un recorte de los objetos que tiene enfrente, toma decisiones (Fernández, 2021, p. 5).

Es así que la mirada de Teresa Margolles, podríamos sugerir, es una mirada curatorial porque legítima, a través de su práctica artística, la exposición de la materia como vínculo provocador de una problemática que ella quiere poner sobre la mesa. Aparece la decisión curatorial de mostrar aquello que cuesta exhibir, porque promueve sensaciones, experiencias y agencias disímiles en los espectadores, y de sostener un discurso incómodo:

Sus instalaciones no reproducen el cadáver como tal, ni mediante la mimesis ni mediante la abstracción, sino que lo presentan de manera directa, abstracta, desde el punto de vista formal, de manera muy sencilla y radical, a través del empleo de los restos físicos de los muertos como material de trabajo. Por su transformación en organizaciones espaciales reducidas, aparentemente ingravidas, agudiza la discrepancia entre el material empleado y la forma que se le aplica; una distancia y con ella una posibilidad de distanciamiento que, sin embargo, vuelve a arrebatarle al visitante a través de una explicación detallada del origen del material que es parte integrante de todos sus trabajos. (Dander, 2006, p. 158)

En esa práctica artística-curatorial encontramos vestigios, desde nuestra interpretación, de lo que Cuauthémoc Medina (2015) sugiere en el artículo “Curando desde el sur: una comedia en cuatro actos” como una “práctica curatorial responsable”. Si bien la discusión que sostiene el curador mexicano se vincula con el trabajo que se realiza en el campo curatorial latinoamericano, pone el énfasis en promulgar una práctica desde el Sur que interpele y dé cuenta de la realidad –y los imaginarios– que conforman la cultura mexicana. La muerte, la violencia,

el narcotráfico y todos los lugares comunes se entretejen y son el derrotero para cuestionar, resistir y trabajar colectivamente en transformaciones que posibiliten –desde la materialidad– reconfigurar mundos.

Un poco en este sentido, Maricarmen Ramírez (2008) también cuestiona la posición del curador, al que compara con un broker. Quizá lo que nos interesa remarcar de sus reflexiones está centrado en recuperar esa capacidad, esa práctica y esa activación crítica para llevar al espacio del arte las urgencias contemporáneas. Dice:

La segunda serie de interrogantes corresponde al potencial de los curadores de arte para articular una práctica crítica en el tipo de escenario aquí esbozado. Debido a la dinámica reductora de los mercados transnacionales y del problemático impacto que ejercen sobre las prácticas curatoriales, ¿vale la pena plantear la cuestión de una práctica curatorial crítica? (p. 23).

Margolles se inscribiría, entonces, en el tipo de artistas que ejercen una práctica curatorial crítica, sin posicionarse conscientemente desde ese lugar. La artista, en la pieza *45 cuerpos*<sup>4</sup>, apeló a la potencia de la politización y activación afectiva de la materia. La poética –y su potencial narrativo– está desplegada en su obra apelando a las sensaciones y a la experimentación del público en ese contacto con la muerte y la violencia. Hay una transposición de la fuerza de la materia orgánica que se traduce en un discurso visual, estético y curatorial que transgrede la tranquilidad y la calma, la inquietante sacudida de realidad del México de Margolles se subvierte en una crítica contundente al sistema activada desde las prácticas artísticas.

## Reflexiones finales

Luego de haber realizado un recorrido a través de algunos usos emblemáticos de la materia orgánica en las prácticas artísticas –situando obras y artistas que marcaron el ritmo de la historiografía del arte– sostenemos que su presencia en las obras de arte contemporáneo es un dispositivo de funcionalidad para activar la crítica.

Si pensamos que la curaduría es una actividad del campo del arte que se relaciona con acciones y proyectos que incluyen la observación, la atención, la contextualización y la selección, entonces Teresa Margolles desarrolla una práctica artística que se acerca al acto curatorial pero vinculada con la realidad violenta que se vive en su país. Así, llevar al espacio museal elementos orgánicos a pe-

---

<sup>4</sup> Esta versión en el Museo de la Ciudad del estado de Querétaro no tuvo un o una curadora, sino que contó con el apoyo de un comisario, Antonio de la Rosa, quien supervisó la instalación de los 45 hilos y la iluminación artística que daba sentido a la pieza de Margolles.

sar de los protocolos tradicionales con la intención de arrojar la cruda realidad, con una disposición que juega con el lenguaje del arte contemporáneo –desafiando retos de importación, de conservación, e incluso de venta–, es un acto de activismo.

Margolles tiene una mirada comprometida e investigativa que comprende, desde la agencia, las posibilidades de la materia y por eso la transforma en una obra de arte expresiva. Pensada desde la ética que propone Bennett, es una mirada curatorial que tiene en cuenta el poder del uso de la materia orgánica, ahora inerte pero antes viva, que comienza a andar el camino de la propuesta enunciada en *Materia vibrante* que lleva a la consideración de la agencia –como un dispositivo de funcionalidad– y el poder de todo lo que existe para entender y relacionarnos de manera distinta con nosotros mismos y nuestro entorno.

Además, la artista mexicana activa la tensión social, cultural y política sobre una problemática de gran escala no solo en el escenario mexicano –a pesar de la falta de transparencia con las cifras de desaparecidos, se calculan 100.000 a causa de la violencia– sino también a nivel mundial, que con los años y la persistencia ha sido normalizada y que al ser llevada a los museos y las bienales se desplaza a otro campo. Esta operación le devuelve atención y gravedad al fenómeno, sobre todo porque el campo del arte es un campo con poder y visibilidad en donde se establecen agendas, se plantean discusiones y se intensifican las improntas pedagógicas y de gestión de valores.

Al trastocar la definición y la operación del *ready made*, ella convierte la evidencia criminal y forense en un tipo de arte evidenciado, desde los elementos empíricos y sensoriales, que sostiene ese discurso político a partir de la denuncia pública.

La normalización de la muerte no es un dato baladí. En *45 cuerpos* se problematiza su exponencialidad y los números alarmantes que no siempre son de dominio público. La mirada de lxs artistas no está ajena a la realidad, no está dormida, sino que habita la dimensión del contexto local.

Trae la morgue a la sala del museo y la arroja al gran público, subvierte el acto violento, doloroso y de transgresión del cuerpo en un acto sublime. Esta transposición de la artista mexicana es lo que nosotras entendemos como activismo curatorial. Si se adopta este tipo de mirada en el campo curatorial latinoamericano nos encontraríamos ante expresiones, exposiciones y puestas en escena más responsables, más recíprocas y situadas con la realidad que las constituye.

## Referencias bibliográficas

---

- AIRA, C. (2016). *Sobre el arte contemporáneo*. Bogotá: Random House Mondadori.
- BAL, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Barcelona: Akal.
- BALDWIN, J. (1962). *The Creative Process*. Creative America. Ridge Press.
- BENNETT, J. (2021). *Materia vibrante*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- BUTLER, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- DANDER, P. (2006). *Teresa Margolles. 127 cuerpos*. Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen.
- DEWEY, J. (1934 [2008]). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- HERNÁNDEZ, E. (2016). 45 cuerpos. Excelsior. [excelsior.com.mx/blog/cubo-blanco/45-cuerpos/1092070](https://www.excelsior.com.mx/blog/cubo-blanco/45-cuerpos/1092070)
- . (2020). Prácticas emergentes, espacio curatorial y emplazamiento sur. En *El ornitorrinco tachado. Revista de artes visuales*, [S.L.], n° 12. <https://doi.org/10.36677/eot.v0i12.14957>
- GOMBRICH, E. (1950). *La historia del arte* (16° reimpresión, 2012). China: Phaidon.
- KLEE, P. (1920). Artistic Credo. <https://www.arthistoryproject.com/artists/paul-kee/creative-credo/>
- Entrevista a Joseph Beuys en 1969 publicada en *Artforum*. <https://www.artforum.com/print/196910/an-interview-with-joseph-beuys-36456>
- MÜLLER, V. J. (2006). *Teresa Margolles. 127 cuerpos*. Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen.
- RAMÍREZ, M. (2008). Mediación identitaria: los curadores de arte y las políticas de representación cultural. En *Revista Ramona*. [ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-86](http://ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-86)
- SIRACUSANO, G. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI al XVIII)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- VIRAMONTES ANZURES, C. y FLORES MORALES, L. M. (2017). *La memoria de los ancestros. El arte rupestre de Arroyo Seco, Guanajuato*. Secretaría de Cultura. Instituto Estatal de la Cultura. INAH. Guanajuato: Ediciones La Rana.
- WARBURG, A. (2012). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.