

Expuestos: experiencia y vestigios del cuerpo roto*

ILEANA DIÉGUEZ

■ 46

Profesora investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), unidad Cuajimalpa, México, DF. Doctora en Letras (2006), con estancia posdoctoral en Historia del Arte, UNAM, apoyada por el CONACYT (2008-2009).

* Una parte de este texto fue publicada en *Paso de Gato*, Revista mexicana de teatro. Número 38, julio-septiembre 2009, bajo el título: "Escenarios del exceso. Texturas y teatralidades del cuerpo roto", pp. 60-63, así como en el ensayo *Cuerpos expuestos. Prácticas de duelo*, resultado de una estancia posdoctoral en Historia del Arte realizada en la UNAM con apoyo del CONACYT y publicado por la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia.

■ RESUMEN

El artículo discute la relación entre el arte y la violencia en la producción contemporánea de América Latina, la investigación de la hipérbole de horror, tanto en el espectáculo real como la memoria del dolor expresado en la obra de algunos artistas como Rosa María Robles y Álvaro Villalobos.

■ PALABRAS CLAVE

La performatividad. El arte contemporáneo.

■ RESUMO

O artigo aborda as relações entre arte e violência na produção latino americana contemporânea, investigando a hiperbolização do horror, tanto na espetacularização do real como na memória da dor, expressas nos trabalhos de Daniel Joseph Martíne, José Alejandro Restrepo, Rosemberg Sandoval, Regina Galindo, Tania Bruguera, Álvaro Villalobos, Lorena Wolffer, Guillermo Gómez Peña e Joel-Peter Witkin.

■ PALAVRAS-CHAVE

Performatividade. Arte contemporânea.

47 ■

Seamos dignos de nuestra “perversidad”, de nuestro genio maligno; pongámonos a la altura de nuestra implicación trágica en lo que nos sucede, J. Baudrillard, *El pacto de la lucidez o la inteligencia del Mal*.

Los actuales escenarios, los artísticos como los cotidianos están marcados por el exceso. Cierta hiperbolización del horror permea los espacios inmediatos y contamina los imaginarios, como los propios modos de producción artística. Una singular espectacularidad ha comenzado a rodearnos. Otro *teatro* pánico ha ido condicionando nuestra espectacularidad. Distantes o cercanos, mediáticos o reales, somos los espectadores de escenas configuradas por situaciones pánicas.¹ Los personajes emergen, enmascarados por sus alias o nombrados según los roles que juegan. El espacio se acota para la ejecución principal: escenas sacrificiales cuyos restos deben ser mostrados, exhibidos aleccionadoramente. A la manera romana ya la muerte no está velada, sino que se ha vuelto parte de lo que hay que ver.

Las convenciones de la teatralidad han servido a antropólogos, escritores y cronistas actuales para reflexionar sobre las teatralizaciones de la violencia, o del exceso, en los tiempos que vivimos. Si como dijera Peter Brook: el teatro es un espacio vacío, un actor que lo atraviesa y un espectador que lo mira,² y abrimos las acotacio-

¹ En su último libro, *El hombre sin cabeza* (Barcelona: Anagrama, 2009), Sergio González dedica un apartado al retorno de lo pánico, de la naturaleza intempestiva y aterradora que suscitaba el antiguo dios Pan. Mi referencia a lo pánico apunta, en este mismo sentido, a la emergencia de una devastadora astucia bestial.

² “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio

nes sobre la naturaleza de ese espacio, esos actores y sus posibles espectadores, el fenómeno queda expuesto a una posibilidad de lecturas que exceden los espacios y convenciones consagradas por los marcos artístico-académicos.

El modo en que se tejen hoy arte y violencia implica reflexiones desde al menos dos puntos de vista: Uno de ellos se detendría en los escenarios de lo real inmediato para observar las escenificaciones del terror en las que se involucran fragmentos corporales que buscan aleccionar por medio de mensajes escriturales e icónicos. El otro, intentaría considerar los distintos recursos empleados por el arte para producir obras vinculadas a las memorias de dolor. Por ejemplo, pensar el procedimiento “teatral” en los autorretratos de Daniel Joseph Martínez, en los performances mediáticos o en los video-objetos de José Alejandro Restrepo; las alegorizaciones de la violencia instaladas en el cuerpo del propio performer (Rosemberg Sandoval); el propio cuerpo del performer expuesto a situaciones temporales límite (Regina Galindo, Tania Bruguera, Álvaro Villalobos); la simulación como estrategia para sugerir intervenciones o marcas corporales violentas (Lorena Wolffer, Guillermo Gómez Peña); los arreglos y “puestas en escena” en las creaciones fotográficas de Joel-Peter Witkin.

■ 48



Imagen 1. *Mientras, ellos siguen libres*. 2007. Regina Galindo. Con ocho meses de embarazo la artista per-

vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”. Peter Brook, “El teatro mortal”. **El espacio vacío. Arte y técnica del teatro**. Madrid: Península, 1998.

manece atada a una cama-catre con cordones umbilicales, de la misma forma que las mujeres indígenas embarazadas eran amarradas para ser posteriormente violadas durante el conflicto armado en Guatemala. Imagen y texto del catálogo *Regina José Galindo*, curado por Livia Savorelli en colaboración con *prometeogallery* de Ida Pisani. Milán: Vanillaedizioni, 2006. Cortesía de Ida Pisani.

El viaje del arte objetual hacia procesos efímeros que implicaban la desmaterialización de la obra, o más bien, las tensiones entre estos procedimientos, han definido las creaciones e incidido en las reflexiones estéticas desde el último siglo, enfatizando la destrucción de la homogeneidad en la estructura artística y la introducción perturbadora de lo degradado y lo extraño. La creación como proceso de representaciones metafóricas, operaciones de configuración que sustituían el objeto por su representación a través de medios diversos, implicó también, y no de manera exclusiva, operaciones artesanales para manipular las materialidades, los cuerpos y los objetos de la realidad que fueron desplazados a la esfera de lo artístico, no ya como sustitución de las cosas sino como efecto de desplazamiento de la contigüidad.

Pero más allá de todas las irrupciones morfológicas, la emergencia de los *detritus* ha sido también la percepción de una *realidad degradada*³ que adquirió una presencia fantasmal y empujó al reconocimiento de la muerte como *objeto encontrado*, tal y como lo dijo Tadeusz Kantor: “la noción de muerte (...) aparece en es[t]e contexto como un objeto que escapa a la imaginación, como un *objeto encontrado*” (266).⁴ Este entretejido de texturas y “textualidades” –el contexto que hace texto– fue empujando la emergencia de lo matérico real. Si como se ha dicho, “la representación de la realidad objetiva” fue sustituida por “la presentación de la propia realidad objetual” (Marchan, 179),⁵ habría que añadir que la materia de esa nueva realidad que ha inundado los espacios del arte, expone vestigios de su degradada humanidad. No sólo el objeto y el propio cuerpo del artista han devenido arte; el propio sujeto hecho objeto, cadáver, forma hoy parte del espectro de materias y soportes artísticos. Lo residual, los fragmentos y *los restos de*, se han ido constituyendo en la materia de una parte del arte contemporáneo y actual.

³ Concepto introducido por el pintor y escritor polaco Bruno Schulz en 1934 y retomado por Tadeusz Kantor.

⁴ **El Teatro de la Muerte**. Buenos Aires: La Flor, 1984.

⁵ Marchan, Simon. **Del arte objetual al arte del concepto**. Las artes plásticas desde 1960. Madrid: Alberto Corazón, 1974.



Imagen 2. *Morgue*, 1999, de Rosemberg Sandoval. Performance realizada en privado, en una Morgue de Cali con el cuerpo de un obrero anónimo a quien el artista colocó una vela encendida en una mano. Foto: Teresa Margolles. Imagen tomada de la página www.rosebergsandoval.com, con la autorización del artista.

Una amplia reflexión sobre un arte que hizo de los fragmentos corporales su objeto de representación, fue desarrollada por Walter Benjamin en sus estudios sobre el Barroco. En *El origen del Trauerspiel alemán*⁶ Benjamin enfatizó el “desmembramiento emblemático” como dispositivo fundamental para representar las escenas de martirio cristiano: “Entero, el cuerpo humano no puede formar parte de un icono simbólico, pero una parte del cuerpo se presta a la constitución de dicho icono” (reseña anónima en *Philosophie des images*, citada por Benjamin, 1990, 212). Era –y sigue siendo– el cuerpo roto el objeto de las visiones alegóricas. En el escenario de escombros corporales que constituyó el drama barroco, el fragmento fue altamente significativo, el trozo se configuró como “el material más noble” (171) para subrayar que en la *physis* se anuncia siempre un *memento mori*.

La alegoría benjaminiana fue repensada hurgando en el contexto de un arte teológico que tuvo en el cuerpo caído del humano el medio idóneo para la representación de la consagración católica. Sin embargo, la posibilidad de alcanzar el éxtasis en el matrimonio espiritual con Dios –representación fuertemente erotizada en las representaciones discursivas, la poesía, como en las figurativas del arte barroco - estuvo lejos de poder lograr la condena a la carne. Como observó Benjamin, lo que hizo el arte barroco fue introducir “figuras y no almas”(181). Petrificación de la *physis* rota por la propia renuncia. Cuerpo humano que para trascender debía ser mortificado, cercenado, como lo representan todas las historias de martirologios y santificaciones.

51 ■



Imagen 3. Salome with the Head of St John the Baptist. Caravaggio, 1607. Oil on canvas, 90,5 x 167 cm. National Gallery, London.

Imagen tomada de: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/caravagg/06/index.html>

⁶ Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

¿Pero cuáles son hoy los cuerpos y cuál el sentido del desmembramiento emblemático? Estudios sobre las representaciones del cuerpo en contextos de violencia, desde el arte, como lo ha desarrollado José Alejandro Restrepo;⁷ desde la antropología, como lo hacen María Victoria Uribe⁸ y Elsa Blair;⁹ o desde la crónica literaria, como recientemente lo ha hecho Sergio González Rodríguez,¹⁰ analizan los decires o textos del cuerpo roto, y las escenificaciones que con ellos se construyen. Cómo se interviene, se dispone y se “arregla” la materia corporal sobre determinado espacio para configurar mensajes de poder.

Obsesionados por encontrar significaciones, intentamos distinguir las diferentes intervenciones violentas sobre el cuerpo, pues no todas actúan de la misma manera. Los cortes que transforman el cuerpo a partir del reordenamiento de las partes, de la redistribución de los miembros, funcionan como una dislocación del ordenamiento natural del cuerpo, creando una especie de anomalía sobre la que se constituye un nuevo sistema de significaciones. Este otro cuerpo implica una alteración de la gramática corporal convencional. De manera distinta, el cuerpo reducido a “un montón de carne” implica una aniquilación de todo orden corporal, es apenas un amontonamiento de pedazos, vestigios, ruinas, de lo que fue un cuerpo. Cuando los cuerpos son desaparecidos mediante procesos químicos de disolución, por sumergimiento en las aguas, o se reducen a cenizas por la acción del fuego, lo que se ejecuta o se persigue es la borradura de todo vestigio, la invisibilización total del cuerpo y su muerte.

■ 52

Desde las visiones emblemáticas y heráldicas de la alegoría barroca hasta hoy, esta vocación por despedazar lo orgánico para “recoger en sus fragmentos el significado verdadero” no podía manifestarse mejor que en la figura humana que “deja en la estacada a su *physis* convencional (...) a fin de repartirla por las múltiples regiones del significado” (Benjamin, 213). La posibilidad de trascender para significar, sagrada o monstruosamente, parecería que desde entonces se configuraba *gracias* a la intervención violenta sobre la *physis*, al desmembramiento que exigen los viejos como los “nuevos dioses”, que con sus *interdictos* siguen castigando, marcando los cuerpos de quienes son considerados como *transgresores*.¹¹

⁷ **Cuerpo Gramatical.** Cuerpo, arte y violencia. Bogotá: Universidad de los Andes, Fac. de Artes y Humanidades, Dep. de Arte, Ediciones Uniandes, 2006.

⁸ **Matar, rematar y contramatar.** Las Masacres de la Violencia en el Tolima. 1948-1964. Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular, 1996; y **Antropología de la inhumanidad.** Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia. Bogotá: Norma, 2004.

⁹ **Muertes violentas.** La teatralización del exceso. Medellín: Universidad de Antioquia, 2004.

¹⁰ **El hombre sin cabeza.** Barcelona: Anagrama, 2009.

¹¹ El pensamiento de Bataille en torno a los relatos de poder y castigo que sustentan a la religiosidad, como a los excesos y crueldades que impone la divinidad, pueden tener resonancia en uno de los narcomensajes incluidos por Teresa Margolles en la exposición *Decálogo*: “Así sucede cuando piensas o imaginas que mis ojos no te pueden mirar”. Los “nuevos dioses” se manifiestan a la manera de omnipotentes deidades.



53 ■

Imagen 4. Cabezas humanas encontradas en un camino vecinal, a un costado de una fábrica en el parque Industrial El Florido, Tijuana. Imagen tomada de Frontera.info, 5 de junio de 2009. Disponible en: <http://www.frontera.info/EdicionEnLinea/Notas/Noticias/05062009/380427.aspx>

En los teatros del exceso que hoy nos circundan -aquellos que emergen durante y después del acontecimiento violento de cualquier calle, especialmente en las ciudades del norte de este país- lo escénico toma forma no sólo por las corporalidades expuestas. Lo emblemático opera no únicamente por medio de fragmentos corporales, sino que se produce toda una construcción espectacular de la muerte violenta para producir efectos aterradores. “Teatralizaciones del exceso”, las ha nominado Elsa Blair; o actos de ritualismos “emparentados con el teatro como desbordamiento y contemplación” (21) las ha considerado Restrepo. Aquí la teatralidad está vinculada al propósito de poner ante los ojos la *evidencia espectacular* del sufrimiento, la escena aterradora de un discurso de poder que aniquila el cuerpo humano en vida y *post mortem*. De modo que no sólo sobre el cuerpo se está escribiendo un relato de horror sino que en la *puesta en espacio* de los fragmentos o “*mise en scène* del acto violento” también se escribe un texto. El acto violento que cancela la vida trasciende el momento mismo de su realización y se planea como una puesta en escena. La escena a mostrar es configurada como *naturaleza muerta* donde las disposiciones de las partes definen un cuadro que habla a través de las imágenes: una escena que insiste en recordarnos la inevitable temporalidad de la *physis -memento mori-*, exhibiendo la fragilidad del cuerpo humano ante la violencia.



Imagen 5. *Head of a Dead Man*, de Joel-Peter Witkin. Imagen obtenida en la Ciudad de México en 1990. Disponible en: <http://www.clampart.com>

Estos desmembramientos contaminan hoy los espacios y marcos de lo artístico. No únicamente como lienzo en el que se representa un “relato pedagógico”; sino como acción construida con fragmentos corporales: naturalezas muertas aportadas por la materia que se acumula en las morgues. Tal y como realiza sus obras el fotógrafo Witkin, interviniendo y disponiendo una materialidad que ya ha sido previamente intervenida por la muerte. La materia humana o animal es arreglada en las escenas de un drama más contemporáneo que ya no será pintado, sino cuerpo fotografiado, huella indicial que será también intervenida desde los negativos. Los cuerpos reales emergerán en los positivos configurando nuevos tipos de collages que han devenido en alegorías de los *detritus* corporales, subvirtiendo el cuerpo idealizado por los sistemas de representación dominantes hasta la irrupción de las vanguardias, y que podría sintetizarse en esta frase de Benjamin: “el carácter inacabado y roto de la bella physis”.

En las creaciones de un amplio número de artistas contemporáneos y actuales, el arte se configura por la comparecencia de lo real, como *montaje de restos*, de trozos y vestigios de *cuerpos rotos*. El objeto interviene en calidad de vestigio y documento; está allí con toda su abyección y carga matérica como metonimia de los escenarios del exceso.



Imagen 6. *Alfombra Roja* (2006-2007), en la exposición *Navajas*, de Rosa María Robles. Foto Jesús García. Cortesía de la artista.

En junio de 2007 la artista sinaloense Rosa María Robles exhibió el Proyecto *Navajas* en el Museo de Arte de Sinaloa. Como parte del mismo se incluía *Alfombra Roja*, una instalación realizada con cobijas ensangrentadas que fueron utilizadas para envolver a personas asesinadas en Sinaloa, mismas que fueron retiradas a los veinte días por la Procuraduría General de Justicia del Estado (PGJE) por considerar que se trataba de “objetos sujetos a investigación”. Aún cuando la artista intentó pedir en préstamo estas cobijas mientras pudieran ser “objetos de investigación”, le fueron negadas. En respuesta, Robles realizó una nueva “alfombra roja” en sustitución de la anterior. Interviniendo su cuerpo, manchó con su propia sangre otra cobija. A un lado del espejo, donde se reflejaban las cobijas que inicialmente integraban la instalación, escribió:

“En virtud de que no se me permite legalmente exhibir cobijas auténticas de personas asesinadas y encobijados recientemente en Sinaloa, dejo aquí esta cobija manchada con mi propia sangre para seguir planteando una reflexión profunda sobre la creciente violencia y el doloroso silencio con que nuestra sociedad la enfrenta día con día”, 22 de junio de 2007. (Texto tomado del Catálogo de la exposición *Navajas*).¹²

¹² Robles, Rosa María. *Navajas*. Culiacán: Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional, Ayuntamiento de Culiacán y Universidad Autónoma de Sinaloa, 2007.



Imagen 7. *Andas meando fuera de la bacinica*, 2007, de Rosa María Robles. Cortesía de la artista.

Otra pieza incluida en *Navajas* fue *Andas meando fuera de la bacinica* (2007), instalación realizada con ropas ensangrentadas que pertenecieron a una persona asesinada en el mismo Estado. Robles explicita la materialidad degradada de sus soportes artísticos:

Las piezas e instalaciones que conforman este proyecto de exposición están realizadas con diversos elementos, en su mayoría reciclables, de desecho y de uso cotidiano, planteando con ello una distancia entre los materiales 'formales' para dar paso a una obra libre de la rigidez y frialdad de la estética modernista (Del Catálogo de Navajas, 2007).

Pero no se trata de cualquier tipo de objetos o de elementos reciclables; inevitablemente, estas piezas están cargadas con las *trazas* de la acción violenta sobre el

cuerpo, construidas desde una urdimbre física y narrativa que literalmente hace a una de ellas extenderse como alfombra roja bajo nuestros pies, en alegoría a los horrores cotidianos sobre los que caminamos. Aquí emerge la problemática de la legitimidad o ilegitimidad del arte al exponer elementos que pueden ser utilizados para *hacer ejecutar la justicia*. En contextos donde las pruebas y los vestigios del crimen son desaparecidos por los propios elementos del orden llamado a investigar, los artistas se obstinan en ex-poner lo que es considerado como *obsceno*.

Los traumas que aún no han tenido ni simbolización ni duelo, retornan de manera fantasmal como *síntoma social*¹³ en el arte contemporáneo y actual para repetir en distintas regiones y con soportes diversos el registro de la *mancha inerte*. Además de exhibirse para ser visto, difícilmente para ser “contemplado”, este arte compromete dispositivos que modifican las relaciones con los espectadores, y problematizan los tejidos y vínculos con la memoria. Esta carga de experiencia es la que no puede reducirse a una imagen ni acotarse a una estética de la contemplación.

Quiero hacer énfasis en dos cuestiones: en este tipo de arte opera una condición estética no contemplativa que tampoco se erige sobre la idea de la sublimación. Y sobre todo, nos expone a ser los participantes de una *experiencia*, a acompañar fugazmente una travesía que inevitablemente se construye sobre zonas de riesgo, a vivenciar una secuencia de acontecimientos que conllevan una *prueba*.¹⁴ No sólo implica una exposición de vestigios y restos materiales de la acción violenta, sino que también se constituye como acción límite, como travesía riesgosa utilizando el propio cuerpo del *performer* como soporte de la experiencia.

Cuando el 23 de mayo de 2008 el *performer* Álvaro Villalobos cavó una fosa y se hizo enterrar por dos supuestos policías en los terrenos del Faro de Tláhuac, de la Colonia Miguel Hidalgo en la Ciudad de México, lo que allí se produjo desbordaba el marco de la visualidad. Aún cuando la imagen de un cuerpo enterrado, exponiendo apenas una cabeza que nos mira, es altamente inquietante y extraña, lo que allí se produjo fue mucho más que experiencia contemplativa.

En el texto que circuló Villalobos a propósito de *Fosa*, se hacía referencia al enterramiento de cuerpos inertes en terrenos baldíos que convierten el campo en cementerio de fosas comunes. En un espacio que la memoria colectiva asocia a sitios de enterramientos de restos corporales a raíz de conmociones telúricas y de violencia política, Álvaro se enterró –vestido de blanco “como un campesino colombiano en un día de fiesta”, en expresión del artista– por más de cuatro horas, dejando únicamente su cabeza expuesta.

¹³ Tomo la idea de síntoma social a partir de los planteamientos de María Victoria Uribe en *Antropología de la inhumanidad*, quien retoma el concepto de síntoma que ha trasladado al mundo de lo social Slavoj Žižek y que también ha sido utilizado por la antropóloga Begoña Aretxaga para estudiar las protestas carcelarias en Irlanda del Norte.

¹⁴ Estoy considerando la noción de experiencia desde los entretnejidos y *capas semánticas* observados por Victor Turner, en el sentido de pasaje, miedo, travesía, exposición, peligro, riesgo. “Dewey, Dilthey y drama. Un ensayo en torno a la antropología de la experiencia”. *Antropología del Ritual*, compilación de Ingrid Geist. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002.



Imagem 11



Imagem 12

El someter el cuerpo “con fuerza de voluntad”, coartando “sus movimientos con el peso de la tierra en un tiempo y lugar específico”, evocando como señalaba el *performer*, la repetida realidad de los cuerpos sin tumba, era en sí mismo un acontecimiento tramado por la tensión entre la vida y la muerte. Enterrar más de la mitad del cuerpo, someter todos sus latidos y fluidos a la pesadez de una masa telúrica, fue una acción que hacía pensar en la tierra y la tumba como destino del cuerpo, en el rito singular que a los muertos les debemos. La experiencia aquí suscitada resultaba cercana a un rito de duelo, con toda la liturgia de acompañamiento y cuidado del cuerpo que esos actos implican: apisonar y humedecer la tierra en torno, resguardar el cuerpo –en este caso fue resguardar el rostro del excesivo sol. Del lado de los supuestos espectadores se despertaron impulsos por cuidar y acompañar un cuerpo y un sujeto en una situación de umbral: *sembrado* temporalmente, para la vida o para la muerte. Más que convocar a la contemplación de un objeto, la acción también despertaba otros sentidos, como el olor –la tierra húmeda– y el tacto –la posibilidad de contactar alguna parte cercana al rostro para retirar la tierra–, implicando espontáneamente a quienes fueron más acompañantes que espectadores.

Pensar la experiencia como vivencia de una secuencia de acontecimientos, implica reconocer los momentos que la configuraron. Cuando el propio *performer* cavó la tierra y dejó la fosa lista para recibir el cuerpo, realmente se estaba iniciando la acción. Una serie de actos le continuarían: entrada a la fosa-enterramiento-permanencia-desentierro-salida.

El cuerpo expuesto a una situación extraña e incómoda perturba la idea del goce artístico como vía de aproximación a lo sublime. Más nos conmocionamos por el extrañamiento implícito en una acción que interrumpía cualquier rutina artística. Y por las evocaciones de dolor, por las memorias convocadas, por los espectros y afectos que en el propio *performer*, como en cada uno de los acompañantes fueron suscitados. Algo de conjuro y de ofrenda –de exvoto¹⁵– animaba aquella acción. La alegoría¹⁶ que allí emergía tocaba lo fantasmal. Demasiados restos de cuerpos sin entierro ni duelo, demasiados olvidos en tiempos y territorios diversos comparecieron en el espacio y en el después de aquella experiencia.

En el orden figural, la cabeza sobresaliendo a ras –apenas un fragmento, un vestigio del resto de cuerpo roto y soterrado– también hacía su parte convocando ciertos *paisajes* de la memoria. Si bien las cabezas separadas de sus cuerpos comenzaron a aparecer, desde el 2006, como signos de la narcoviolencia en México, también surgían en *Fosa* referencias a sucesos de la vida sociopolítica de Colombia. La mutilación de cuerpos y cadáveres ha sido una práctica que comenzó a desarrollarse desde la violencia bipartidista desatada a partir de 1948, hasta la violencia narcotizada encabezada por el vicariato y el paramilitarismo de estas últimas décadas. El corte de mica es la frase con la cual se nombran las decapitaciones y el correspondiente arreglo de la cabeza entre las manos o sobre el pubis de la víctima. Los enterramientos, dejando visible la cabeza, han sido también una práctica incorporada a las manifestaciones públicas en Colombia, como las realizadas en la localidad de Usme, Bogotá (2002),

¹⁵ Una parte importante de las acciones realizadas por este *performer* han sido concebidas como exvotos, como ofrecimientos.

¹⁶ Insisto en la noción de alegoría utilizada por Walter Benjamin: un relato de montajes que trascienden la temporalidad en una relación *anacrónica*, discutiendo la construcción de sentidos lineales que apelan a relatos de progresión y totalidad.

en protesta por la falta de servicios públicos; tal y como aparece en la iconografía que incluye José Alejandro Restrepo en su libro *Cuerpo Gramatical*.¹⁷ Esta referencia, de alguna manera era evocada en el texto circulado por Villalobos a propósito de la acción: “Soportar el peso de la naturaleza, recibir la tierra, enterrarse, sepultarse, es un acto simbólico utilizado por diferentes comunidades con varios significados, principalmente relacionados con la muerte y el olvido”.



Imagen 13

Tales densidades de lo experiencial que operan anudando *restos*, actúan más allá de lo estético. Comprometen y solicitan de los espectadores/participantes/acompañantes, una especie de *contrato social*.¹⁸

¹⁷ Texto ya referido.

¹⁸ Debo esta idea del “contrato social” a James Ramey, a quien agradezco una enriquecedora retroalimentación de textos.



■ 62

Imagen 14. *Sangre recuperada*, 2009. Teresa Margolles. Pieza integrante de la muestra *¿Y de qué otra cosa podríamos hablar?* presentada por la artista en la 53 Bienal de Venecia, junio-noviembre 2009 y curada por Cuauhtémoc Medina. Foto: Haupt & Binder, tomadas de la página de la bienal http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2009/tour/mexico

¿Cómo mirar la instalación de telas impregnadas con lodo y usadas para limpiar lugares donde fueron encontrados los cuerpos de personas asesinadas en México, que son exhibidas como parte del conjunto de obras y acciones presentadas por Teresa Margolles en la 53 Bienal de Arte en Venecia? O fuera del pabellón, las acciones extendidas hasta las calles y plazas donde se bordan narcosentencias con hilos de oro sobre telas manchadas de sangre por muerte violenta. Cuál podrá ser la experiencia, qué *contaminaciones* se suscitan, más allá de lo matérico, cuando familiares de víctimas, como se ha afirmado, lavan-manchan con sangre, diariamente, el piso de los salones del palacio renacentista destinado a la muestra mexicana *¿Y de qué otra cosa podríamos hablar?*

Entre los muchos devenires del arte contemporáneo, se ha argumentado su devenir documento (Didi-Huberman, 61).¹⁹ Si los vestigios que exponen *el dolor de los otros* se han hecho cada vez más visibles, sería necesario pensar la voluntad testimonial que mueve la práctica artística. Ello implicaría reflexionar el testimonio en una relación quizás menos agónica que la planteada por Agamben, pero no menos comprometida. Cuando se toca *el dolor de los demás* quedamos contaminados y expuestos. El testimonio no es sólo el de un superviviente que supe la voz de los que no pueden ya testimoniar. Es también un “acto de autor” –situación sugerida

¹⁹ Didi-Huberman, Georges. “La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. **Alfredo Jaar**. La política de las imágenes. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.

por el mismo Agamben– en el que se tejen o montan experiencias propias con las de otros, y está acotado por el doble régimen de transmitir e inquietar, *pese a todo* el fondo de incomunicabilidad de los acontecimientos. Esa transmisión inquietante es la que exponen los sujetos, los objetos y cuerpos implicados en las experiencias que se involucran con el dolor. Más allá de una inevitable *poética de los detritus*, las prácticas que toman como soporte los vestigios y los restos, exponiendo forzosas contenciones y agonías del cuerpo, nos involucran en experiencias que no podrían ser redentoras. Este arte residual de la incompletud testimonial no podría reducirse a utopías de restitución. Expone demasiados pedazos que no pueden rearmarse bajo las ideologías de la reconciliación.



63 ■

Imagen 15. Limpieza, 2009. Acción que integra la muestra *¿Y de qué otra cosa podríamos hablar?* presentada por la artista en la 53 Bienal de Venecia, junio-noviembre 2009 y curada por Cuauhtémoc Medina. Foto: Haupt & Binder, tomadas de la página de la bienal

http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2009/tour/mexico



■ 64

Imagen 16. Bordado de narcomensajes, 2009. Conjunto de acciones en la ciudad de Venecia bordando con hilo de oro en telas con sangre recogida en escenas de ejecuciones en la frontera norte de México. Acción que integra la muestra *¿Y de qué otra cosa podríamos hablar?* presentada por la artista en la 53 Bienal de Venecia, junio-noviembre 2009 y curada por Cuauhtémoc Medina. Foto: Haupt & Binder, tomadas de la página de la bienal

http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2009/tour/mexico