



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Estoy herido, dice/el cuerpo que no vemos
Re-tratando la violencia en tres piezas de arte contemporáneo

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
LIA MALCON GOMEZREY

TUTOR PRINCIPAL
ANA MARÍA DE LAS MERCEDES MARTÍNEZ DE LA ESCALERA LORENZO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TUTORES
ERIKA REBECA LINDIG CISNEROS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
KARLA LETICIA JASSO LÓPEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mis padres y a mi hermano por hacerme reír todos los días y enseñarme a encarar la vida diaria con compromiso y determinación. Ustedes son un ejemplo a seguir para mí. Gracias por estar a mi lado y brindarme su cariño, pero sobre todo por apoyar los sueños que llevo mucho tiempo persiguiendo.

A Ana María Martínez de la Escalera, Erika Lindig y Karla Jasso por sus comentarios, observaciones y sugerencias que fueron tan precisos como pertinentes. De ahora en adelante llevaré conmigo esas conversaciones a través de las cuales intercambiamos diversas opiniones sobre los temas aquí expuestos porque fortalecieron y ampliaron los conocimientos con los que llegué a esta nueva etapa de mi formación académica.

A mis amigos y compañeros de la Maestría en Historia del Arte por ser personas entusiastas y solidarias. Y por último, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por haberme otorgado una beca durante veinticuatro meses, lo que me permitió adquirir todo lo necesario para continuar mis estudios universitarios.

Índice

Introducción: Desmontando la violencia, pieza por pieza.....	1
<i>Big Bang Big Boom</i> , una alegoría de la dicotomía vida-muerte.....	3
<i>Consumidores en activo: necrófilos e indiferentes</i>	14
<i>Double Shooting</i> , una pieza que nos invita a desconfiar de las imágenes.....	20
<i>The war against the image o the war against an image?</i>	30
<i>La Piedad</i> , una video-instalación que nos sumerge entre la ira y el dolor.....	35
<i>Consumo descarado: ¿estamos implicados como espectadores?</i>	45
Reflexiones finales.....	47
Anexo.....	51
Bibliografía.....	54

Introducción: Desmontando la violencia, pieza por pieza

¿Cómo el arte aborda la violencia desde los sitios del conflicto, tiempos y espacios específicos? La violencia está a la vuelta de la esquina y en cada rincón del mundo. Gélida, impávida, sin escrúpulos recorre campos y ciudades, mares y océanos, vallas y fronteras. Pues su presencia omnipotente es capaz de adoptar múltiples formas y llevar a cabo distintas prácticas en los lugares donde se sitúa.

...Conduzco por el bulevar, observo el reloj y sin saber por qué la hora se me incrusta en los ojos como una bayoneta. Quizá premonición, tal vez el aire enrarecido por los restos de pólvora, tierra y coca. Converso con mi hermana, pasamos rápidamente de los traumas familiares a la *small talk* y a la inversa. Frente a nuestro coche circula un *pick up* negro –último modelo, sin matrícula-, lo observo con desgana. Lleva la cajuela repleta de bolsas negras, rellenas con lo que yo supongo que es basura.

Entre la *small talk* y la desgana, el *pick up* cae en un vado y una de las bolsas se desploma y se desgarran frente a mi coche en marcha. El contenido me atraviesa. El contenido se me graba en la retina. Aún veo el contenido algunas noches cayendo en *slow motion, over and over again*. Frente a mi coche cae el torso descuartizado de un hombre. Un torso que aún conserva la cabeza. Un hombre joven, moreno de cabello negro y ojos grandes, la mitad de un hombre. Esquivo el cuerpo, intento parar el coche, pero rápidamente escucho el sonido de los cláxones y caigo en la cuenta de que estoy circulando por una vía rápida donde es imposible detenerse sin causar un choque múltiple...¹

Hay tantos ejemplos de violencia como armas a su disposición: sonrisas desfiguradas de mujeres que fueron atacadas con ácido en la India, ojos desorbitados de hombres, mujeres y niños asfixiados con gas sarín en Siria; bombas a control remoto, en coches o atadas a los cuerpos de quienes las hicieron

¹ Sayak Valencia, "The Very Beginning" en *Capitalismo gore*. México: Paidós, 2016, p.217. (Las cursivas son de la autora)

detonar; convirtiendo en cadáveres o heridos de gravedad a los sobrevivientes -si los hay- en Alemania, Francia, Inglaterra, Bélgica, Holanda, España, Irán, Irak, Afganistán, entre otros. Carne y huesos, cuerpos rotos y desgarrados por el uso de armas de fuego en México, Colombia, Brasil, Venezuela; identidad, dignidad e integridad violentadas; genitales mutilados en África y la lista de atrocidades continúa.

La violencia es interminable, infinita, al igual que el número de desapariciones forzadas y muertes a sangre fría. Calculadora e indiferente, la violencia que se esconde detrás de una máscara de mil rostros hace uso de la fuerza y exhibe su poder frente a una multitud de miradas atónitas. Su carácter sádico y ritual la transforma en un teatro de la muerte².

Las veinticuatro horas del día estamos bombardeados de imágenes que traspasan los poros de la piel y se incrustan en los afectos y las emociones. La violencia

² Para hablar de violencia es fundamental no sólo la redefinición de viejos términos sino también la elaboración de un nuevo vocabulario que dé cuenta y se adecúe a los tiempos en los que vivimos. Por ejemplo, el término propuesto por Ileana Diéguez es el de teatro de la muerte o necroteatro. De acuerdo con ella,

en los teatros de la muerte o *necroteatro*, lo escénico toma forma no sólo por los restos corporales expuestos. Se produce toda una construcción espectacular del acto mismo de dar muerte, buscando producir efectos aterradores...Este necroteatro está vinculado 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* con propósitos aleccionadores. La escena a mostrar es configurada a la manera de una "naturaleza muerta" donde las disposiciones de las partes definen el discurso; una escena que actúa como punitivo *memento mori*. (Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016, pp.136-137. Las cursivas son de la autora)

Necroteatro es un término que nos sirve de guía para comprender y analizar, temporal y espacialmente, las prácticas y/o métodos actuales que instauran la violencia en distintos contextos. Cabe señalar que la autora hace referencia exclusivamente a casos de estudio latinoamericanos.

sistémica y sistemáticamente fusila, ejecuta, descuartiza, disuelve, encobija, desfigura y envenena. Los cuerpos atraviesa de pies a cabeza, torturándolos, ultrajándolos o mutilándolos para después arrojarlos en fosas o dejarlos expuestos, a la vista de todos y de nadie. Tras de sí ha dejado masacres, genocidios, infanticidios, feminicidios, crímenes de lesa humanidad que hasta el día de hoy no están resueltos y tal vez nunca lo estarán. ¿Acaso la representación de la violencia es suficiente para combatirla? Si el miedo puede paralizarnos o inducirnos el sueño cual dardo tranquilizador, ¿cómo pensar críticamente la violencia sin sucumbir ante sus efectos –los cuales anestesian, paralizan o desactivan las funciones vitales del cuerpo-espectador-?

A continuación, presentaremos a tres artistas, tres contextos, tres intentos, aproximaciones a una misma realidad, un mismo reto y objetivo: ¿Cómo demostrar sin mostrar, exponer sin exhibir la violencia que nos tiene rodeados?

Big Bang Big Boom, una alegoría de la dicotomía vida-muerte

El primero de ellos se hace llamar *Blu* –nombre dado en italiano al color de un cielo despejado, azul claro- para conservar en el anonimato su propia identidad, la de un artista callejero; nómada de profesión, trotamundos por elección. De un destino a otro ocupando va las casas, edificios, calles, muros, objetos varios de las ciudades que recorre a pie con convicción e imaginación.

Labor que no realiza en solitario, aunque así lo parezca, pues casi siempre le acompañan otros, solidarios con su causa: voluntarios, artistas, habitantes, anónimos iguales a él. Todos ellos están ahí, presentes. Los muros de titánicas dimensiones rociados con reclamos, entre líneas y figuras, conforman su diario de viaje, libro de anotaciones y bocetos³. Esta es su carta de presentación: dibujos, pinturas murales; imágenes fijas y en movimiento, intervenciones hechas denuncia a base de papel y lápiz, pintura vinílica o en aerosol, brocha o rodillo; instrumentos de trabajo que lo llevan de aquí para allá, de la fotografía al video y de regreso; Blu está en todas partes y en ninguna.

*Big Bang Big Boom*⁴ se exhibió hace ocho años y difundió por distintos medios: televisión, publicaciones periódicas digitales y redes sociales; así es como Blu se ha consolidado como artista callejero en el *mainstream* del arte, no sólo por los contenidos, materiales y medios⁵ utilizados sino también por los millones de visitas

³ Éste se encuentra disponible en: www.blublu.org Tanto el formato como el estilo del sitio web corresponden al de un *sketchbook*, ya que le permite a los internautas hojear y consultar cada una de las secciones en las que se divide: *shop, video, blog, updates, walls, drawings* y *contacts*.

⁴ Véase el video en: www.youtube.com/watch?v=sMoKcsN8wM8 [Consultado el 31 de marzo de 2016]

⁵ Aunque el objetivo de esta investigación no es profundizar en el debate sobre los llamados “nuevos medios” dejaremos en el aire las siguientes interrogantes: ¿cuáles son las transformaciones espacio-temporales que experimentan las cualidades inherentes al *graffiti*, en tanto objeto y práctica artística?, ¿qué efectos socio-culturales tiene el paso de lo efímero a la permanencia en el tiempo y el espacio?, ¿qué implicaciones técnicas tiene pasar de una acción espontánea a la planificación y subdivisión del proceso creativo (registro fotográfico, ensamble, edición, musicalización, etc.)?, ¿cuáles son las alteraciones que sufre nuestra percepción cuando el *graffiti* está a la intemperie en un medio urbano y después lo encontramos de nuevo a la intemperie, pero esta vez en un medio

que recaudan sus videos.⁶ Sólo hace falta poner *play* para ser partícipes de *Big Bang Big Boom*, una travesía que nos vuelve sus cómplices. Junto al artista nos adueñamos de las calles por las que desfilan y se suceden unas imágenes a otras. Realizadas a mano alzada, las vemos aparecer hasta desaparecer casi por completo, volver a emerger para eventualmente desvanecerse bajo la luz de los días y al compás de los minutos y segundos.

Si tuviéramos que describirla sería de la siguiente manera:

Cae una gota de pintura blanca, después otra y así sucesivamente sobre un muro negro hasta fundirse en una sola y gigantesca mancha; la explosión ha comenzado. Un abanico de colores da lugar a un ejército de formas que recorren tubos, tuberías y una llave de la que salen en estado líquido para luego solidificarse, rebotar y volver a disolverse, dividirse, multiplicarse y expandirse, cubriéndolo todo a su paso otra vez de blanco.

Múltiples espermatozoides tratan de fecundar un solo óvulo, sólo uno lo logra. El animal ha sido liberado y ya se encuentra del otro lado de la puerta recorriendo la playa que rodea a la ciudad. Una avalancha de color naranja

digital?, ¿qué nos dice sobre el mundo actual la transformación del *graffiti* en un objeto intangible, en un flujo de datos e información?, ¿cuáles son las consecuencias del “éxtasis de la comunicación”? (Véase Jean Baudrillard, “El éxtasis de la comunicación” en J. Habermas, E. Said, F. Jameson y otros. *La posmodernidad*. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 2008, pp.187-197)

Otras referencias en relación a estos asuntos son: Philippe Dubois, “La fotografía panorámica o cuando la foto hace cine” y “Efectos del cine en la creación fotográfica contemporánea” en *Fotografía & Cine*. Traducción de Andrea Garrido e Iván Salinas. México: Fundación Televisa, 2013, pp.117-154 y 155-178, respectivamente.

⁶ Una obra similar a ésta en lo que a la confección se refiere es *Muto*. El video está disponible en: www.youtube.com/watch?v=uuGaqLT-gO4 [Consultado el 31 de marzo de 2016]

lo arrastra, devora y escupe; pero el animal sigue vivo porque ha vuelto a nacer. Inmediatamente se topa con otro que no es de su misma especie, sólo el más fuerte sobrevive, se desplaza y muere; no sin ser reemplazado al instante.⁷

Esta escenificación de la que somos cómplices y a la que asistimos consiste en una re-composición de una forma de ver el mundo, en otras palabras, se trata de un montaje en el que la violencia es el hilo conductor de la trama porque la atraviesa desde el principio hasta el final.

Detengámonos por un momento en el título y subtítulo: *Big Bang Big Boom. Una breve historia no científica de la evolución y sus consecuencias*.⁸ Como ya vimos, esta es una obra que inicia con una explosión, un “big bang”; por esta razón podríamos decir que se trata de una alegoría⁹ de la dicotomía vida-muerte -¿todo inicia y

⁷ De ahora en adelante, la descripción de la pieza aparecerá con una tipografía (Book antiqua) distinta a la del resto del trabajo (Palatino Linotype)

⁸ Esta sería una traducción al español del subtítulo que aparece en la página web del artista. Véase: blublu.org/sito/video/bbbb.html [Consultado el 31 de marzo de 2016]

⁹ Sin la intención de agotar la definición de este concepto podemos decir que la alegoría es un encadenamiento de metáforas cuyo carácter narrativo la distingue de otras figuras retóricas. En *Big Bang Big Boom* la alegoría está entretejida por medio de una variedad de signos y símbolos que al ser puestos en movimiento y estar acompañados de diferentes sonidos, en su conjunto, construyen la trama de la historia. El hilo de la narración se dobla y desdobra para que el espectador descubra sus pasajes y recovecos, esos espacios de tiempo donde se alojan muchos otros relatos: las partes más diminutas pero potencialmente más eficaces de la alegoría.

Algunos autores que han analizado este concepto son Craig Owens, Umberto Eco y Walter Benjamin. Véanse Craig Owens, “El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad” en Brian Wallis (editor). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal, 2001, pp.203-235; Umberto Eco, “Lectura de “Steve Canyon” y “Los Personajes” en *Apocalípticos e*

termina con una explosión?, si la explosión da lugar a la vida, ¿también termina con ella?-.

Para Gregory L. Ulmer, "...la narrativa alegórica se despliega como una dramatización o representación (personificación) de la "verdad literal inherente a las palabras mismas". En una palabra, la alegoría narrativa favorece el material del significante a expensas de los significados."¹⁰Respecto a esto, en el juego de palabras que es el título está contenida la alegoría narrativa. Si lo partimos a la mitad nos queda por un lado "Big Bang" y por el otro "Big Boom", ambas son expresiones onomatopéyicas¹¹ que aluden a la misma cosa, un estallido, porque así es como inicia y termina el relato; donde el ciclo de la vida comienza y finaliza con una explosión que da lugar a la muerte; razón por la que a pesar de ser un pleonasma se repite la palabra "Big", elemento que marca el ritmo de la composición. Ambas son grandes explosiones no sólo porque abarcan toda la superficie de la pantalla sino también por las dimensiones de los muros y los *graffiti*.

integrados. Traducción de Andrés Boglar. 4ª reimpresión. México: Tusquets, 2014, pp. 149-188 y pp.189-265, respectivamente; y Walter Benjamin, "Alegoría y Trauerspiel" en "El origen del trauerspiel alemán" en *Obras*, Libro 1, vol. 1. Madrid: Abada Editores, 2006, pp.375-459.

¹⁰ Gregory L. Ulmer, "El objeto de la poscrítica" en: J. Habermas, J. Baudrillard, E. Said, F. Jameson y otros. *La posmodernidad*. Selección y prólogo de Hal Foster. Traducción de Jordi Fibla. 7ª ed. Barcelona: Kairós, 2008, p.143

¹¹ En la literatura, las artes gráficas y visuales estas expresiones onomatopéyicas son utilizadas como sinónimos porque designan y describen el mismo evento: un estallido, ya sea que provenga de armas de fuego, alto calibre, alto impacto o nucleares; todas ellas, sin importar donde se impacten o alojen -en un cuerpo u objeto- producirán un estallido, una explosión: "bang", "boom".

El animal atraviesa mares y océanos. Los dados y la suerte habrán de decidir su destino: vivir o morir, comer o ser comido. El más grande y fuerte busca alimentarse del más pequeño e indefenso, pero éste se suma a muchos más que son idénticos a él para enfrentarse a un duelo a muerte. Los más pequeños terminan por engullir al más grande y triunfantes salen. Posteriormente, el animal continúa recorriendo la playa hasta llegar a la orilla en busca de un refugio para su cría que otra especie ya detectó; la cría rueda confundándose con la basura que recoge conforme avanza, pero eso no le impide nacer y mezclarse con otras para transformarse en una sola.

Con sus patas recorre los muros de la ciudad, ante él sólo quedan retos y obstáculos porque la cacería ha comenzado otra vez: se comen los unos a los otros, no descansan, prosiguen, cuerpo a cuerpo, batalla infinita, eterno retorno; un apetito voraz lo impulsa a continuar, sin tregua, lucha sangrienta.

Pero, ¿cuál es la condición que hace posible la alegoría narrativa? El montaje, porque así como están encadenadas las palabras en el título también lo están las imágenes en el video.

El montaje no reproduce lo real, sino que construye un objeto (su campo lógico incluye los términos “montar, construir, juntar, unir, añadir, combinar, vincular, alzar, organizar”; *Montage*, 121) o más bien monta un proceso (“la relación de la forma con el contenido ya no es una relación de exterioridad, la forma se parece a las ropas que pueden vestir a cualquier contenido, es *proceso, génesis, resultado de un*

trabajo. Montage, 120) a fin de intervenir en el mundo, no reflejar sino cambiar la realidad.¹²

En este sentido, el montaje es una forma de comprender el *proceso creativo* que hay detrás de la pieza “final”. Aunque no lo conozcamos en su totalidad sabemos que a grandes rasgos consiste en pintar, tomar fotos, borrar, volver a pintar y así sucesivamente.¹³

Si miramos la primera parte de *Big Bang Big Boom* claramente podemos apreciarlo cuando aparece una persona de espaldas a la cámara -¿podría tratarse del mismo Blu?- sobre una larga escalera sosteniendo un largo rodillo con el que pinta lo que para nosotros es una explosión de colores. Si esa persona fuera el artista, a propósito se estaría integrando a su propia obra para dar cuenta parcialmente de su proceso creativo; de ahí que éste sea un proceso artesanal, en la medida en que es Blu quien crea y plasma sus dibujos sobre los muros para luego fotografiarlos, borrarlos y seguir dibujando; incluso es posible observar las huellas que quedan de ese borramiento, acto en el que las imágenes se empalman y sobreponen unas a otras y que en el *proceso de posproducción* se encadenan, siendo éste otro de los momentos en los que se lleva a cabo el montaje de la pieza.

El horizonte se tiñe de rojo. Lo único que queda del animal es su esqueleto, el alimento de otro animal que rueda, pelea y camina erguido porque la

¹² Gregory L. Ulmer, *Op. cit.*, p.129 (las cursivas son del autor)

¹³ Para esta y más información véase el video en el que aparece Blu impartiendo una conferencia. Disponible en: <http://theinfluencers.org/en/video/blu/7> [Consultado el 20 de abril de 2016]

batalla no ha cesado; está armado y listo para pelear con: una piedra, hacha, lanza, varias flechas, ballesta, escopeta, rifle y la lista continúa; no hay ninguna diferencia, armas: largas, punzocortantes, de fuego, alto calibre, impacto y al fin y al cabo armas, rudimentarias o sofisticadas; nada las distingue. Se prepara, apunta y dispara: la bala, el proyectil, misil. Lo atraviesan por el medio. Ha dado en el blanco, rojo; herido, grita: dolor; cae por efecto dominó.

Según Georges Didi-Huberman, el montaje es una operación que:

no se muestra, no se expone más que *disponiendo*: no las cosas mismas...sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos...Ahora bien, tal disposición, en tanto que piensa la copresencia o la coexistencia bajo la perspectiva dinámica del conflicto, pasa fatalmente por un trabajo destinado, si se me permite, a *dysponer las cosas*, a desorganizar su orden de aparición. Una manera de mostrar toda disposición como un choque de heterogeneidades. Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que *dysponiendo* primero...¹⁴

De la misma manera que opera el montaje lo hace la violencia representada en *Big Bang Big Boom*: desmiembra, irrumpe abruptamente en el espacio; hace saltar al tiempo fuera de su sitio y lo disloca, rompiendo el orden establecido para crear uno propio.

Donde parece que todo dormita, la fuerza del capital va acelerando los deseos...La aceleración aumenta, la energía potencial se vuelve energía cinética, el proceso es enorme e indetenible. Cristaliza en ciertas prácticas que se vuelven mercancías...Así, desde lo disperso e inesperado, poco a poco, se dinamitan los

¹⁴ Georges Didi-Huberman, "III. La disposición de las cosas" en *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Traducción de Inés Bértolo. Madrid: A. Machado Libros, 2013, p.77 [Las cursivas son del autor]

tácitos acuerdos éticos y/o de sometimiento. Por la brutalidad de la realidad económica y sus circunstancias, los cuerpos, los sujetos, la carne se vuelven centro, mercancía, intercambio. Acumulación de capital por medio de la trastocación, reformulación e impregnación del proceso de producción a partir del necroempoderamiento. Ruptura. Disrupción.¹⁵

Con alevosía y ventaja, la violencia interpretada por las formas y objetos varios nos asalta la mirada y toma de rehenes:

Un animal de un momento a otro se multiplica dando como resultado un montón de cuerpos amontonados que yacen muertos, calcinados, apilados, abandonados, ignorados, expuestos; víctimas y victimarios. La guerra no se detiene, arremete contra todos los cuerpos. Nadie está a salvo porque el misil tiene una sola trayectoria, un solo objetivo: cercenar, mutilar, ultrajar, explotar y finalmente con la vida acabar.

Este es el final de la pieza, el lugar donde se condensa el poder de la alegoría; el momento en el que el “bang” precede al “boom” dando inicio a la batalla: campal, armada, viciada, sin igual, sin final; porque el “bang” se ha fusionado con el “boom”; la sangre derramada da vueltas, empieza donde termina. Este es el instante donde mejor se expresa la dicotomía vida-muerte porque así como el *Big Bang* genera la vida, al fundirse con el *Big Boom* desata la guerra y con ello provoca

¹⁵ Sayak Valencia, “2. El capitalismo como construcción cultural” en *Capitalismo gore*. México: Paidós, 2016, p.77. De acuerdo con la autora, el necroempoderamiento debe entenderse como el proceso mediante el cual los sujetos afiliados al crimen organizado incrementan su poder adquisitivo y económico en base al ejercicio de la violencia, que se traduce en: extorsión, secuestro, asesinato por encargo, tráfico de armas, drogas y personas, etc. Todas ellas son formas de trabajo en las que el uso de las armas y la fuerza física derivan en prácticas gore, tales como: descuartizamiento, decapitación, desollamiento, entre otras.

la muerte. En este sentido, la alegoría no se presentaría de esta forma ni tendría la misma fuerza si no fuera por el montaje.

Para Gilles Deleuze, “el montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo.”¹⁶ De modo tal que la estructura general y el orden de las imágenes en *Big Bang Big Boom* constituyen, en su conjunto, un discurso no científico sobre la evolución y las consecuencias del “progreso” de la humanidad -¿acaso es la “violencia sistémica” la imagen indirecta de nuestro tiempo, la que se oculta detrás de la alegoría contenida en el título de esta pieza?-.

Producto del montaje somos catapultados al abismo, desplazados de nuestros asientos, distanciados de lo que hasta entonces conocíamos. “Contrastes, rupturas, dispersiones. Pero todo se quiebra para que justamente pueda aparecer el espacio entre las cosas, su fondo común, la relación inadvertida que las adjunta a pesar de todo, aunque sea esa relación de distancia, de inversión, de crueldad, de sinsentido.”¹⁷ Sin poder escapar al efecto de extrañeza que provoca en nosotros, la violencia ahí dibujada, desplegada, dispersa a todo lo largo y ancho de la pantalla nos obliga a no perderla de vista al recordarnos que “los objetos están más cerca de lo que parecen”:

¹⁶ Gilles Deleuze, “3. Montaje” en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1984, p.52.

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Op. cit.*, p.70

Trayectorias circulares. Todo inicia donde termina. Flujos, circulación del capital, industria armamentista, maquinaria bélica. Soldados reclutados, entrenados para dar y recibir la muerte, organizados en ejércitos, milicias, guerrillas, pandillas, cultos y sectas. Actos de barbarie, asesinatos cometidos.

Todos los cuerpos yacen, juntos, sin vida: civiles, militares, paramilitares, sicarios, narcotraficantes, empresarios, funcionarios públicos, turistas, periodistas; inocentes y culpables, víctimas y verdugos. Sin distinciones de ningún tipo, la muerte abrasa todos los cuerpos.

En este sentido, el des-montaje audiovisual que hace Blu de la violencia con trazos gruesos y decisivos torna visible un discurso hegemónico, el del "progreso". En donde las marcas de los trayectos, borramientos, las figuras reconocibles y los objetos/criaturas móviles se hacen presentes e interrogan las formas establecidas que hay de ver y conocer al mundo.

Deliberadamente *Big Bang Big Boom* des-dibuja los discursos del poder sobre la evolución humana y sus consecuencias cuya imposición es en sí misma una forma de violencia. Sí esta es un círculo vicioso que difumina la delgada línea entre el principio y el final, tal y como lo plantea Blu, ¿cómo podríamos deshacernos de ella? Una posible respuesta consiste en preguntarnos quiénes somos. Sobre un muro, frente a una cámara o bajo el microscopio debemos poner al cuerpo social que nos constituye.

Consumidores en activo: necrófilos e indiferentes

Gracias al Internet y las redes sociales, el número de visitas y *likes* que ha recibido *Big Bang Big Boom* se incrementa con cada día que pasa. Mientras siga flotando por la *World Wide Web* nada detendrá el flujo de su circulación ni la cantidad de consumidores en potencia, parcialmente responsables del ascenso a la fama y la popularidad de Blu.

La difusión masiva de imágenes en un espacio de tiempo extremadamente breve es un fenómeno actualmente conocido como “viralización”. Depende, en gran medida, de un gesto digital –el infame dedo pulgar- que aprueba o descalifica la imagen o el video en cuestión. Ya no se necesita “pasar la voz” o correr el rumor “de boca en boca” para que algo sea visto, escuchado y conocido por todos alrededor del mundo; porque la imagen se hará viral en un abrir y cerrar de ojos¹⁸.

Una característica de la aceleración del tiempo y el espacio a la que estamos sometidos es la no distinción, no diferenciación entre imágenes –graciosas, lúdicas, didácticas, informativas, eróticas, pornográficas, violentas, sangrientas o macabras-

¹⁸ Este tema merece más atención por tratarse de un fenómeno global. Pero ¿a qué responde?, ¿a factores circunstanciales o tendencias económicas y políticas a gran escala? Una vía de acceso a estas preguntas es asociar la viralización de las imágenes con las prácticas de consumo actuales: ¿por qué aceptamos unas imágenes y rechazamos otras?, ¿por qué las imágenes violentas, grotescas y desagradables se hacen virales?, ¿consumimos imágenes sin asimilarlas y cuestionarlas previamente o antes de darles nuestra aprobación las sometemos a un ejercicio reflexivo y/o crítico?, ¿cómo consumir responsable y éticamente? Conocer las distintas modalidades de consumo que existen nos ayudará a comprender cuántos tipos de usuarios hay y cuáles son sus características.

lo que provoca su indefinición y paulatina desintegración; de tal manera que caigan en el olvido y puedan ser reemplazadas inmediatamente por otras.

Pero, ¿quiénes son los que las acumulan y consumen compulsivamente¹⁹? Sería imposible describir aquí todos los tipos de consumidores que hay, pues uno

¹⁹ En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Walter Benjamin plantea una relación de tensión entre dos formas de consumo de imágenes que son la contemplación y la distracción. La cual describe así:

La recepción de obras de arte sucede bajo diversos acentos, entre los cuales se destacan dos contrapuestos. Uno de esos acentos reside en el valor cultural, el otro en el valor de exposición de la obra de arte. La producción artística comienza con reproducciones [*Gebilde*] que están al servicio del culto... [Pero] con la emancipación de las diferentes prácticas artísticas del seno del ritual, crecen las ocasiones para la exposición de sus productos... Hoy, a través del peso que se coloca sobre su valor de exposición, la obra de arte se convierte en una reproducción [*Gebilde*] con funciones totalmente nuevas. Entre estas funciones, la artística, de la que somos conscientes, se destaca más tarde como una función accesoria. Al menos es seguro que actualmente la fotografía y, luego, el cine brindan las herramientas más apropiadas para este conocimiento. (Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Estética y Política*. Traducciones de Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009, pp.97-99.)

Tal y como afirma Benjamin, las imágenes en un principio estaban destinadas a ser vistas sólo por un selecto grupo de personas dado que tenían funciones mágico-religiosas. Sin embargo, al cabo del tiempo se las dotó de unas completamente nuevas para que pudieran ser recibidas y apreciadas por un público cada vez más amplio. Motivo por el cual -a raíz de la introducción del cine y la fotografía- las imágenes empezaron a ser utilizadas para distraer a los espectadores.

Esto no significa que la contemplación estuviera disociada del *poder de entretenimiento* de las imágenes y viceversa, pues las masas que asistían a una galería o al cine podían distraerse y a su vez quedar encantadas por el despliegue avasallante de imágenes fijas o en movimiento. Aunque estamos de acuerdo con la formulación de Benjamin, consideramos que es necesario actualizarla atendiendo a las nuevas formas de recepción/interacción que han surgido en nuestros días debido a la proliferación de "nuevos medios" y tecnologías. Por ejemplo, las redes sociales -Facebook, Twitter, Instagram, entre otras- posibilitan la emergencia de pautas de consumo que no se contraponen. Es decir, una misma persona puede quedar cautivada por una imagen en particular, compartirla y al mismo tiempo hablar de ella en un *chat*, *blog* o cualquier otra plataforma; incluso le está permitido desacreditarla o rechazarla si deja de sentirse atraída por ella en algún momento. Cada forma de consumo expresa algo de nuestros modos de vida: detalles "íntimos" convertidos en gigantescas bases de datos que son vendidas al mejor postor para mantener en constante movimiento los mercados del sistema capitalista -¿cuán libres somos de elegir las imágenes que consumimos a diario?-.

diferente se fabrica a diario. Sin embargo, unos cuantos se mantienen constantes al paso del tiempo. Ellos son los necrófilos y los indiferentes. Generalmente la connotación que asociamos a la necrofilia es de carácter sexual, no obstante, ésta no es la única que tiene.

Según Fromm la persona con orientación necrófila se siente atraída y fascinada por todo lo que no vive, es decir, por lo muerto: cadáveres, marchitamiento, heces, basura. Los necrófilos son individuos anclados en el pasado, que prefieren preservar a construir, aficionados a hablar de enfermedades, de entierros, de muertes. Asimismo afirma que biofilia y necrofilia coexisten en todo ser humano y es la tendencia predominante la que marca la diferencia y distingue a los individuos.²⁰

Al día de hoy, la producción y distribución de imágenes donde la violencia es real, gráfica y explícita se ha convertido en una de las mercancías con mayor demanda a nivel mundial. Quienes las consumen asidua y vorazmente son los necrófilos, sujetos a los que no les da miedo o vergüenza expresar su gusto por el sufrimiento ajeno. Un claro ejemplo de esta tendencia lo encontramos en las conversaciones, citadas en el libro *La muerte como espectáculo* que Michela Marzano extrajo de distintos sitios web:

-He visto como unos cincuenta vídeos, y no sólo iraquíes. Cada vez, pienso en algo concreto; el cerebro permanece con vida durante dos minutos después de la decapitación gracias al oxígeno que queda en la sangre; así que se puede decir que el tipo al que le acaban de cortar la cabeza todavía está vivo, en cierta manera. Pero de ahí a decir si está consciente o no, no sé nada. Supongo que en estos momentos,

²⁰ Marisol Salanova, "2. Desear al cuerpo que yace" en *Enterrados. El ocaso de los cuerpos*. Salamanca: Editorial Micromegas, 2015, p.61.

la conciencia, como los cinco sentidos, no es asumida por el cerebro, que se concentra en la supervivencia. Fantástico, ¿verdad?

-Me gusta ver un rictus forzado dibujarse en la cara del condenado bajo el efecto de la hoja que le estira la piel del cuello.

-¡Sois asquerosos!

-¡Si no podemos divertirnos!

-Extraña manera de divertirse...Pero bueno, antaño a la gente le gustaba asistir en familia a las ejecuciones capitales; ¡no me sorprende que algunos sigáis fascinados por esta morbosidad!...²¹

En esta conversación los necrófilos reconocen públicamente su afición a mirar el momento exacto en el que alguien muere. Si les parece fantástico –como al sujeto de la primera opinión- es porque les provoca placer y, además, les divierte estar ante el dolor de los demás.

Los medios de comunicación masiva y las “nuevas” tecnologías han hecho de la muerte un espectáculo altamente lucrativo en el que se dan cita e invierten los roles, lo cual nos impide distinguir entre productores, distribuidores y consumidores. Una prueba de ello reside en la segunda opinión de la conversación pues describe con precisión el caso del artista Damien Hirst²², un consumidor transformado en productor; un necrófilo por excelencia que se gana la vida con la muerte. Específicamente, el instante al que alude esa persona aparece retratado en

²¹ Michela Marzano, *La muerte como espectáculo. Estudio sobre la “realidad-horror”*. Traducción de Nuria Viver Barri. México: Tusquets, 2010, pp.56-57.

²² No olvidemos que algunas de sus piezas más famosas son: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), el tiburón suspendido en una solución de formol y *For the Love of God* (2007), la calavera en platino con 8601 diamantes incrustados y una piedra rosada de 55 quilates colocada en el frente.

una fotografía que le tomaron al artista en una morgue cuando tenía dieciséis años.²³ En primer plano se observa el rostro sonriente de Damien Hirst junto al de un hombre decapitado que yace sobre unos paños de tela en la mesa de una morgue. Podemos suponer que el hombre flexionó –por última vez- los músculos de su rostro porque estaba agonizando; dejando petrificado ese momento del que se aprovechó Damien Hirst con una sonrisa cínica que denota una singular alegría, la del verdugo que obtiene por trofeo, en señal de victoria, la cabeza de su víctima. Tal y como afirma el internauta, es el rictus forzado lo que se dibuja en la cara de este hombre; un gesto de dolor que le provoca fruncir el ceño, cerrar los ojos y torcer la boca; una mueca indeleble, signo de tortura, señal de una muerte violenta.

Mientras que a los necrófilos las imágenes o videos cuyos contenidos son violentos les resultan emocionantes o divertidos, a los indiferentes no les provoca “nada”.

Cuando, en una sociedad, la crueldad se vuelve en cierta manera “normalizada”, la propia compasión termina por sufrir las consecuencias. Y me parece que, en la actualidad estamos asistiendo a este proceso, un proceso en el que, ante los vídeos, la repugnancia y la compasión da paso de forma progresiva a la aceptación insensible o a la resignación de cierto público. Cuando se busca, voluntariamente, mirar este tipo de imágenes, se deja de luchar contra el espectáculo al que se asiste. Uno se coloca en una posición de comodidad, fuera de las escenas crueles y monstruosas de las que es espectador, como si, con la interposición de la pantalla, la realidad no fuera más que una imagen virtual...²⁴

²³ Véase Anexo, Figura 1

²⁴ Michela Marzano, *Op. cit.*, p.90

En diferentes partes del mundo la violencia se experimenta cotidianamente, de ahí la tendencia a “naturalizarla”, a mirarla como si se tratara de una parte integral del paisaje.²⁵ La violencia que se instala en todos los aspectos de la vida diaria es la misma que re-producen los medios de comunicación masiva y las “nuevas” tecnologías ya sea por medio de fotografías y/o videos.

Es tal la cantidad de imágenes que se difunden a diario que terminan por inundar o saturar las pantallas de televisión, de los dispositivos móviles, las bandejas de los correos electrónicos o las plataformas de las redes sociales. El uso y abuso que hacen de ellas aunados a la sobre-exposición a la que están sujetos los espectadores genera su indiferencia frente al cúmulo incesante de imágenes que han buscado o les han hecho llegar. ¿Se trata de un mecanismo de defensa o el resultado de la apatía, es decir, la degradación de las emociones y los afectos?

En la actualidad, en los vídeos de degollaciones, se encuentra este elemento de cosificación de la víctima, que hace posible no tan sólo su deshumanización, sino también la indiferencia y el desprecio que se experimenta hacia ella. Deshumanización y desprecio que algunos espectadores comparten al mirar con indiferencia este espectáculo. La reducción del individuo a una cosa es lo que impide cualquier compasión. No solamente el otro no se reconoce como un semejante, como una presencia que surge ante mí y pide ser respetado como individuo, sino que además ya no se reconoce como un ser dotado de humanidad. Reducido a un cuerpo desvelado, no puede reivindicar la consideración que hace posible que el “yo” no vaya a la deriva; el otro ya no es un “otro” que nos cuestiona

²⁵ Para un análisis detallado sobre este tema véase Iván Ruiz, “El cadáver en un ardid paisajístico: fotografía, nota roja y ficción documental en el México reciente” en Louise Noelle y David Wood (editores), *Estética del Paisaje en las Américas XXXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 2016, pp.273-284.

y nos hace dudar de nuestra visión de las cosas; ya no nos reta con su carácter “indestructible”.²⁶

En este sentido, la indiferencia de los espectadores no sólo deshumaniza al “otro” sino también lo somete e invisibiliza porque su vida o su muerte no les interesa ni preocupa. El desprecio que el espectador indiferente expresa hacia el “otro”, ¿podría significar un desprecio hacia la propia vida?

Double Shooting, una pieza que nos invita a desconfiar de las imágenes

¿Cuál es el lugar que ocupa y el papel que desempeña la imagen cuando las personas se enfrentan a experiencias cercanas a la muerte como la guerra? y ¿por qué eligen exponer sus propias vidas a través de la fotografía o el video? éstas son preguntas que interesan y preocupan a este artista, alrededor de las cuales construye su quehacer artístico. El signo de interrogación es lo que habita cada una de sus piezas y no las imágenes puestas en cuestión. Sin embargo, ellas en calidad de pixeladas, veladas o huérfanas se presentan al público tomadas de su mano. Él se formó como actor y dramaturgo en la universidad de su ciudad natal: Beirut, quien lo vio nacer en 1967. Su nombre es Rabih Mroué. El teatro y las artes visuales son su segundo hogar; Líbano, su país de origen.²⁷

²⁶ Michela Marzano, *Op. cit.*, pp.92-93.

²⁷ Los datos biográficos fueron obtenidos de: Chad Elias, “Interview with Rabih Mroué” en Chad Elias (ed.) *In Focus: On Three Posters 2004 by Rabih Mroué*, Tate Research Publication, 2015.

En el año 2012 se llevó a cabo la treceava edición de Documenta en Kassel, Alemania. Y *Double Shooting* constituyó uno de los quince pabellones que integraron “The World Is Not Fair” en Tempelhofer Freiheit.

In this setting, Mroué translated one such video into a three-dimensional work by showing 72 stills from 18 seconds of footage –equivalent to four frames per second– on body-sized vertical panels placed at regular intervals along a 45 metre tunnel. In order to view the film accurately, the audience had to pass through this oversized flipbook in exactly 18 seconds...

Outside the tunnel, 72 information panels provided instructions for activists on how best to film themselves and others as safely possible. While the programmatic tone of the texts –gathered from Facebook and Syrian activist websites, and interspersed with rules from the Dogme 95 filmmaking manifesto– initially felt somewhat comforting, this effect was soon offset by the sobering realization that the panels were giving advice crucial to the survival of people who risk their lives every day...²⁸

Cabe aclarar que los setenta y dos fotogramas que componen esta instalación²⁹ no provienen del video “original” extraído de Internet por el artista, sin embargo, éste fue el detonante. Rabih Mroué se encargó de navegar entre las redes, visitar sitios y portales para recuperar un video en particular, el que (des)ataría una serie de trabajos³⁰ cuya finalidad es exponer cómo las imágenes sobre la violencia mueven

Disponible en: <http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/on-three-posters-rabih-mroue/interview-with-rabih-mroue> [Consultado el 9 de Agosto de 2017]

²⁸ Ellen Blumstein, “The Year in Review–Germany. The unsettling installations of Rabih Mroué”, *Frieze* [en línea]. Disponible en: <https://frieze.com/article/year-review-germany> [Consultado el 28 de Agosto de 2017]

²⁹ Véase Anexo, Figura 2.

³⁰ Esta serie es del 2012, se titula “The Fall of a hair” y consta de cuatro partes/piezas, que son: Primera parte, *The Pixelated Revolution*; Segunda parte, *Thicker than Water*; Tercera parte, *Blow up y*; Cuarta parte, “*Eye*” vs “*Eye*”. Información obtenida de Rabih Mroué, “Work”, Sfeir-Semler Gallery. Disponible en: www.sfeir-semler.com/gallery-artists/rabih-mroue/view-work [Consultado el 29 de agosto de 2017]

al mundo. Una de las piezas de dicha serie que nos permitirá comprender más a fondo *Double Shooting* es *The Pixelated Revolution*.³¹

Esta pieza consiste en la lectura performática de un texto no-académico –escrito y conducido por él mismo- respecto a ese video que obtuvo de Internet, el cual va comentando conforme lo proyecta. Mroué comienza subrayando la introducción que el hombre de la cámara hace de sí mismo para situarnos en el lugar de los hechos. Por estar en árabe la tradujo al inglés, y en la pantalla donde se proyecta el video se lee como sigue: “The security forces are shooting at our fellow citizens on Shom street, in the neighborhood of Karam al Shami on 1 July 2011, for no apparent reason. There is no demonstration or anything like that.” Para comprender cuáles son los límites y alcances de las imágenes sobre la violencia es necesario que nos detengamos a comentar esta introducción pues Rabih Mroué sólo la menciona.

Lo primero que llama la atención es que el hombre no dice su nombre ni edad, por lo tanto no sabemos quién es ni cómo luce. Cámara en mano se dirige al campo de batalla y con su voz –entre el desconcierto y la desesperación- nos remite

³¹ Véase Rabih Mroué, “The Pixelated Revolution. Non-academic Lecture/WRO 2013 Pioneering Values”. Disponible en: <https://vimeo.com/119433287> [Consultado el 28 de Agosto de 2017] Según la página del MoMA (<https://www.moma.org/collection/works/165840>) el video completo dura 22 minutos, pero en la red sólo está disponible una tercera parte del mismo.

únicamente al sitio exacto de los enfrentamientos; las coordenadas geográficas donde tienen lugar los acontecimientos, "sin razón aparente" -repara el hombre-. Estupefacto, no puede dar crédito de lo que ve; nosotros tampoco y por eso insiste: no hay nada, "ni una sola prueba" que lo justifique. Aunque su voz tiembla y la imagen se tambalea, el hombre detrás de la cámara nunca deja de filmar.

En un momento dado detecta a un francotirador e inmediatamente después pierde su rastro, vuelve a levantar la mirada y comienza a perseguirlo sin saber lo que le espera. Incansable, lo busca de arriba hacia abajo. Filmando recorre las ventanas y los edificios circundantes pero no lo encuentra, pareciera que se ha esfumado. No lo ve(mos) por ningún lado, pero al momento siguiente su cámara lo vuelve a detectar y en ese instante se produce el intercambio de miradas que le arrebataría la vida.

"Después del contacto visual el francotirador dispara, el hombre de la cámara cae al suelo y grita tres veces: "Estoy herido", "estoy herido", "estoy herido"³²; comenta Mroué. Según él, la cámara se ha vuelto una parte integral del sujeto, del que protesta y cubre con su cuerpo -su cámara- los sitios donde se llevan a cabo las acciones, es decir, las calles. Agitadas por los cuerpos que se debaten entre la vida y la muerte, entre correr y no dejar de filmar, documentar, registrar, evidenciar.

"Ya no son cámaras sino ojos implantados en sus manos", nos dice Mroué.

³² Traducción propia de las afirmaciones en inglés que el artista va leyendo en voz alta a lo largo de la pieza.

Se pregunta, dirigiéndose a nosotros, ¿por qué el hombre de la cámara no corre para ponerse fuera de peligro? Su respuesta es la siguiente: “Porque mira el disparo y al francotirador como si sucediera dentro del propio film, como si él fuera sólo un espectador. Es por esto que no siente el peligro del arma y no corre. Porque como sabemos, en un film, la bala nunca pierde su trayectoria para salirse de la pantalla. No la quiebra y golpea a alguno de los espectadores. Siempre permanece ahí, en el mundo virtual, en el mundo ficcional.” Ésta es la explicación que el artista da a este fenómeno por no estar de acuerdo con un amigo suyo, quien afirmaba que los manifestantes sirios estaban filmando sus propias muertes.

Para Mroué, la muerte de estos manifestantes es accidental. “Se trata de una guerra contra la imagen, y el régimen [sirio] le tiene miedo a la imagen. La muerte sucede fuera de la imagen, la violencia ocurre fuera de la cámara.”³³ Aunque su explicación es plausible no resulta convincente, veamos por qué:

En primer lugar, la muerte del hombre de la cámara no es accidental sino intencional porque el soldado del régimen sirio no duda en apuntarle con su arma para abatirlo y darle “muerte” –no obstante, es imposible saber si el manifestante sobrevivió o no a este ataque perpetrado, insistimos, en su contra-. Para nosotros, ésta es la razón por la cual no corre para alejarse del peligro: el hombre de la

³³ “Rabih Mroué on “the war against the image”, 4:07. Disponible en: <https://www.sfmoma.org/watch/rabih-mroue-war-against-image> [Consultado el 28 de Agosto de 2017]

cámara es consciente de la realidad en la que vive, de las circunstancias en las que está inmerso.

Alejarse de ellas implicaría darle la espalda al momento presente, a la historia en tanto experiencia de vida. Historias que son contadas por sus protagonistas, quienes están conscientes del peligro al que se exponen y al que han decidido encarar con arrojo y valentía. “En las intifadas postfotográficas, los manifestantes ya no tiran piedras sino fotos: es otra forma de acreditar cuotas de resistencia y heroísmo...”³⁴ De modo tal que a través del video, el manifestante sirio se resiste a ser excluido de la historia, a dejar en manos de otros las riendas de su propia vida. Al dejar constancia de los acontecimientos niegan y combaten otras versiones de los mismos, la mayoría de las cuales son maliciosas porque están encaminadas a tergiversar y distorsionar no sólo los hechos sino también los puntos de vista de quienes los han registrado con y en sus propios cuerpos.

En un acto de heroísmo han decidido morir a cambio de adueñarse de la verdad, aquélla que les pertenece a ellos y a nadie más. La de ellos no es una verdad absoluta y tampoco pretende ser universal. Lo único que persigue es la (su)pervivencia de la experiencia, de lo que han sido. De acuerdo con Deleuze, “lo verdadero no se define por una conformidad o una forma común, ni por una

³⁴ Joan Fontcuberta, “Un bosque de cámaras: postfotografía y nuevas formas documentales” en *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016, sección intermedia, sin paginación.

correspondencia entre las dos formas. Existe disyunción entre hablar y ver, entre lo visible y lo enunciable: *lo que se ve nunca aparece en lo que se dice, y a la inversa...*³⁵ Es por esto que su verdad no está consignada en la narración de los hechos ni en las imágenes sino en la mirada y la voz que los condena. En este sentido, los sirios sí están filmando sus propias muertes. Motivo por el cual tampoco coincidimos con el artista cuando afirma que ésta sucede fuera de la imagen.

Hasta el momento de su aparatosa caída nosotros vemos lo mismo que el hombre de la cámara. Pero de repente la grabación se ve cortada e interrumpida por el disparo y ahí – en el preciso instante en que un abanico de tonos grisáceos se apodera de la pantalla- es cuando se produce un efecto de extrañeza que nos separa de golpe de la realidad a la que le habíamos dado seguimiento, de esas imágenes a las que nos habíamos acostumbrado a ver. El manifestante sirio cae al suelo y nosotros también, pero el momento en el que lo escuchamos decir: “estoy herido” crea una brecha entre nosotros porque dejamos de reconocernos en él.

Esa fisura nos vuelve conscientes de la gravedad del asunto y, en consecuencia, de que no hay nada que podamos hacer al respecto. Aun cuando no vemos al hombre sirio tendido en el suelo sabemos que el disparo del francotirador le ha hecho daño -¿cuánto?, es una duda que se mantendrá siempre en el aire-.

³⁵ Gilles Deleuze, “Los estratos o formaciones históricas: Lo visible y lo enunciable (saber)” en *Foucault*. Traducción de José Vázquez Pérez. México: Paidós, 2016, p.93. (Las cursivas son del autor)

Por lo tanto, la distancia que hay entre nosotros y el cuerpo del hombre es lo que mantiene su muerte dentro de la imagen. De alguna manera queda suspendida en ese intersticio instaurado por los límites de la imagen, espacios y tiempos fronterizos en los que ocurre la violencia.

La violencia no ocurre fuera de la cámara y *Double Shooting*³⁶ es la prueba de ello. Para la realización de esta instalación Rabih Mroué eligió re-escenificar –o mejor dicho, encarnar- el momento más álgido, el punto exacto donde se concentra la mayor cantidad de violencia; es decir, el lapso espacio-temporal, fugaz pero contundente en el que se genera el intercambio de miradas. La violencia ocurre dentro de la cámara porque la presenciamos a medida que el manifestante sirio establece contacto visual con el “otro” que nos acecha y nosotros a él. En una entrevista, esto fue lo que Mroué comentó en relación a esta pieza:

...It is like a war against the camera, or against the image. The installation is about these videos mainly: I started to deconstruct the videos. I separated the sound from the images...This way, the visitors have to try to reconstruct the quick internet video in their heads. My deconstruction is a kind of obstacle in order to find out, what is really happening there. But we don't know what is really happening there...I also wanted to demonstrate to the viewers it is impossible to reconstruct all these layers of reality and really know what is going on...³⁷

³⁶ El video “original” que Mroué extrajo de Internet fue filmado de manera anónima en Siria durante el 2011, mientras que el video realizado por él -en compañía de su amigo- fue grabado en Líbano al año siguiente. Para una descripción más detallada, en voz del propio artista, sobre el funcionamiento del video véase: Rabih Mroué, “Shooting Images”. Disponible en: <https://vimeo.com/141670806> [Consultado el 29 de agosto de 2017]

³⁷ Premier Art Scene, “Interview with dOCUMENTA (13) artista Rabih Mroué”, 2012. Disponible en: premierartscene.com/magazine-mroue.interview/ [Consultado el 9 de Agosto de 2017]

Como él mismo lo anuncia, la estrategia artística a la que recurre es el desmantelamiento que de ahora en adelante llamaremos *desmontaje*. El cual es planteado al espectador como un obstáculo cuyo objetivo es obligarlo a descifrar lo que está aconteciendo. No obstante, el reordenamiento o reconfiguración de las capas que constituyen ese “trozo de realidad” necesario para dotarlas de sentido y significado no garantiza y mucho menos hace posible –según el artista- la revelación de los hechos tal y como sucedieron. Respecto a ello, estamos totalmente de acuerdo con Mroué. Paradójicamente es en el desmontaje –de los primeros 18 segundos del video- donde reside el potencial crítico e interpretativo de *Double Shooting*. Cada uno de los 72 fotogramas nos permite observar con detenimiento - como si se tratase de una escena en cámara lenta- todos y cada uno de los movimientos ejecutados por el francotirador que, en este caso, es interpretado por el amigo de Rabih Mroué.

Movimientos faciales y corporales que no titubean ni siquiera por una milésima de segundo, tan precisos como el disparo mismo. Y cuya única finalidad es abatir, dar muerte a quien lo tiene en la mira; ¿es el hombre de la cámara, la imagen o ambos? Recorrer, paso a paso, este espacio de tiempo donde cada segundo cuenta implica *tomar distancia*. “...Por lo tanto, no hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y del remontaje, de la descomposición y

de la recomposición de toda cosa..."³⁸ A propósito *Double Shooting* pone en marcha una doble descomposición y recomposición espacio-temporal.

En efecto cuestiona el video "original" mediante su disección, procedimiento quirúrgico empleado para hacer visibles las partes o fragmentos que lo conforman. Las cuales son re-elaboradas por Mroué y su amigo en un nuevo video ("Shooting Images"). Y por otra parte, el artista vuelve a descomponer esta ficción que es el duelo de miradas para re-componer los setenta y dos fotogramas que habrán de determinar el principio del final: entre un fotograma y otro, entre una fracción de segundo y otra, la vida del manifestante sirio se escurre a medida que cae haciendo estallar la imagen.

La exposición por el montaje, al contrario, renuncia por adelantado a la comprensión global y al "reflejo-objetivo". *Dys-pone* y recompone, por lo tanto, interpreta por fragmentos en lugar de creer explicar la totalidad. Muestra las brechas profundas en lugar de las coherencias de superficie –corriendo el riesgo de mostrar las brechas de superficie en lugar de las coherencias profundas-, de manera que la puesta en desorden, el "caos" dice Lukács, es su principio formal para empezar. No muestra las cosas bajo la perspectiva de su movimiento global, sino bajo la de sus agitaciones globales: describe los torbellinos en el río antes que la dirección de su curso general. *Dys-pone* y recompone, expone por lo tanto creando nuevas relaciones entre las cosas, nuevas situaciones. Su valor político es por lo tanto más modesto y más radical a la vez, porque es más experimental: sería, hablando estrictamente, *tomar posición* sobre lo real modificando justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes.³⁹

³⁸ Georges Didi-Huberman, *Op. cit.*, p.64

³⁹ Georges Didi-Huberman, *Op. cit.*, p.99 (Las cursivas son del autor)

A diferencia de otros artistas, Rabih Mroué toma una doble postura: primero decide no mostrar los 72 fotogramas correspondientes al video “original” y segundo elige ponerse “en los zapatos del otro” al colocarse en el lugar del manifestante sirio -el hombre de la cámara- con el objetivo de exponer el rostro del francotirador en primer plano. Lo que nos conduce a preguntarnos: ¿por qué otorgarle un lugar predominante a ese rostro fúnebre que generalmente pasa desapercibido por hallarse fuera de cuadro? precisamente por esa misma razón; porque son éstos los rostros que no vemos, las voces que no atendemos o ignoramos. Ello no significa que estemos justificando sus acciones sino al contrario, debemos encararlos, mirarlos fijamente para comprender por qué eligen tomar el camino de las armas y apretar el gatillo.

The war against the image or the war against an image?

En palabras de Rabih Mroué: “Se trata de una guerra contra la imagen, y el régimen [sirio] le tiene miedo a la imagen”. De esta afirmación podemos extraer dos interrogantes, mutuamente incluyentes, que son: ¿a qué imagen se le hace la guerra? y ¿por qué produce miedo? En un artículo titulado “I am here but you can’t see me” el artista proporciona algunas pistas que nos pueden servir para responder estas preguntas.

En relación a la guerra contra el terror[ismo], Mroué sostiene que, "...the society of security forbids the presence of a body with secrets and so, bodies are bried open, naked, emptied of their specificities, all in the name of security and the war against terror; this terror that has no body to fight against, has no army, no militia. Where is the terror, where does the terror stand, here...there?"⁴⁰ Los tres puntos clave que nos gustaría destacar de esta cita son: la prohibición por parte de las fuerzas de seguridad de un cuerpo que guarda secretos; es decir, hoy en día hay cuerpos que no son bien vistos, por lo tanto son ignorados o negados. Los cuerpos que las fuerzas de la ley y el orden buscan vaciar de sus especificidades son aquéllos que se salen de o no actúan conforme a la norma pero sobre todo que se declaran abiertamente diferentes del resto, de esos cuerpos estandarizados.

La proclamación en público de las diferencias que los constituyen –no de manera unilateral sino transversal- resulta incómoda y amenazante por su capacidad para enfrentar y desestabilizar al sistema. La presencia de estos cuerpos que viven al margen es percibida como la encarnación del terror. Pero, ¿dónde se localiza exactamente?, ¿el terror tiene rostro?, ¿lo podemos señalar y/o nombrar? O ¿se trata de la implementación de un conjunto de medidas que cala hondo los huesos?

Para Rabih Mroué,

⁴⁰ Rabih Mroué, "I am here but you can't see me", Re-visiones, num. 2, 2012. Disponible en: www.re-visiones.net/spip.php%3Farticle74.html [Consultado el 9 de agosto de 2017]

Terror is an idea that is also invented to cancel the body. Bodies ready to explode at any time, and bodies that are always ready to abandon their singularity to prove that they are innocent of participating to some conspiracy or other; and all this in the name of the war on terror. Both cases are the ultimate significant expressions of the cancellation of the body.⁴¹

Respecto a esto podemos decir que el botín máspreciado de la guerra no es la rendición ni el sometimiento de los cuerpos sino su desintegración o cancelación.

Si el terror se propone el aniquilamiento, físico o simbólico, de los cuerpos combatientes ya sean manifestantes con cámara en mano o espectadores emancipados; ¿no es la imagen que da cuenta de ello a la que se le hace la guerra?, ¿atacar a esa imagen en particular no significa atacar al medio y a quien lo porta?

Cancelar el cuerpo es borrar el rastro, la huella del delito que pondría en evidencia el proceder –o dicho de otro modo, la metodología- de los sistemas de seguridad, vigilancia y represión.

Siendo éste el motivo por el cual esa imagen produce miedo, una emoción que la experimenta no sólo el régimen sirio sino también las demás partes involucradas que en este caso serían el hombre de la cámara y los espectadores. El miedo es una emoción cuyo radio de acción abarca todos los aspectos de la vida cotidiana en lo que al terror se refiere. Siempre y cuando por terror entendamos:

...la forma de gobierno que llega a existir cuando la violencia, tras haber destruido todo poder no abdica sino que, por el contrario, sigue ejerciendo un completo control. Se ha advertido a menudo que la eficacia del terror depende casi enteramente del grado de atomización social. Todo tipo de oposición organizada

⁴¹ *Ibidem.*

ha de desaparecer antes de que pueda desencadenarse con toda su fuerza el terror...El clímax del terror se alcanza cuando el Estado policial comienza a devorar a sus propios hijos, cuando el ejecutor de ayer se convierte en la víctima de hoy...⁴²

En este sentido y como se diría coloquialmente: el terror siembra el pánico. Para desplegar su fuerza el terror mantiene en la mira a todos, cualquiera es susceptible de convertirse en el próximo objetivo, independientemente de la posición que ocupe. El terror no distingue entre bandos, agendas, programas o causas. Sin importar el trabajo que se realice o el cargo que se desempeñe, el miedo se apodera de todos los sujetos; porque nadie se libra de convertirse en presa del terror. Lo cual explica tanto la reacción del manifestante sirio como la del francotirador, sin embargo, el objeto de miedo no es el mismo para los dos.

Recordemos la introducción que el hombre de la cámara pronuncia cuando sin mirarla de frente nos proyecta hasta el sitio del conflicto. En su voz y en sus palabras -traducidas al inglés- podemos leer el miedo que nos transmite con cada sacudida de la cámara, de la imagen. El miedo se manifiesta en la velocidad con la que habla y se precipita.

Pero aunque la experiencia vivida de miedo puede ser desagradable en el presente, el displacer del miedo también se relaciona con el futuro. El miedo implica una anticipación de daño o herida, nos proyecta del presente hacia un futuro. Pero la sensación de miedo nos presiona hacia ese futuro como una experiencia corporal intensa en el presente. Se suda, el corazón se acelera, el cuerpo todo se convierte en

⁴² Hannah Arendt, *Sobre la violencia*. Traducción de Guillermo Solana. 2ª ed. España: Alianza, 2013, pp.74-75.

un espacio de intensidad desagradable, una impresión que nos sobrepasa y nos empuja hacia atrás con la fuerza de su negación, que puede a veces involucrar la huida y otras la paralización. De modo que el objeto que tememos no está simplemente ante nosotros, o en frente de nosotros, sino que causa una impresión en nosotros en el presente, como un dolor anticipado del futuro.⁴³

Si el manifestante sirio se sintió conmocionado por lo que estaba viendo, por el hecho de saber que le estaban disparando a la población civil; ¿es posible que haya experimentado miedo, en primera instancia, por ellos y no por él? Escuchar los disparos y sentir miedo por los que se encontraban atrapados en medio del tiroteo explicaría por qué aún con el cuerpo impregnado de una sensación intensamente desagradable continuó filmando -¿acaso pensó que lo único que podía hacer por ellos era documentar la situación en la que se veían envueltos?-. Minutos después, ese miedo que se había alojado en su cuerpo nunca lo abandonaría. Pero, ¿qué lo llevó a hacer contacto visual con el francotirador en vez de ponerse fuera de peligro? Una posible respuesta es que el miedo lo empujara hacia atrás -como dice Ahmed- con la fuerza de su negación y haya quedado paralizado.⁴⁴

La imagen subdividida en cuatro fotogramas por segundo que nosotros vemos en *Double Shooting* se congeló y lo dejó paralizado. Una imagen en la que observamos cómo el francotirador toma posición: distribuye estratégicamente su cuerpo en el

⁴³ Sara Ahmed, "3. La política afectiva del miedo" en *La política cultural de las emociones*. Traducción de Cecilia Olivares Mansuy. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, p.109.

⁴⁴ Cabe aclarar que, la parálisis no siempre inhibe el pensamiento o inhabilita la capacidad para tomar decisiones; dependerá de cómo la afronte el sujeto en una situación dada.

espacio y se coloca de tal manera que la probabilidad de fallar el tiro se reduzca al mínimo. Nos mira fijamente con el arma a la altura de su hombro y sin pensarlo dos veces dispara. Entonces, ¿por qué habría de sentir miedo el francotirador? Porque la imagen lo incrimina, lo sitúa en el lugar de los hechos, lo amenaza con delatarlo. El francotirador supo en cuanto hizo contacto visual que el hombre de la cámara estaba utilizando la imagen para testificar en su contra. Y la única manera de impedirse lo era abatiéndolo. Esa imagen le produjo miedo porque se vio reflejado en ella: cuando la bala se impactó en la cámara y posteriormente en el cuerpo del manifestante su imagen se vino abajo, con un gesto (auto)destructivo se inmoló y la imagen de sí mismo ardió en llamas.

La Piedad, una video-instalación que nos sumerge entre la ira y el dolor

Intensa movilización generó la tarde de ayer el hallazgo de dos cuerpos encobijados a un costado del camino que conduce al Ejido Francisco Villa, a escasos 100 metros al sur de la carretera Federal número 15, a la altura del kilómetro 207 del tramo Obregón-Navojoa.

Los cadáveres se encontraban tendidos uno junto al otro alrededor de 5 metros de la orilla del camino que conduce al mencionado poblado en el Valle del Yaqui, donde elementos de la Policía Federal, cerca de las 15:00, se percataron de lo que a simple vista asemejaban formas humanas envueltas una en un edredón en tonos azules, mientras que la segunda en una cobija a cuadros de color café y tonos grisáceos, ambos bultos atados con cinta canela.

Mediante boletín emitido por la Procuraduría General de Justicia del Estado (PGJE) se dio a conocer que los cuerpos hallados pertenecen a un hombre y una mujer, quienes fueron asesinados con proyectiles de arma de fuego... Sobre este atroz

suceso continúan las indagatorias, sumándose así un feminicidio más en el Estado.⁴⁵

Durante aproximadamente los últimos ocho años, miles de historias como ésta son publicadas diariamente en los distintos medios de comunicación con los que cuentan los Estados de la República y la Ciudad de México. No pasa un día sin que se dé a conocer una historia nueva o el seguimiento que le han dado a una que ya no lo es.

Después de leer varias de ellas podremos detectar algunos de los elementos de la lógica bajo la cual operan algunos cárteles de la droga, porque se repiten de una nota periodística a otra. La que hemos puesto de ejemplo evidencia tres de ellos: 1) las características del sitio donde fueron arrojados⁴⁶ los cadáveres, 2) el género al que correspondían y 3) las condiciones particulares en las que se encontraban al momento del hallazgo, en este caso, encobijados y atados. Estos denominadores comunes forman parte de un código que los cárteles utilizan para diferenciarse de otros y al mismo tiempo transmitir un mensaje.

De tal manera que nos resulte imposible asociar un objeto de la vida cotidiana como lo es una cobija a un espacio debajo del cual nos podamos sentir seguros y cómodos. Pues a partir de ahora este objeto nos remitirá inmediatamente a la

⁴⁵ Francisco Romero, “En Ejido Francisco Villa hallan a padre e hija encobijados”, Diario del Yaqui [en línea]. Disponible en: www.diariodelyaqui.mx/secciones/policiaca/107720-en-ejido-francisco-villa-hallan-a-padre-e-hija-encobijados [Consultado el 6 de noviembre de 2016]

⁴⁶ Esta palabra tiene dos connotaciones: la primera alude al hecho de que los cuerpos fueron, literalmente, aventados; y la segunda se refiere a que, en muchos de los casos, las personas fueron “levantadas” con vida en un lugar y posteriormente sus cadáveres aparecieron en otro distinto.

muerte de miles de personas cuyas últimas *impresiones* las hayan dejado sobre la cobija –sábana o edredón- con la que fueron silenciadas; entonces, ¿cómo reaccionar ante lo que está sucediendo?

Aquí nos proponemos revisar, explicar y analizar una de las formas en las que respondió a este fenómeno una artista contemporánea. El 8 de julio de 2010, el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara inauguró la instalación *La Piedad*⁴⁷ de la artista sinaloense Rosa María Robles⁴⁸ con la cual se abrió un nuevo espacio para exposiciones. Ella utilizó su propio cuerpo como soporte de la misma para enfrentar al espectador con la cantidad de personas que mueren cada año a causa del tráfico de drogas. Dicha pieza estuvo acompañada de otra, una videoinstalación que estaba compuesta de 365 fotografías, las cuales correspondían a una escena del crimen por cada día del año; lo que representaba un total de 365 asesinatos perpetrados en un periodo de doce meses.⁴⁹

⁴⁷ Véase Anexo, Figura 3

⁴⁸ Nació en Culiacán, Sinaloa. Es egresada de la Escuela de Artes y oficios de la Universidad Autónoma de Sinaloa. Estudió en la Escuela Nacional de Pintura, Grabado y Escultura La Esmeralda. Aproximadamente, tiene 16 exposiciones individuales y ha participado en más de 50 colectivas. Algunos lugares en los que se exhibe su obra son: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, el Centro de Cómputo de la UAS en Mazatlán, el Corredor Escultórico de Comitán Chiapas, entre otros. Información disponible en: <http://www.museosdemexico.org/museos/entradamuseo.php?idMuseo=113&idMenu=9&Tipo=7&idExposicion=849&TipoMenu=2&Historico=1> [Consultado el 2 de noviembre de 2016]

⁴⁹ Cabe aclarar que el autor de estas fotografías es el multi-premiado fotoperiodista de nombre Fernando Brito, quien el 8 de diciembre del año pasado comentó –en una conversación con Ileana Diéguez- que la artista, Rosa María Robles, se puso en contacto con él para que le proporcionara algunas de sus fotografías. Brito subrayó que dichas imágenes pertenecen al archivo del medio

Antes de explicar cuál es el papel que desempeña el cuerpo de la artista al interior de la obra es necesario que revisemos cuál es su origen. *La Piedad* es una instalación que inicialmente formó parte del proyecto “Navajas” que surgió en el año 2007. Este proyecto está conformado por aproximadamente 40 piezas, entre instalaciones, videos y fotografías.⁵⁰ Se expuso por primera vez en el Museo de Arte de Sinaloa y en él se incluyeron ocho cobijas utilizadas en casos de asesinatos que fueron cometidos por el narcotráfico, mismas que fueron retiradas por la Procuraduría General de Justicia de Sinaloa con el propósito de “investigar” la procedencia del material. Posteriormente, la exposición se trasladó a y exhibió en el Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”, luego regresó a México donde se presentó en el Centro de las Artes de Monterrey. Y tiempo después, en 2011 se expuso *La Piedad* junto a *El Ángel de la Independencia* en el Ex-Teresa Arte Actual ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México bajo el título: “La rebelión de los íconos” y la curaduría de Ileana Diéguez.

Entre el 2007 y el 2012 *La Piedad* fue presentada en diversos recintos tanto nacionales como internacionales. En donde el tema de la violencia vinculada y

impreso en el que fueron publicadas y por este motivo él no tuvo ninguna injerencia en la forma como se presentaron en el espacio donde se llevó a cabo la exposición. (*Mal de Imagen*, Simposio Internacional sobre Nota roja y prácticas artísticas contemporáneas, 6-8 de diciembre de 2017, Centro de la Imagen, Ciudad de México)

⁵⁰ Para más información sobre este proyecto: Secretaría de Cultura, “Inaugurarán la exposición Navajas de Rosa María Robles”, 26 de marzo de 2012. Disponible en: <http://www.cultura.gob.mx/noticias/exposiciones/19802-rosa-maria-robles.html> [Consultado el 2 de noviembre de 2016]

ejercida por el narcotráfico tiene una gran resonancia y por esa misma razón genera distintas reacciones en cada uno de ellos.

Ileana Diéguez, a quien mencionamos antes, describe así el trabajo de la artista: “Las iconografías de Robles apuntan al estado decadente de los valores invocados para sostener el orden social y garantizar la supervivencia. Entre la agresión y el dolor, la ira y la piedad, esas obras nos hablan del estado en el cual estamos sumergidos.”⁵¹ Esta descripción nos permite entender *La Piedad* como un conjunto de sentimientos, emociones y afectos que son producto del estado en descomposición en el que se encuentra la estructura económico-política de nuestro país cuya función principal es supuestamente garantizar el bienestar e integridad de sus ciudadanos. Esas emociones, a las que hace referencia Ileana Diéguez, por las que transita la artista y que a su vez recorren su cuerpo -de los pies a la cabeza, de arriba para abajo, de adentro hacia afuera y viceversa- se convierten por una parte en el lugar de su enunciación y por la otra en el soporte de la pieza. En este sentido, todas esas emociones son palpables porque están “a flor de piel”; superficie a través de la que brotan, se escurren y evaporan para volver a emerger; aun cuando la manta y pintura que la re-visten, aparentemente, nos impiden verlo.

⁵¹ *Cuajimalpa Va* [Órgano informativo de la UAM Cuajimalpa], “Presentó la Unidad Cuajimalpa de la UAM performance de la artista visual Rosa María Robles”. Disponible en: <http://web.cua.uam.mx/docs/2011feb22-2.html> [Consultado el 2 de noviembre de 2016]

Porque si miramos y nos acercamos un poco más al lienzo blanco que es su cuerpo podremos ver cómo el nuestro y, en consecuencia, nuestras emociones toman su lugar; pero eso no significa que el de Rosa María Robles desaparezca, ya que nuestro cuerpo no desplaza al suyo sino que entra en contacto con él para cohabitar un mismo espacio: el dolor.

La intensidad de las sensaciones de dolor nos hace percatarnos de nuestras superficies corporales, y apunta a la *naturaleza dinámica del acto mismo de salir a la superficie* (volcándose hacia adentro, dándose vuelta, moviéndose hacia, alejándose)...En estos momentos de intensificación se definen los contornos de las superficies ordinarias de la morada corporal, superficies marcadas por diferencias en la misma experiencia de las intensidades. En la medida en que las sensaciones de dolor demandan que *atienda* a mi existencia corporizada, llego a habitar las superficies del mundo de un modo particular...Estas sensaciones agrandadas de los límites de nuestros cuerpos pueden también involucrar una impresión de la *particularidad* con que ocupan el tiempo y espacio. En otras palabras, me percato de los límites corporales como mi morada corporal o espacio que habito cuando siento dolor. El dolor está así vinculado con la manera en que habitamos el mundo, en que vivimos en relación con las superficies, cuerpos y objetos que conforman los lugares que habitamos. Nuestra pregunta se vuelve no tanto qué *es* el dolor, sino qué *hace* el dolor.⁵²

Si somos conscientes de nuestros límites corporales como nuestra morada corporal o espacio que habitamos cuando sentimos dolor, tal y como afirma Sara Ahmed; algunas de las preguntas que nos plantea *La Piedad* son: ¿qué sucede cuando el dolor no nos abandona y se instala permanentemente en nosotros?, ¿cómo nos *afecta* el dolor cuando vivimos perpetuamente en y con él, o ya no nos

⁵² Sara Ahmed, "La contingencia del dolor" en *La política cultural de las emociones*. Traducción de Cecilia Olivares Mansuy. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género, 2015, pp.57-59.

afecta?, ¿de qué manera(s) se ven trastocados nuestros límites corporales?, ¿la disolución de esos límites mantendría anestesiados a los cuerpos?, de ser así; ¿constituiría un mecanismo de defensa del propio cuerpo o un acto de violencia que otros ejercen sobre él? No se trata de una escenificación del dolor a la que asistimos o de la que somos testigos, se trata de experimentarlo en carne propia aunque no sea nuestro. Porque el estado en el cual estamos sumergidos, del que habla Ileana Diéguez, nos compete a todos; porque a todos nos tiene atrapados, adoloridos, amedrentados, anestesiados, atemorizados, pero sobre todo agonizando.

No sería posible re-conocer el dolor de la artista en la pieza si no fuera por la cobija auténtica –es decir, con la que se envolvió a una persona después de ser asesinada- que sostiene con sus manos. Aquí la cobija *no representa* a la persona, *es la persona* o lo que queda de ella. La artista no sostiene sólo una cobija, “sostiene” a la persona cuyo cuerpo se materializa a través de los rastros que de él se conservan en ella como pueden ser la sangre y otros fluidos corporales, restos de piel, cabello, uñas, entre otros. No necesitamos verlos para saber que el cuerpo de esa persona todavía se encuentra ahí en la cobija, entre nosotros. El cuerpo ausente se convierte así en ese espacio intermedio, indefinido; como un punto ciego del que nadie quiere o se atreve a hablar ya sea por indiferencia, miedo, dolor o piedad.

Pero independientemente de cómo reaccionemos nuestro cuerpo se ve obligado a responder para darle forma, sentido y significado a los diversos elementos que componen la situación en la que está inmerso. Por lo que habrá tantas respuestas como cuerpos experimentando dolor. Aunque todos se enfrenten a la misma situación el dolor nunca será el mismo, porque ésta como cualquier otra afección tanto física como psicológica se desdobra y traduce en muchas otras.

Tan sólo podemos imaginar las múltiples formas en las que puede expresarse el dolor: desde la falta de interés o indiferencia –si consideramos que estas respuestas podrían consistir en bloquearlo- hasta el desconcierto, la conmoción o incluso el llanto. Unas respuestas serán compatibles entre sí y otras no, pero todas hablan de las *impresiones* que les provocaron los encuentros con otros cuerpos y objetos.

Estas respuestas afectivas son lecturas que no solo crean las fronteras entre el yo y los otros, sino que además “dan” a los otros significado y valor...un dar que fija temporalmente a otro a través del movimiento engendrado por la respuesta afectiva misma.

Dichas respuestas están claramente mediadas: la materialización se lleva a cabo a través de la “mediación” del afecto, que puede funcionar de este modo como lectura de los cuerpos de otros.⁵³

En la medida en que se sociabiliza el dolor -conforme los cuerpos se ven afectados-, éste se vuelve una emoción generalizada que aspira a ser compartida por todos los ahí presentes.

⁵³ *Ibidem.* p.60

Sin embargo, el dolor entendido como un acto público nos conduce a preguntarnos si las lecturas de esos cuerpos también pueden desdibujar las fronteras entre el yo y los otros. En el caso de *La Piedad*, al “yo” reconocer la causa de su dolor me aproximo a “ella” [Rosa María Robles] y a todos los demás. “No sólo el contacto físico produce proximidad e intimidad, lo hace de igual manera la mirada que se intercambian dos personas. Es la mirada la que provoca el deseo de contacto y la que toca –al escrutarlo- al otro.”⁵⁴ Esa proximidad, esa cercanía provocaría –en distintos grados- la difuminación de las fronteras entre el yo y los otros al crearse una comunidad.⁵⁵ Y si así fuera, la creación de un sentido de comunidad haría del dolor un acto político:

Para poder romper con las ataduras del pasado, alejarse de los vínculos que son dolorosos, primero debemos traerlos al ámbito de la acción política. Traer el dolor a la política requiere que soltemos el fetiche de la herida a través de diferentes tipos de rememoración. El pasado está vivo y no muerto; el pasado vive en las mismas heridas que siguen abiertas en el presente.⁵⁶

En este sentido, *La Piedad* nos recuerda el dolor por el que otros están atravesando pero que a la vez es nuestro también; un dolor que no debe olvidarse sino traerse a la memoria para encarnarlo, expresarlo y denunciarlo públicamente.

⁵⁴ Erika Fischer-Lichte, “III. La copresencia física de actores y espectadores” en *Estética de lo Performativo*. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011, p.129.

⁵⁵ Por comunidad debe entenderse el ejercicio de socialización de un afecto y/o emoción que le es común a un grupo de personas. En este caso nos referimos a los espectadores que asistieron y recibieron a *La Piedad*.

⁵⁶ Sara Ahmed, *Ibidem.*, p.68

Para no olvidar es imprescindible dar cuenta de lo acontecido sin obviar ningún detalle por cruento y doloroso que sea. Tal y como lo hace la nota periodística con la que abrimos este trabajo en donde la atención se centra principalmente en los materiales, formas y colores de los objetos con que fueron envueltos los cadáveres de las personas encontradas en el lugar de los hechos. La descripción minuciosa del sitio y el momento del día en el que se realizó el hallazgo; las condiciones y la forma en la que se encontró a los cuerpos; las marcas –visibles e invisibles- que en ellos se dejaron; la posición en la que se los depositó; los objetos –pertenecieron o no a ellos-, todos y cada uno de estos detalles son igualmente importantes; no sólo para dejar un registro escrito, fotográfico o audiovisual de lo ocurrido sino también para no dejar caer en el olvido a quienes perdieron la vida.

En una escena del crimen la cobija revela una muerte violenta que provoca dolor, mientras que en *La Piedad* el cuerpo se hace presente por medio de ella. Para ser más precisos, todos los cuerpos –que hayan sido encontrados en las mismas circunstancias- se hacen presentes. Pero no se trata de sentir el dolor del otro -pues estamos imposibilitados para hacerlo porque éste es inaprehensible- sino de afrontarlo, re-conocerlo y escucharlo. Porque una herida abierta es la voz que rompe el silencio.

Consumo descartado: ¿estamos implicados como espectadores?

Aunque lo queramos o no estamos en primera fila, pues éste es el sitio que nos conceden estas piezas. Que a propósito nos incomodan e incentivan a salir de nuestro lugar; a elegir o no un “asiento” distinto del que nos han asignado. Independientemente de cuáles sean sus intenciones nos implican, por lo tanto, somos responsables de lo que hagamos con ellas.

Tal es la dialéctica inherente al montaje político de las imágenes. Una de ellas debe jugar el rol de la realidad que denuncia el espejismo de la otra. Pero al mismo tiempo denuncia el espejismo como la realidad de nuestra vida en la que ella misma está incluida. El simple hecho de mirar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de ese sistema...⁵⁷

Siguiendo a Rancière, somos culpables desde el momento en el que asistimos a estas piezas porque ellas existen gracias al sistema del que participamos en forma de consumidores, productores, distribuidores y/o ciudadanos. Si desde el principio somos cómplices, dependerá de nosotros su destino –es decir, el puesto que ocupen, en función del valor que les adjudiquemos-. No obstante, los espectadores no son los únicos encargados de salvaguardarlas sino también los artistas. Porque “...una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen. La cuestión es saber el tipo de atención que provoca tal o cual dispositivo...”⁵⁸ En este sentido, para aprehender el dispositivo es necesario conocer tanto el sitio de su

⁵⁷ Rancière, *Op. cit.*, p.87

⁵⁸ *Ibidem*, p.99

emplazamiento como los medios, técnicas y estrategias empleados en su realización. Ya que éstos serán algunos de los elementos que nos permitan comprender la (re)acción de los espectadores. ¿Será posible determinar el tipo de atención que provoca tal o cual dispositivo sin antes desentrañar cuál es la emoción, sentimiento o afecto al que apelan los artistas?

La emoción nos sobrecoge poderosamente frente a ciertas imágenes de las que, de alguna manera –pero en un tiempo cada vez menos diferido-, somos los espectadores de un naufragio. La actitud filosófica no consiste en desviar la mirada de esas imágenes para separar de ellas la emoción –que, efectivamente nos desorienta, nos extravía- y sustituirla con una explicación racional. Más bien consistiría en fundar esta explicación, su misma racionalidad, en la mirada y en la emoción con las que la experiencia se trama...⁵⁹

El dispositivo por medio del cual la emoción desgarrar nuestra mirada lo elaboran los artistas junto a nosotros, los espectadores que nos re-creamos en él: "...[P]ero mirar no equivale a ver simplemente, y ni siquiera a observar con mayor o menor "competencia": una mirada supone la *implicación*, el *ente afectado* que se reconoce, en esta misma implicación, como sujeto..."⁶⁰ Asimismo, estar implicados supone tomar posición; atrevernos a cruzar del otro lado, estar dispuestos a recorrer caminos y veredas que hasta entonces nos eran desconocidos. Perderse en la imagen significa *poner el cuerpo*, porque una mirada involucra al "nosotros" en su totalidad -de los pies a la cabeza-.

⁵⁹ Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*. México: Fundación Televisa, 2012, p.36.

⁶⁰ *Ibidem*, p.33 (Las cursivas son del autor)

Reflexiones finales

Para concluir trataremos de responder brevemente a la pregunta inicial que orientó esta investigación: ¿cómo el arte aborda la violencia desde los sitios del conflicto, tiempos y espacios específicos? El presente trabajo se propuso demostrar a través de tres discursos artísticos en tres contextos distintos que es posible aproximarse singularmente a la violencia. *Big Bang Big Boom* de Blu, *Double Shooting* de Rabih Mroué y *La Piedad* de Rosa María Robles son tres piezas que corresponden a tres prácticas artísticas diferentes, las cuales tienen un denominador común: poner en primer plano a los sujetos que experimentan la violencia y las situaciones particulares en las que ésta se desenvuelve. Además de ser dispositivos cuyo principal objetivo es visibilizar los cuerpos de los múltiples actores involucrados así como los estragos que la violencia causa en ellos y a su alrededor, estas piezas plantean la urgente necesidad de hablar sobre ella en la actualidad. El arte es el vehículo que ellos han elegido para hacerlo y dejar en claro que no debemos dejarnos enmarcar por el silencio.

Como resultado del des-montaje cada una de estas piezas nos catapulta al abismo de una forma diferente. Según Philippe Dubois, las imágenes nos sitúan frente a un precipicio cuyo borde está compuesto de pequeños detalles en los que posamos nuestra mirada para no caer. Entonces, ¿qué pasaría si de repente perdiéramos el

equilibrio? No cabe duda que desde el principio *Big Bang Big Boom* deleita la mirada de sus espectadores; el desfile de formas, colores y sonidos nos deja absortos, enganchados en los detalles más sutiles; puntos convertidos en líneas que a su vez nos recuerdan a especies, animales de otros tiempos. Los vemos desplazarse, desdoblarse a todo lo largo y ancho de la pantalla hasta ser reducidos a su más mínima expresión; objetos de todo tipo emergen, ruedan y cobran vida propia. Sin saberlo, el espectador ha sido arrojado al vacío mientras la violencia imaginada –por el artista- se desenvuelve a su alrededor. Las imágenes entrecortadas, borradas y vueltas a ensamblar lo mantienen en un constante frenesí de situaciones de violencia cuya disposición le hará perder, literalmente, el conocimiento. Por muy sencillo que parezca, *Big Bang Big Boom* es un recorrido lúdico e irreverente que a toda velocidad nos invita a desaprender lo aprendido y así des-montar las ideas existentes sobre la evolución humana.

A diferencia de Blu, Rabih Mroué re-construye un acto violento específico –el abatimiento de un manifestante sirio a manos de un francotirador del mismo régimen- teniendo como referente el video que el manifestante dejó tras de sí a manera de evidencia después de haber sido herido. Mismo que se da a la tarea de des-montar en *Double Shooting*, pieza que coloca al espectador en el lugar del manifestante; obligándonos a mirar de frente al abismo: esa brecha que se abre

entre nosotros y el francotirador. Una distancia relativamente corta cuya extensión se reduce segundo a segundo y paso a paso hasta desaparecer casi por completo. Mirar fijamente a quienes dan y reciben la muerte, o mejor dicho, las dos caras de la llamada “guerra contra el terrorismo” es un modo de re-plantear los principios – de seguridad y soberanía nacionales- sobre los que supuestamente descansa. Motivo por el que a propósito Mroué incomoda al espectador y lo hace dudar: ¿dónde está el enemigo?, ¿a qué deberíamos temerle?, ¿a la imagen del francotirador o a la maquinaria que la produce?

Con tal de obtener una reacción similar, Rosa María Robles cubrió de blanco su propio cuerpo y con ambas manos levantó, resguardó la cobija que fuera utilizada para envolver a una persona asesinada en Culiacán, Sinaloa; producto de la llamada “guerra contra el narcotráfico”. A ella le acompañaron trescientas sesenta y cinco fotografías de cadáveres, escenas de crímenes cometidos, uno por cada día del año. Percibir la ausencia del cuerpo que alguna vez fue es mirar directo hacia un abismo y quedar suspendidos en total oscuridad, ¿cómo describir lo inasible e inconmensurable? Al re-montar la carga afectiva que supone la desintegración del tejido social *La Piedad* abre un lugar de encuentro para estar con el dolor y hacerlo nuestro también.

Al mismo tiempo, el des-montaje es un dispositivo teórico que nos permite analizar y comprender las formas de proceder de los artistas. Des-doblar los procesos creativos implica descifrar cuáles son los intereses y las preocupaciones que los motivan a re-crear espacios y tiempos –específicos o no- de la violencia.

Por medio del des-montaje -una estrategia artística que atraviesa a las tres- estas piezas devienen testigos oculares, registros gráficos; en una sola palabra: testimonios que tomaron –en calidad de préstamo- los cuerpos en donde la violencia, tiempo atrás se había impactado, inscrito; para “ponerse en su lugar” pero sin sustituirlos y desde ahí mostrar cómo se manifiestan el miedo y el dolor; emociones provocadas por esas mismas inscripciones. Las cuales son proyectadas hacia nosotros los espectadores en la medida en que aceptamos o no nuestra culpabilidad; es decir, nuestra participación directa o indirecta en un sistema que decide quién debe morir o vivir. Estas piezas no suponen una respuesta ni una explicación a la violencia pero sí un llamado, una convocatoria a no permanecer indiferentes frente a ella; a convertir –como diría Ileana Diéguez- el trabajo de muerte en un trabajo de mirada.

Anexo



Figura 1

With Dead Head

1991

57.20 x 76.20 cm

Fotografía impresa sobre aluminio

Damien Hirst fotografiado por André Morin-Le-Jeune

Fuente: <http://www.damienhirst.com/with-dead-head>



Figura 2

Double Shooting

Rabih Mroué

Berlín, 2012

Fuente: <http://raumlabor.net/die-grosse-weltausstellung/>



Figura 3

La Piedad

Rosa María Robles

Video-instalación, 2010

Foto de: Jesús García

Fuente: Merry MacMasters, "Exhibe artista video-instalación alusiva a cientos de asesinados en Sinaloa", *La Jornada* [en línea], 10 de agosto de 2010. Disponible en: www.jornada.unam.mx/2010/08/10/cultura/a05n1cul

Bibliografía

Adell Anna, *El arte como expiación*. Madrid: Casimiro, 2011.

Ahmed Sara, "1. La contingencia del dolor" en *La política cultural de las emociones*. Traducción de Cecilia Olivares Mansuy. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp.47-76.

_____, "3. La política afectiva del miedo" en *La política cultural de las emociones*. Traducción de Cecilia Olivares Mansuy. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp.105-132.

Alcántara Machuca Georgina, Adriana Zapett Tapia y Ricardo López Portillo, "¿Cuál es el sujeto real de la violencia?" en *Tiempos oscuros. Violencia, arte y cultura. Memoria del IV Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2012, pp.227-237.

Arendt Hannah, *Sobre la violencia*. 2ª ed. Traducción de Guillermo Solana. Madrid: Alianza, 2014.

Baudrillard Jean, "El éxtasis de la comunicación" en J. Habermas, E. Said, F. Jameson y otros. *La posmodernidad*. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 2008, pp.187-197.

Benjamin Walter, "Alegoría y Trauerspiel" en "El origen del trauerspiel alemán" en *Obras*, Libro 1, vol. 1. Madrid: Abada Editores, 2006, pp.375-459.

_____, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Estética y Política*. Traducciones de Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009, pp.97-99.

Craig Owens, "El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad" en Brian Wallis (editor). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal, 2001, pp.203-235.

Deleuze Gilles, "Los estratos o formaciones históricas: Lo visible y lo enunciable (saber)" en *Foucault*. Traducción de José Vázquez Pérez. México: Paidós, 2016, pp.75-98.

_____, "3. Montaje" en: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 2015, pp.51-86.

Didi-Huberman Georges, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Traducción de Inés Bertolo. España: A. Machado Libros, 2013.

_____, *Arde la imagen*. México: Fundación Televisa, 2012.

Diéguez Ileana, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016.

Dubois Philippe, "La fotografía panorámica o cuando la foto hace cine" en *Fotografía & Cine*. Traducción de Andrea Garrido e Iván Salinas. México: Fundación Televisa, 2013, pp.117-154 y 155-178, respectivamente.

_____, "Efectos del cine en la creación fotográfica contemporánea" en *Fotografía & Cine*. Traducción de Andrea Garrido e Iván Salinas. México: Fundación Televisa, 2013, pp.155-178.

Eco Umberto, "Lectura de "Steve Canyon" en *Apocalípticos e integrados*. Traducción de Andrés Boglar. 4ª reimpresión. México: Tusquets, 2014, pp. 149-188.

_____, "Los Personajes" *Apocalípticos e integrados*. Traducción de Andrés Boglar. 4ª reimpresión. México: Tusquets, 2014, pp.189-265.

Escobar Ticio, "V. Prácticas de frontera. Consideraciones sobre la ética de la imagen contemporánea" en *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Madrid: Clave Intelectual, 2015, pp.143-168.

Fischer-Lichte Erika, "I. Fundamentos para una estética de lo Performativo" en *Estética de lo Performativo*. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011, pp.23-46.

_____, "III. La copresencia física de actores y espectadores" en *Estética de lo Performativo*. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011, pp.77-153.

_____ “V. Emergencia de significado. 2. “Presencia” y “representación” en *Estética de lo Performativo*. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011, pp.293-300.

_____ “VII. El reencantamiento del mundo. 2. Experiencia estética” en *Estética de lo Performativo*. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011, pp.378-398.

Fontcuberta Joan, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

González Rodríguez Sergio, *Huesos en el desierto*. México: Anagrama, 2002.

Gutiérrez Galindo Blanca, “Violencia, espectáculo, arte contemporáneo” en *Tiempos oscuros. Violencia, arte y cultura. Memoria del IV Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2012, pp.37-46.

Keane John, *Reflexiones sobre la violencia*. Traducción de Josefa Linares de la Puerta. Madrid: Alianza, 2000.

Martínez Collado Ana, “Visiones políticas del cuerpo/género. Desterritorializaciones, reescrituras y visibilizaciones de la violencia desde una perspectiva feminista” en *Tiempos oscuros. Violencia, arte y cultura. Memoria del IV Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2012, pp.249-262.

Marzano Michela, *La muerte como espectáculo. Estudio sobre la “realidad-horror”*. Traducción de Nuria Viver Barri. México: Tusquets, 2013.

Nancy Jean-Luc, *La representación prohibida*. Traducción de Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

Oliva Mendoza Carlos, “La vida justa. Notas sobre capitalismo, estética y violencia” en Mario Barbosa y Zenia Yébenes (coord.). *Silencios, discursos y miradas sobre la violencia*. Barcelona: Anthropos, 2009, pp.111-126.

Ortiz Mauricio, "El cuerpo expósito" en: Alfonso Morales Carrillo (director), *Luna Córnea. Viajes al Centro de la Imagen I*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, número 33, 2011, pp.233-269.

Ramírez Salomé, "Sobre la construcción de un cuerpo político en tres capítulos" en Juan F. García Casanova, Oscar Barroso Fernández y Ricardo Espinoza Lolas (eds.), *El cuerpo y sus expresiones*. España: Universidad de Granada, 2014, pp.195-202

Rancière Jacques, *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Rivera Garza Cristina, *Dolerse. Textos desde un país herido*. 2ª ed. México: Surplus, 2015.

Rodríguez Blanco Sergio, "La ley del cadáver: Archivo e impunidad en ¡Visite Ciudad Juárez!" en *Palimpsestos Mexicanos. Apropiación, montaje y archivo contra la ensoñación*. México: Centro de la Imagen, 2015, pp.77-111.

Rodríguez Pliego Circe, "Figuras de la violencia: la corporalidad en disputa" en *Tiempos oscuros. Violencia, arte y cultura. Memoria del IV Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2012, pp.263-269.

Iván Ruiz, "El cadáver en un ardid paisajístico: fotografía, nota roja y ficción documental en el México reciente" en Louise Noelle y David Wood (editores), *Estética del Paisaje en las Américas XXXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 2016, pp.273-284.

Salanova Marisol, "2. Desear al cuerpo que yace" en *Enterrados. El ocaso de los cuerpos*. Salamanca: Editorial Micromegas, 2015, pp.37-98.

Saviano Roberto, *CeroCeroCero. Cómo la cocaína gobierna el mundo*. Traducción de Mario Costa García. Barcelona: Anagrama, 2014.

Ulmer Gregory L., "El objeto de la poscrítica" en: J. Habermas, J. Baudrillard, E. Said, F. Jameson y otros. *La posmodernidad*. Selección y prólogo de Hal Foster. Traducción de Jordi Fibla. 7ª ed. Barcelona: Kairós, 2008, pp.125-163.

Valencia Sayak, *Capitalismo Gore*. México: Paidós, 2016.

Virilio Paul y Enrico Baj, *Discurso sobre el horror en el arte*. Traducción de Giulio Scafa. Madrid: Casimiro, 2010.

Zizek Slavoj, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Traducción de Antonio José Antón Fernández. España: Austral, 2013.

Recursos electrónicos

Blu, "Sketch Notebook". Disponible en: www.blublu.org [Consultado el 31 de marzo de 2016]

Blu, *Big Bang Big Boom*. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=sMoKcsN8wM8 [Consultado el 31 de marzo de 2016]

Blu, *Muto*. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=uuGaqLT-gO4 [Consultado el 31 de marzo de 2016]

Blu, "Conferencia". Disponible en: <http://theinfluencers.org/en/video/blu/7> [Consultado el 20 de abril de 2016]

Cuajimalpa Va [Órgano informativo de la UAM Cuajimalpa], "Presentó la Unidad Cuajimalpa de la UAM performance de la artista visual Rosa María Robles". Disponible en: <http://web.cua.uam.mx/docs/2011feb22-2.html> [Consultado el 2 de noviembre de 2016]

Blumstein Ellen, "The Year in Review-Germany. The unsettling installations of Rabih Mroué", *Frieze* [en línea]. Disponible en: <https://frieze.com/article/year-review-germany> [Consultado el 28 de Agosto de 2017]

Elias Chad, "Interview with Rabih Mroué" en Chad Elias (ed.) *In Focus: On Three Posters 2004 by Rabih Mroué*, Tate Research Publication, 2015. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/on-three-posters-rabih-mroue/interview-with-rabih-mroue> [Consultado el 9 de Agosto de 2017]

MacMasters Merry, "Exhibe artista video-instalación alusiva a cientos de asesinados en Sinaloa", *La Jornada* [en línea], 10 de agosto de 2010. Disponible en: www.jornada.unam.mx/2010/08/10/cultura/a05n1cul [Consultado el 26 de octubre de 2016]

Mroué Rabih, "The Pixelated Revolution. Non-academic Lecture/WRO 2013 Pioneering Values". Disponible en: <https://vimeo.com/119433287> [Consultado el 28 de Agosto de 2017]

Mroué Rabih, "Shooting Images". Disponible en: <https://vimeo.com/141670806> [Consultado el 29 de agosto de 2017]

Mroué Rabih, "Work", Sfeir-Semler Gallery. Disponible en: www.sfeir-semler.com/gallery-artists/rabih-mroue/view-work [Consultado el 29 de agosto de 2017]

Museos de México, "Exposiciones". Disponible en <http://www.museosdemexico.org/museos/entradamuseo.php?idMuseo=113&idMenu=9&Tipo=7&idExposicion849&TipoMenu=2&Historico=1> [Consultado el 2 de noviembre de 2016]

Premier Art Scene, "Interview with dOCUMENTA (13) artist Rabih Mroué", 2012. Disponible en: premierartscene.com/magazine-mroue.interview/ [Consultado el 9 de Agosto de 2017]

"Rabih Mroué on "the war against the image", 4:07. Disponible en: <https://www.sfmoma.org/watch/rabih-mroue-war-against-image> [Consultado el 28 de Agosto de 2017]

Romero Francisco, "En Ejido Francisco Villa hallan a padre e hija encobijados", *Diario del Yaqui* [en línea]. Disponible en: www.diariodelyaqui.mx/secciones/policiaca/107720-en-ejido-francisco-villa-hallan-a-padre-e-hija-encobijados [Consultado el 6 de noviembre de 2016]

Secretaría de Cultura, "Inaugurarán la exposición Navajas de Rosa María Robles", 26 de marzo de 2012. Disponible en: <http://www.cultura.gob.mx/noticias/exposiciones/19802-rosa-maria-robles.html> [Consultado el 2 de noviembre de 2016]