



**UNIVERSIDAD DE CHILE**

**Facultad de artes**

**Departamento de teoría e historia del arte**

# **LA REBELIÓN CONTRA EL CUERPO**

**Acerca de la introducción del cadáver en las  
prácticas artísticas  
contemporáneas**

**Tesis de grado para alcanzar el título de  
licenciado en artes con mención en  
teoría e historia del arte**

**CARLOS ALBERTO BENAVENTE FARIAS**

**PROFESOR GUÍA: RODRIGO ZÚÑIGA CONTRERAS**

**Santiago, Chile  
2005**

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>1. Los Inicios</b>	<b>14</b>
<b>Una aproximación al arte extremo en EE.UU</b>	<b>15</b>
<b>1.1. El contacto con la muerte (John Duncan)</b>	<b>20</b>
<b>1.2. La Carnicería fotográfica (J-P Witkin)</b>	<b>33</b>
<b>2. La espectacularización de la muerte</b>	<b>46</b>
<b>2.1. Muerte y ciencia: el caso de Gunter Von Hagens</b>	<b>47</b>
<b>2.2. El programa artístico de Marco Evaristti</b>	<b>74</b>
<b>3. Solemnidad y Truculencia</b>	<b>94</b>
<b>3.1. El accionismo chino o la salvaje resacralización del arte</b>	<b>95</b>
<b>4. Un dejo de humanidad y de denuncia</b>	<b>119</b>
<b>4.1. Duclos, González, Verdejo: Los alcances del caso chileno</b>	<b>120</b>
<b>5. La desmaterialización del cadáver y su reincorporación</b>	<b>160</b>
<b>5.1. Sutileza y conceptualismo (Teresa Margolles)</b>	<b>161</b>
<b>6. Conclusiones</b>	<b>184</b>
<b>Anexos</b>	
<b>Documentación adjunta</b>	<b>189</b>
<b>Ilustraciones</b>	<b>195</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>205</b>

## RESUMEN

### **LA REBELIÓN CONTRA EL CUERPO**

#### ACERCA DE LA INTRODUCCIÓN DEL CADÁVER EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

Este proyecto busca principalmente trazar una cartografía de un fenómeno reciente y poco explorado: la utilización de cadáveres al interior de las prácticas de arte contemporáneo. Si bien el arte ha estado rodeado siempre de muertos y de muerte, no es sino hasta ahora que estos muertos y esta muerte han sido tratados sin mediación y en forma más generalizada dentro de su marginalidad constitutiva. Ahora es la materialización más explícita de la muerte, el cadáver, el protagonista y soporte de las obras.

Este fenómeno no solo implica una extensión de la materialidad y de los soportes sino también una fase de resacralización del espacio artístico. Esta aspiración ha sido llevada a cabo por artistas de procedencia muy disímil. Si bien el grueso de estos artistas se concentra mayormente en Oriente, sus ramificaciones se extienden hacia EE.UU, Alemania, Dinamarca, México, incluso Chile. Sus experimentos estéticos van desde la solemne resucitación de ritos ancestrales hasta la más descarnada espectacularidad mediática. Esta disparidad argumental y estilística es parte constitutiva del Shock que ellos utilizan. Un arma que aprisiona la mirada del espectador y que se complicita con él a través de la abyección. A pesar de no reconocerse explícitamente como grupo, estos artísticas recurren a ciertas constantes que hacen posible una sistematización, un orden subterráneo que va desde la suspensión imaginaria de la muerte hasta la más completa desmaterialización del organismo muerto.

# **LA REBELIÓN CONTRA EL CUERPO**

**Acerca de la introducción del cadáver en las  
prácticas artísticas  
contemporáneas**

"Es la miseria del hombre, en tanto que es espíritu, tener el cuerpo de un animal, y a ese respecto ser como una cosa, pero es la gloria del cuerpo humano ser el sustrato de un espíritu. Y el espíritu está tan unido al cuerpo-cosa, que éste no deja nunca de verse asediado por él, no es nunca cosa más que en último extremo, hasta el punto de que, si la muerte le reduce al estado de cosa, el espíritu está entonces más presente que nunca: el cuerpo que le ha traicionado le revela más que cuando le servía. En cierto sentido, el cadáver es la más perfecta afirmación del espíritu"

Georges Bataille  
Teoría de la religión

La sociedad de los seres es un vampiro  
que no quiere marcharse  
y que está atado  
nervio a nervio  
y fibra a fibra  
a su objeto:  
la indefinida explotación del cuerpo del hombre humano.

Antonin Artaud  
Van Gogh: el suicidado de la sociedad

Conduce tu carro y tu arado sobre los huesos de los muertos.

William Blake  
Proverbios del infierno

## Introducción

### Antecedentes de un movimiento

#### 1

La idea de hacer un trabajo sobre el Shock art o arte extremo -entendiendo a éste como la utilización de restos humanos con fines "estéticos"- surgió de manera casual al enterarme allá por el año 2003 acerca de una repulsiva y publicitada acción de arte. Algo habría de canibalismo me decían, también de un oriental aparentemente hambriento y por supuesto desquiciado. Nada más que eso, acompañado de algunos comentarios entre risas y transcendidos nunca del todo aclarados. Ni siquiera las pocas noticias que sobre esta performance hubo en periódicos y radios me ayudaron demasiado a suplir mi ignorancia. De más está decir que en la televisión chilena este caso ni siquiera fue mencionado.

Mi curiosidad me llevó entonces, a buscar un poco más de información en el ciberespacio. Luego de probar diversas alternativas, desde las más ingenuas hasta las más explícitas (antropofagia-arte, chine-performance, canibalismo, etc.) y sortear buscadores y tenebrosas páginas pornográficas logré dar con mi tan esquivo objetivo. Debo reconocer que no supe cómo reaccionar cuando di con él, con sus detalles, con sus fotos. Por fin la información sin censuras ni aprehensiones, es más, exaltada. Por un lado, tuve lo que mi malsana curiosidad merecía: una rara mezcla de contenido asco y estupefacción, sin embargo, por otro, obtuve la tan ansiada compensación, pues se reveló ante mí, un apasionado seguidor de la locura humana, la certeza de haber descubierto todo un campo de conocimiento y teorización. Todos aquellos confusos rumores, ahora crudamente materializados en la pantalla, se referían a la acción de arte "*Obsesión con el sufrimiento*<sup>1</sup>" del artista chino Zhu Yu, quien en la Bienal de arte de Beijing del año 2000 y bajo la excusa de "*amor al arte*" devoraba ante la mirada atónita del público

---

<sup>1</sup> También conocida como "Infatuation on Injury", "Eating People" y "Fuck Off," según versiones de distintos medios. Optaremos por la utilizada en esta página.

un feto previamente cocinado. Toda la información que encontré acerca de este evento, realizado casi 3 años antes, se limitaba a un set de 4 fotografías y a las crónicas de un bullado escándalo que paradójicamente no se dio en China en su momento sino que en Inglaterra a través de una emisión por un canal abierto no solo de esta acción, sino de muchas otras, en un documental del respetado crítico de arte del *The Sunday Times* Waldemar Januszczak. El documental trataba *in extenso* el arte corporal chino, sin medias tintas. El que la BBC de Londres auspiciara un estudio de prácticas artísticas extremas que incluyera, entre otras, la antropofagia, no hizo otra cosa que despertar toda mi curiosidad. Resuelto a desentrañar el "*arte más oscuro de nuestro tiempo*" como lo definió el mismo Januszczak<sup>2</sup>, no solo di con más artistas orientales que algo diferidamente (casi 4 años) y quizá sin quererlo, logran conmover el panorama artístico occidental sino que, con toda una gama de creadores dispersos por el mundo cuyo denominador común, lo descubriría más tarde, era el cuerpo humano en sus más diversas formas de aniquilación. Digámoslo simplemente: el cadáver.

## 2

Ciertamente es inherente a la condición humana el encanto de la transgresión catalizada en el arte. Desde los antiguos ritos paganos y las fiestas orgiásticas medievales hasta las expresiones plásticas modernas el individuo ha ingresado al terreno de lo prohibido a través del arte. Que el cadáver se convirtiese de un día para otro en el soporte directo de las obras de arte era un acontecimiento de innegable importancia. Un punto de inflexión sin duda, que mucho tendría que decirnos sobre el cuerpo y el propio arte en nuestros días.

Investigando con un rigor mucho mayor di con la obra que más allá de convertirse en el punto de inicio de este movimiento me daría las pistas necesarias para crear una lógica que explicara su aparición, me refiero a *Blind Date* (1980) del

---

<sup>2</sup> "*It is worth trying to understand why China is producing the most outrageous, the darkest art, of anywhere in the world*" Waldemar Januszczak, Lunes, 30 de Diciembre, 2002, BBC News.com

estadounidense John Duncan. Esta obra, paralela a las primeras fotos de J.P. Witkin y que registra en video la cópula con un cadáver, viene en cierta manera a clausurar simbólicamente un movimiento en plena ebullición y ampliamente teorizado: el arte corporal o Body art.

El término Body Art nació como una noción determinada para denominar un tipo específico de comportamiento artístico llevado a cabo, entre finales de los sesenta y principios de los setenta en Estados Unidos, por artistas como Vito Acconci, Chris Burden, Bruce Nauman o Dennis Oppenheim. Sin embargo, actualmente, y aunque aún no hay un acuerdo tácito, los historiadores y críticos de arte no sólo utilizan “Body Art” en un sentido histórico, sino también en un sentido amplio e inclusivo, como una disciplina o práctica artística surgida de la confluencia de la danza, el teatro, la escultura y, al menos como reflexión, la pintura. Aquí, entenderé Body Art de este modo, como una categoría inclusiva que reuniría a muchas otras, entre ellas, por supuesto a la Performance. Se trata, por tanto, de concebir “Body Art” como un “género” artístico o una disciplina en el sentido en que podría serlo la pintura o la escultura. Sin embargo, la principal diferencia entre el Body Art y el arte tradicional es el trabajo en el espacio real con el cuerpo real. Podríamos decir que utiliza formas y procedimientos de la danza y el teatro —el desarrollo del cuerpo en el espacio/tiempo real, si bien es una cierta realidad que no es la del mundo real, sino la del espacio fingido de la escena—, para expresar preocupaciones y reflexiones propias de la historia de la arte. Se trata de una fusión de las artes que nos da un arte no exclusivamente narrativo, ni representativo.

El surgimiento y desarrollo del Body Art camina en paralelo a todo un discurso filosófico que introduce el problema del cuerpo en el espacio y el tiempo real, una conciencia del cuerpo como lugar del placer y del sufrimiento. A lo largo de las últimas décadas, en especial en la década de los setenta, los artistas del cuerpo han reflexionado sobre el dolor, sometiendo su cuerpo —y su mente— a situaciones y experiencias tremendamente dolorosas. Han realizado incisiones con cuchillas en sus antebrazos, párpados, vientres (como la artista francesa Gina Pane); se han hecho disparar, crucificar sobre un coche, colgar, encerrar (como el



norteamericano Chris Burden); se han mordido, golpeado, mortificado (Vito Acconci); se han abofeteado, quemado, cortado, quitado trozos de la piel para trasvasarlos a otros lugares (Ulay & Marina Abramovic); se han mutilado llegando incluso a la castración (como Rudolf Schwarzkogler, como el norteamericano Bob Flanagan); se han sometido a operaciones de cirugía estética (Orlan); o, incluso, han llegado a exhibir sus propias patologías (como el caso de Hannah Wilke, que se fotografió con el cuerpo hinchado a causa de un linfoma que le causaría la muerte).

Gran parte del más interesante Body Art, ha sido realizado por artistas que, aun partiendo de algunos problemas como la identidad, el género, entre otros, han llevado al cuerpo a una reflexión sobre sus propios límites, no intentando tanto erigirse en metáfora de otras cuestiones, como en reflexión sobre el cuerpo en sí. Sus trabajos son, quizá, los más interesantes, puesto que responden a una novedosa toma de conciencia del cuerpo. Se trata de una exploración de los límites del yo, de una observación de hasta dónde el cuerpo y la mente pueden llegar, para lo cual "el aprendizaje del dolor" es quizá uno de los elementos esenciales.

El arte corporal, sin embargo, fue de alguna manera concluido o superado con "*Blind Date*" al haber sido llevado al límite de sus posibilidades, hasta los límites de su desdoblamiento. Duncan con su acción, supera holgadamente la autoreferencialidad que se consumía en la tortura del propio cuerpo, pues la extiende hacia un "otro" ya muerto, destruyendo de esta manera un ancestral tabú sin romper la ritualidad intrínseca del Body art: la aproximación hacia el cadáver.

El arte corporal como toda tendencia comporta sus propias lógicas y es un eslabón legitimado dentro de la cadena llamada historia del arte. En este movimiento los soportes fueron puestos en tela de juicio, optándose por el más intenso y expresivo que existe: el cuerpo. La utilización del cuerpo, sin embargo, ya nos habla en cierto sentido de un agotamiento de recursos, al menos de su escasez y despotenciación. De alguna u otra forma los soportes externos son desechados, subrepticamente declarados inservibles. Con *Blind Date* esta sospecha parece tomar forma, parece textualmente *hacerse carne*.

El cuerpo representa en nosotros lo perecible, la debilidad constitutiva del ser humano. Como soporte es inigualable, en muchos sentidos, pero está condenado al daño, al deterioro, a la consumición y al dolor. El cadáver es la corporalidad en toda su expresión, con toda su crudeza y patetismo. Si existió algo eterno en él ya se ha ido, su existencia se reduce a los efímeros momentos que lo distancian de la putrefacción. Es el consumo y el detritus, la inevitable desaparición. Las cenizas de un fuego recién apagado. Es una extraña lectura del tiempo. Es lo más cercano a la muerte y a su representación. Es "*la muerte infestando la vida*" según Julia Kristeva<sup>3</sup>.

### 3

El cadáver, en cierto sentido, entra en conflicto con la carne y el espíritu. Esto radica en que su condición de resto orgánico no se diferencia técnicamente en nada de una cosa. En este aspecto, la muerte cosifica violentamente el cuerpo, lo reduce a su dimensión material al evidenciar su súbita carencia espiritual, lo que explica en cierto modo, su cruel utilización en las acciones que hasta ahora hemos descrito: como mero objeto. Por otro, sin embargo, de su rápida metamorfosis no deja de emanar cierto halo inexplicable, inasible, que junto con atemorizar, sacraliza su condición de resto. El cadáver, de este modo, se convierte en una noción imposible que problematiza el estatuto dual del ser humano. Este inédito estadio ontológico hace aun más chocante la manipulación del muerto y dificulta su inserción dentro del terreno idealizado del arte. Prácticamente hace de su uso una apuesta existencial que estigmatiza a todos los involucrados. Tanto se es un inescrupuloso voyerista como un depravado en acción dentro de este contexto. Inevitablemente entonces, uno tiende a pensar que despierta placer la invalidez e indefensión, desvirtuando de esta forma tanto al creador como el espectador, llevándolos a una complicidad obligada y malsana que se refocila en el horror. El observador corriente, como es lógico, no logra aceptar la libre manipulación del cuerpo, pues a todos nos gusta disfrutar de lo horroroso cuando estamos seguros,

---

<sup>3</sup> Kristeva, Julia, "Poderes de la perversión", Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1989, pp 11.

no cuando ese horror amaga con alcanzarnos. Es por esta razón que el espectador que se acerca a él lo hace con el mismo morbo con que los curiosos miran al muerto tirado en la calle, solamente disfrutando de ese cuerpo inerte que los hace sentirse un poco más seguros. Como si a través de su cuerpo abierto se pudiera ver la muerte. Esta característica del espectador extremo nos da algunas pistas sobre la naturaleza de esta obsesión, que posiblemente sea, más que la exploración del cuerpo, la glorificación morbosa del miedo, el más sublime de los sentimientos. El miedo en todas sus formas posibles, doblemente salvaje y amenazante a través de su puesta en escena. Rebelión contra el cuerpo, carnicería estetizada, asesinato camuflado, diferido, sadismo encubierto, podríamos nombrar muchas posibles definiciones de un fenómeno, que sin duda, encuentra toda su justificación en la omnipresente amenaza, en la destrucción y escarnio del cuerpo. Podrá haber muchas razones que expliquen el ataque en contra de la integridad del cuerpo humano, incluso, las habrá en quienes busquen con éstas redimirlo y liberarlo, conectarlo con lo trascendente, no obstante, el resultado es siempre el mismo, el esplendor de la sangre, la turgencia de la carne, la monstruosidad de la deformación, la emoción que rezuma un cuerpo desmembrado.

#### 4

Para manipular un cuerpo inerte es necesario un *pathos* determinado. Para ser un artista de este tipo es necesario, sin duda, entrañar alguna tensión interna cercana a la perversión. La atención de los artistas, por lo menos en estos último 20 años, se ha centrado en los aspectos más crudos y violentos de la realidad. No se trata solamente de una mera representación sino de una exposición directa de acciones y situaciones que provocan repugnancia, aversión, angustia y horror. La categoría de la abyección ha entrado con prepotencia en la reflexión estética, y su encuentro no ha sido fácil porque este pensamiento se ha inspirado en un tipo de sensibilidad que mantiene relaciones de parentesco con los estados psicopatológicos y los éxtasis místicos. Un pensamiento que, en definitiva, no

tiene nada que ver con aquellas viejas exigencias de perfección y conciliación que caracterizan todavía al pensamiento estético moderno. Es evidente, de este modo, el parecido que existe entre el proceso creativo de estos artistas y la racionalización, si es que cabe el término, de los criminales. Existe algo psicopático en cada uno de ellos, al menos en la ausencia de límites convencionales y en determinadas fijaciones. Pensemos solamente en Duncan haciéndose de un cadáver en sórdidos Sex-shops, en Zhu Yu robando miembros humanos de hospitales y arrojando fetos a los perros, en Evaristti recogiendo sesos en las ensangrentadas autopistas tailandesas, en Luis Verdejo hurtando embriones en sucios laboratorios, en Von Hagens comprando cadáveres de ejecutados al gobierno chino, en Margolles recogiendo cenizas de atestados crematorios y sorbiendo el agua de las morgues, etc. Nada existe en este inevitable proceso que aliviane, aunque sea en parte, el impacto que le es propio. No podría ser de otra manera, el shock es parte constitutiva de la propuesta. Nada más desconcertante que unos tipos sórdidos orgullosos de serlo. Si bien un cadáver podría irrumpir eventualmente en nuestra cotidianidad (un suicida, un conductor ebrio), no es una experiencia rutinaria. Jamás lo será. Sin embargo, estos trabajos con toda su discutible psicología no son comprensibles desde la mera *criminalidad*, pues algo en estos delitos innecesarios, en estas acciones sin sentido, deja entrever un oscuro trasfondo filosófico, por lo menos, emparentado con alguna forma de nihilismo vaciado en la representación. El "...*think of me as you will*"<sup>4</sup> de Duncan. Un nihilismo que busca hacerse estética refractando una particular visión de las cosas. Un nihilismo que parece ser activo pero que no se consume ni se supera en sí mismo. Es puro desdén y destrucción, extremismo y gratuidad. Los artistas extremos con esa actitud persistente lo que hacen es dejar en nuestras manos la responsabilidad de sus acciones, traspasando así culpabilidades, visiones y lecturas negativas del mundo. La libertad de estos artistas se basa en el cinismo de creerse fuera de la vorágine existencial, pues de alguna forma están haciendo arte desde el basurero de la vida, es decir, solamente recopilando lo que el mundo creó y dispuso para ellos. En cierto

---

<sup>4</sup> John Duncan acerca de Blind Date, 1997, encontrado en su web site [www.johnduncan.com](http://www.johnduncan.com)

sentido, es explicable tanta ira y desesperanza. Posiblemente sea solo una desgarradora denuncia y no una simple acusación, sin embargo, el arte es tan corruptible como la vida, como esa vida hecha de personas, como esa vida de la cual ellos forman parte.

En el esquema de la sociedad actual todos los fenómenos extremos son coherentes entre sí. No se puede apelar a la racionalidad del sistema en contra de sus excrecencias. Hoy la dicotomía entre el bien y el mal parece haber desaparecido. El mal se combate con el mal. El terrorismo, producto del terrorismo, se combate con más terrorismo. No es extraña pues la adopción de posturas extremas en todos los terrenos, y el arte no podría ser ajeno a ello.

¿Acaso no hay una monstruosa coherencia entre la antropofagia como acto artístico y la antropofagia como excentricidad entre los pervertidos de las sociedades del primer mundo, hartos de la abundancia? Entonces, ¿Por qué no ha de ser justificable el arte extremo? ¿Cómo pedir que éste no se exprese con la estridencia de la agresión?

El hacer cotidiano lo sagrado o en su defecto rebelarse ante él, es una respuesta ideológica que virtualiza y debilita toda la simbólica legalidad que nos ordena. El mancillar los cuerpos proyecta la insensibilidad hacia la nada, evapora toda disyuntiva existencial. Es como asesinar el último animal de una especie. Es en el vacío posterior al asesinato donde esta obra se desenvuelve. No es extraño encontrar entonces todo un relato acerca del fracaso y de la imposibilidad.

## 5

El arte extremo, es una propuesta errática dentro del itinerario artístico occidental. Vacíos de todo tipo lo comprueban. El azar más que un programa lo ha guiado. Esto dificulta su sistematización pero abre nuevos flancos de acercamiento. Por un lado, un vacío cercano a los 16 años distancia *Blind Date* de *Koperwelten*, la muestra con que recorrería el mundo el anatomista alemán Gunter Von Hagens. Las únicas obras que buscaron llenar este intertanto fueron las proporcionadas por el norteamericano J.P Witkin, quien con sus fotografías se convierte en una suerte de artista de transición, depositario de ese cadáver digitalmente registrado y

mancillado al comenzar los 80's. Witkin es el antecedente directo del Shock art chino y su posterior proliferación en Alemania, Dinamarca, Chile, México. Witkin por esta razón, tendrá un análisis que hará honor a su importancia. No obstante, este aparente desorden se torna un acicate para cualquiera que intente sistematizarlo. Sobre todo cuando los ambicionados datos son esquivos y se trasladan clandestinos por entre pequeñas y vagas alusiones y nunca del todo objetivas apreciaciones. Lo misterioso entusiasmo tanto como lo prohibido, todo lo secreto está condenado a ser revelado. Además, esta búsqueda entraña interesantes desafíos formales, pues su escasa literatura fuerza la búsqueda de nuevos medios de información. De esto tiene tanta responsabilidad la censura como la contemporaneidad del movimiento. De estos medios alternativos es obviamente Internet el más importante, el más completo y no lo es solamente por su actualidad sino porque en este caso, colaboró de manera importante a la difusión de este fenómeno. Al igual que un virus computacional, las fotos de cadáveres contaminaron muchos portales y correos constituyéndose, en parte, en su único mercado posible.

Internet en cierto sentido virtualiza la información, pues de alguna forma invisibiliza a la fuente, transformando en seductores espectros las palabras. Además, expande el estrecho campo que las enuncia, pues no solo catedráticos tienen cabida en sus carreteras. Es en este sentido un barómetro más efectivo en lo que respecta a la medición de nuevas tendencias. Es más dinámico, más excesivo, reconozcámoslo eso sí, más inconstante. Esta inconstancia es, sin embargo, un atractivo difícil de soslayar. Además su promiscuidad libertina entra en concordancia con el asunto aquí tratado.

## 6

Esta explosión del cuerpo encuentra no obstante, una respuesta en determinadas constantes. Todas ellas meras aproximaciones, meras conjeturas, que intentaremos probar, pero síntomas al fin de un pensamiento unívoco pero desfragmentado. Diríamos instintivo, relacionado con ese *Pathos* del que hablábamos.

La primera es quizá una de las más chocantes, la que explica su discreta fama en estos días, la primera en trascender y en escandalizar: la acentuada recurrencia a los estados embrionarios del ser humano. Es decir, una excesiva utilización del feto ya sea animal o humano. No es casualidad que la mayoría de los artistas extremos lo hayan utilizado. Es como si las nuevas vidas en su indefensión canalizaran toda su malignidad (la debilidad sulfura al fuerte y de veras hay que serlo para tratar con la muerte) y porque en cierta forma representan un futuro inmediato, un sufrimiento inminente, un cuerpo más entrando en este mundo. El feto representa algún tipo de deformidad y también el ansia de la especie por eternizarse. Es la re-producción. Es también la insistencia. En este sentido, la rebelión de la cual hablamos se manifiesta abiertamente al enfrentarse contra el nacimiento y su dinámica, pues este repara en parte los estragos de la muerte. En este sentido, la muerte al convertirse en un juguete dentro del arte de nuestros días, combate esta necesidad instintiva luciendo su crueldad, recordándonos que quizá no haya motivos para seguir multiplicándonos. En cierta medida el feto es también una especie de esbozo de ser humano que a la manera de un dibujo es necesario manipular y experimentar para llegar a la obra definitiva.

Otra constante: el carácter sacrificial de estas acciones. Cierta solemnidad abunda en estas instalaciones humanas. Posiblemente esta sea la razón de que hayan prendido con fuerza inusitada en Oriente, cuya vida en muchos aspectos es depositaria de una ritualidad cotidiana más fuerte que la nuestra, otorgando así un estatuto diferente al accionismo. Pues el sacrificio no proviene solamente del cadáver sino del mismo artista quien se entrega a cierto rito de autoinmolación. Tratar con la muerte es también una forma de auto flagelarse y también una forma de redimirse en el sufrimiento autoimpuesto. Es una expiación escenografiada, protegida y justificada en una puesta en escena cuya máxima expresión es el espacio alucinatorio del cual hablaremos a su debido tiempo y de manera acabada.

En cuanto al placer, todo ceremonial lo busca, como lo prueba Bataille en sus escritos. En este sentido, podemos estar asistiendo a una nueva forma de ritualidad, quizá un nuevo paganismo de los muchos existentes y de los cuales, *Blind Date* no es más que el comienzo.

Sin embargo, estas constantes de entre muchas otras que veremos en el desarrollo de este texto, desembocan en la que creemos es la detonante de este tipo de prácticas.

Sólo una necesidad largamente insatisfecha puede provocar un atrevimiento tan extremo. Solo una gran frustración puede justificar esta radicalidad. Sin duda es la muerte con toda su indefinición la causante de esta estetizada masacre. Su calidad de irrepresentacional. Su sorda comunicación, ese silencio que nos trasciende y atemoriza.

Los artistas han representado desde siempre una cierta dimensión de lo imposible. Ellos han logrado la imposibilidad o al menos la han cercado. El orgullo de un artista lo determina a convertirse en un límite. La idea de vanguardia encierra en sí misma la pretensión de ser un nuevo horizonte, una avanzada. Todo artista quiere ser un vanguardista, aunque esta vanguardia encuentre sus raíces en el pasado. En este caso, estos artistas han descendido hasta los orígenes del ser humano, hasta límites que hoy en día constituyen contradictoriamente puros rasgos de deshumanización, convirtiendo al cuerpo inerte en su palabra. En este aspecto, la antropofagia, el *eros* perverso de la sexualidad con un muerto, la momificación (plastinación), la grandilocuencia del miedo, no se explican dentro del contexto del arte sino buscando traspasar un límite que nos lleva al ser humano en su estado primitivo, recreando los horrores de ese amanecer y a un límite teorizado al interior del romanticismo con su idea de sublime, vale decir, con sus conciencia de irrepresentabilidad de lo absoluto.

En parte, este tipo de acciones lleva al límite la conciencia de escisión romántica, el drama de existir arrojado fuera del paraíso y del propio ser: el drama de existir para la muerte. ¿No será ésta acaso la terrible convulsión de una agonía que también fue la agonía del sujeto moderno? ¿El mismo miedo que inspiró a Mary Shelley revestido de un nuevo tipo de placer?



## 7

Esta filiación con el pasado no solo se presenta en el arte extremo descendiendo hasta los albores de la humanidad. Una fijación con la historia los persigue. Todos estos artistas, de alguna u otra forma, buscan identificarse con determinadas épocas y obras. Se busca una reivindicación obviamente, sin embargo, esta estrategia de legitimación tan extendida no se acaba solo en ese intento. Algo en estas obras encuentra raíces en mucho más que una duplicación. Es mas bien un tipo nuevo de lectura, un oscuro *modus operandi* manifestado en develar capas subterráneas al interior del arte. Hagens simboliza muy bien esta operativa al arrancar la piel de los hombres. En cada una de las diversas reinterpretaciones al interior del arte extremo es posible encontrar la revelación de un universo oculto, anidado en las entrañas de la imagen. Las citas del Shock Art son un reverso latente, la perversidad que toda imagen bella hace nacer en nosotros, son, a la manera de un negativo fotográfico, lo que no podemos ver a simple vista, lo que necesita ser extraído aun a riesgo de ser destrozado en el proceso. Desde esta perspectiva, todas estas macabras alusiones son pulsiones vistas por primera vez, chocantes revelaciones de una hermosura distinta, ilícita, acorralada en los sótanos de la belleza. En este sentido, era imposible escapar del lenguaje de tinieblas, del lenguaje literal, contradictoriamente surgido muchas veces de prístinas obras maestras.

Esta dinámica, que crea horadando la superficie de la historia, nos devuelve al universo de lo macabro, al universo psicopático que la belleza buscó disimular a través de su luminoso maquillaje. Esta mecánica de acción confirma además, ese *pathos* morboso que todos estos artistas poseen. Estos artistas, al igual que el criminal, ven truculencia donde solo parece haber imágenes inocentes. Cabe la duda, sin embargo, de si no somos nosotros los que no podemos o queremos ver ciertas cosas. Sin embargo, esta mórbida manera de ver el mundo no los disminuye, mas bien confirma la unidad, ya sea sicológica, ya sea formal, de este movimiento.

## 8

Finalmente, este trabajo busca hacerse cargo de la escasa preocupación que este tipo de prácticas despierta, intentando trazar una cartografía de este fenómeno reciente y poco explorado. Si bien la cantidad de artistas es extremadamente acotada al igual que el número de obras, debido a que he decidido desentenderme de las obras y de los artistas que manipulan cadáveres animales por pertenecer a un orden simbólico distinto, las problemáticas que emanan de ellas son innumerables.

Captar el mayor número de ellas y proyectarlas plausiblemente en el presente texto es la intención de este trabajo.

## LOS INICIOS

## Una aproximación al arte extremo en EE.UU

¿Cómo era la gente que vivía en la granja del horror de Ed Gein?: Deliciosa

"Por qué Gein ponía siempre la calefacción a tope en su granja? Para que a los muebles no se les pusiese la piel de gallina"

Chistes de la comunidad Geiner

...En la tarde del 8 de diciembre de 1954, un granjero de Plainfield, en Wisconsin, entró en "la taberna de los Hogan" a echar un trago en esa fría tarde de invierno cuando descubre con espanto un gran reguero de sangre que cubría las tablas del suelo. La propietaria Mary Hogan, había desaparecido.

El sheriff observó que no había señales de lucha aparentes y que la caja registradora seguía llena, pero determinó que la mujer había sido asesinada y que su cuerpo había sido arrastrado hasta un coche que esperaba fuera. Los informes forenses tan sólo confirmaron las conclusiones a las que había llegado el sheriff y no arrojaron ninguna luz sobre el caso. La desaparición de Mary era un misterio.

Aproximadamente un mes después de este suceso, el propietario del aserradero de Wisconsin comentaba el caso con un hombre pequeño y tímido que vivía en una granja de madera a pocos kilómetros de allí. Su nombre era Ed Gein. Gein vivía solo desde la muerte de su madre en 1945 y se ganaba la vida haciendo toda clase de trabajos a los vecinos de Plainfield. Fue su habilidad en este tipo de labores, por la que este hombre de complexión débil, mediana edad, pelo rubio y ojos azules empezó a ser conocido entre las gentes del lugar como una persona trabajadora, cumplidora, fiable pero excéntrica.

El propietario del aserradero no se llevaba muy bien con Gein. Encontraba extremadamente difícil hablar con él porque a veces éste comenzaba a reír con nerviosismo sin motivos como un desequilibrado, o por sus comentarios inoportunos que dejaban a la otra persona sin saber que decir.

En esta ocasión, el hombre recordó que Gein solía sentarse solo en un rincón de la taberna mirando fijamente a la dueña del local absorto en sus pensamientos con una jarra de cerveza, y supuso que estaba enamorado de la mujer. Le sugirió bromeando, que si le hubiese hablado a Mary con claridad de sus sentimientos, probablemente en ese momento estaría en su granja cocinando y esperando a que volviera en lugar de haber desaparecido presumiblemente asesinada. Gein, con un extraño gesto puso los ojos en blanco y le respondió con una de sus conocidas sonrisas: "*No está desaparecida. Ahora mismo está en la granja*". El hombre se encogió de hombros y no le tomó en serio, después de todo, era el tipo de comentario que se esperaba de él...

Gein nació el 27 de agosto de 1906, hijo de madre austera y fanática religiosa que despreciaba a su débil y borracho marido. Cuando ambos discutían, que solían hacerlo con frecuencia, el hombre se emborrachaba y golpeaba a sus dos hijos.

Desde el primer momento, la vida de Ed estuvo completamente dominada por su madre, quien se había prometido a sí misma que su hijo no sería nunca como esos hombres lascivos, ateos y alcoholizados que veía a su alrededor. Seguía una disciplina muy dura castigando a sus hijos, incapaz de darles el consuelo y el amor necesarios.

Gein no tuvo contacto con otros niños, pues todo el mundo suponía ante los ojos de esa madre una amenaza para la pureza moral de su hijo. Así, durante treinta y nueve años, hasta que la mujer moría víctima de un ataque al corazón, dejando tras ella un hombre dependiente, reprimido y solo, en un mundo que apenas comprendía.

La mañana del sábado 16 de noviembre de 1957, Ed Gein asesinaba a la dueña de la ferretería del pueblo, Bernice Worden, disparándole con su viejo rifle de caza calibre 22. También en esta ocasión se llevó el cadáver en la furgoneta, dejando el suelo del local encharcado de sangre. Pero esta vez, habría un testigo... el libro de

contabilidad. En su última anotación, figuraba el nombre de Ed Gein, a quién habría vendido su último anticongelante.

Dos oficiales de la policía arrestaron a Gein, mientras otros dos se dirigían inmediatamente hacia su granja con la intención de llevar a cabo un registro. Al pasar dentro, el sheriff sintió cómo algo le rozaba el hombro, y al volverse se topó con un cuerpo decapitado de mujer con un profundo agujero en el estómago que colgaba del techo.

Después de recuperarse del shock por el horror que habían presenciado, y tras pedir ayuda por radio, los dos hombres volvieron a la casa.

El cadáver colgaba de un gancho por el tobillo y con un alambre le habían sujetado el otro pie a una polea. Habían rajado el cuerpo desde el pecho hasta la base del abdomen, y las tripas brillaban como si las hubiesen lavado y limpiado.

No había duda que el causante de ese terrorífico espectáculo era una persona enferma. Era difícil de creer que un ser humano pudiera vivir allí. Por todas partes se veían montañas de basura y desperdicios, cajas de cartón, latas vacías, herramientas oxidadas, excrementos, revistas pornográficas, de terror y de anatomía humana, chicles pegados en las tazas y una dentadura sobre el mantel de la mesa...

Más tarde, en cuanto llegaron más patrullas, se descubrió en el interior de la casa todo el horror que allí escondía. Había varios cráneos esparcidos por la cocina, unos intactos y otros partidos por la mitad y empleados como cuencos (Fig. 1).

Una inspección más detenida reveló que una de las sillas de la cocina estaba hecha con piel humana, como las pantallas de las lámparas, las papeleras, las fundas de los cuchillos e incluso alguna prenda de vestir, como un chaleco o un cinturón formado con pezones humanos.

Entre los más atroces descubrimientos, se encontraron unas cajas con los restos humanos pertenecientes a diferentes cuerpos sin identificar, el corazón y la cabeza amputada de Bernice Worden en una bolsa de plástico, una colección de nueve máscaras de piel humana con el pelo intacto, de las cuales, cuatro colgaban en la pared que rodeaba la cama de Gein, etc.

Había decorado el interior de su casa de madera con esas máscaras confeccionadas con tiras de piel procedentes de auténticos rostros humanos y con los cráneos colgados de las columnas de su cama.

La única habitación de la casa que parecía normal era una sellada con tablones en la puerta y perfectamente ordenada... la de su madre. Desde que su madre muriera en 1945, doce años antes, la habitación había estado cerrada con clavos como un sepulcro. Ed explicó a la policía que después de su fallecimiento, su madre se mantuvo en contacto con él durante más de un año, hablándole mientras se adormecía. Dijo que había sido en esa época cuando desarrolló su fascinación por la anatomía. Le fascinaban los reportajes sobre las operaciones de cambio de sexo y se planteó el convertirse él mismo en mujer.

Gein declaró que tan sólo recordaba, muy confusamente, haber matado a Bernice Worden, y que los demás restos humanos que se habían hallado en la granja pertenecían a nueve cadáveres que había sacado del cementerio. Explicó que en los últimos años sentía de vez en cuando la necesidad de profanar tumbas, y que en algunas ocasiones incluso conocía a las víctimas en vida y se enteraba de sus muertes leyendo los periódicos. Luego, en la noche del entierro, se dirigía al cementerio, sacaba el cadáver y rellenaba de nuevo la tumba (eso lo pudo comprobar la policía más tarde, cuando al exhumar las tumbas, algunas de las que Gein había dicho, se encontraban vacías).

Muchos de los objetos domésticos y muebles que se descubrieron a raíz del arresto de Gein, procedían de las profanaciones de tumbas. Unas veces arrastraba cadáveres enteros hasta su casa, otras, cortaba las partes más "interesantes" y se las llevaba como recuerdo.

El 30 de marzo de 1958 la casa de Gein fue clausurada, después de correrse el rumor de que estaba destinada a convertirse en una atracción para turistas como la Casa de los Horrores. De todas formas, su camioneta Ford sobrevivió y se vendió en una subasta pública para ser utilizada en ferias locales con un letrero que anunciaba: ¡El coche de Ed Gein! ¡Vea el coche que transportó a los muertos de las tumbas!

Los médicos del hospital Central del Estado deciden que el asesino no está capacitado para ir a un juicio y es internado hasta el año 68. Más tarde, después de un juicio que duraría una semana, se le declara culpable de dos asesinatos, pero al aducirse su locura, es de nuevo internado.

El caso de Ed Gein es, desde un punto de vista médico, uno de los más complejos de la criminología. Voyerismo, fetichismo, travestismo y puede que necrofilia, integraban su personalidad. Sin embargo, a medida que se iba conociendo su verdadera historia se hizo evidente que esas perversiones eran meras manifestaciones de una psicosis profunda, un trastorno mental que tenía sus raíces en la relación anormal que tenía con la madre.

Cuando los psiquiatras comenzaron a considerar las posibles razones de su comportamiento patológico, supusieron que se trataba de un caso de "Complejo de Edipo", que Gein estaba enamorado de su madre y que a raíz de su muerte se obsesionó en buscar a alguien que la sustituyera. De niño, buscaba el amor de su madre de manera obsesiva, que le era negado una y otra vez, fue así como en su mente se desarrolló una nueva personalidad, un Ed que odiaba a la mujer.

Gein murió por insuficiencia respiratoria el 26 de julio de 1984, tras décadas de reclusión en una unidad psiquiátrica, donde resultó ser un paciente modelo. En la actualidad, sus restos descansan en el cementerio de Plainfield, al lado de los de su madre...



## **El contacto con la muerte**

**(*Blind Date*, John Duncan)**

### **Definición de una energía latente**

Literalmente se entiende por necrofilia "amor a los muertos". La palabra necrofilia es de origen griego y significa atracción por los muertos. Algunos autores refieren que es la obtención de placer sexual con cadáveres, generalmente por medio de la cópula con o sin mutilación subsiguiente. Otros, definen la necrofilia como el acoplamiento más o menos completo de un hombre con un cadáver de mujer más o menos fresco. Y por último encontramos que la necrofilia consiste en hallar el máximo placer, cuando no el placer exclusivo, por medio de tocamientos y fagosidades con personas ya fallecidas. O sea, la necrofilia es la excitación sexual provocada por la contemplación, el contacto, la mutilación o la evocación mental de un cadáver. De lo anterior se deriva que la necrofilia es "ocasional" cuando alguien con tendencias necrófilas coincide con un cadáver que le atrae y hace lo que puede con él por la vía natural o anal. Es "sádica" cuando primero mata a la víctima para copular post-mortem con el cadáver.

Si la víctima primero es asesinada y posteriormente violada, el acto en sí constituye un sadismo extremo, siendo el objeto sexual un fetiche. Si el cadáver es violado directamente eso implica que la patología es un trastorno profundo de la personalidad y frecuentemente de la percepción del mundo de parte del agresor, en quien es común que se aloje una psicosis o algún otro tipo de trastorno mental. Los sujetos necrófilos padecen una patología de la identificación de la imagen de la pareja sexual, que a menudo se acompaña de otros trastornos del comportamiento. Esta parafilia es rara.

Los necrófilos corren riesgos considerables al desenterrar los cadáveres pues se arriesgan al contacto con focos de infección bacteriológica y flora/fauna cadavérica.

Existe en estas personas una tendencia a buscar empleos en los necrosomios o funerarias que les den una posición en que puedan practicar su parafilia sin demasiado riesgo a la exposición frente a la sociedad.

La necrofilia se ha manejado como una desviación sexual, perversión o parafilia y es en general un impulso compulsivo en el carácter y puede pasar desapercibido para la gente que rodea al individuo que padece este trastorno.

Las tendencias a la perversión existen en toda persona sólo que en forma latente, y no se manifiesta fácilmente - los mecanismos por medio de los cuales se hace evidente, son dudosos.

De lo anterior se puede deducir que todos tenemos una parte necrófila latente o manifiesta, ya sea como individuos o como sociedad. Y prueba de ello es que de una u otra manera todas o casi todas las sociedades rinden tributo a la muerte.

### **Un punto de inflexión**

El arte de la Performance es quizá una de las prácticas artísticas más populares y reconocidas de nuestro tiempo. Con sus raíces en el Dadá pero consolidada por los trabajos de Allan Kaprow en los 60's, su evolución constante e impredecible la ha convertido en una de las protagonistas principales del arte del recién pasado siglo. Consiste básicamente en un evento altamente simbólico en el que el teatro se funde con la visualidad y en el cual se rompen las ideas de marco y mediación entre el artista y el espectador al ser el mismo creador el soporte directo de su obra. Esta característica trae consigo una autoreferencialidad inevitable que explica en parte la proliferación de temas traumáticos y autobiográficos en ellas. La confesión personal a través del cuerpo no obstaculiza sin embargo su impacto ni su comprensión, pues de alguna u otra forma siempre remueve fibras que atañen a la colectividad completa. La Performance es casi siempre calculada y su

condición de única e irrepetible propicia por un lado una comunicación intensa y directa con el espectador, pero por otro, la condena a la sepultura del registro. Se caracteriza también por la infinita asimilación que hace con los materiales de su entorno, prácticamente no hay límites en su arsenal de recursos. Esto la ha llevado a una complejización creciente en la cual los parámetros tienen que estar constantemente actualizándose para su comprensión. Dentro de este voraz proceso de introducción de la realidad en el espacio de la representación, sin duda alguna, el año 1980 representa para su historia y quizá para la historia del arte, un punto de inflexión.

\*

Una obsesión constante dentro del orden representacional ha sido desde siempre la muerte. Sin duda, ha sido un eterno *a priori* problemático por cuanto su sola enunciación entraña una simbología que va más allá del pensamiento, pues de alguna forma revive miedos e instintos ancestrales. En la muerte no solo se conjuga su particular representación, sino que la estructuración global del mundo, pues de ella depende creer si es un paso hacia una vida nueva o solo la constatación del sin sentido de nuestra existencia. La muerte, fuente de la cual surge uno de los principales enigmas del hombre, asoma desde los confines de la historia y de la historia del arte como un dilema incuestionable, como una idea inaprehensible e inabarcable. Sin embargo, es este carácter de insondable la clave de su secreto y de su protagonismo dentro de la esfera del arte. Su irrepresentabilidad trae consigo la extraña tentación de lo imposible y lo prohibido. En alguna medida es siempre un reto que sobre la muerte misma no dice nada pero que al artista le abre las puertas de su autoconocimiento. Su representación solo remarca la incerteza pero acentúa su invisible presencia.

La exteriorización misma de la muerte, el cadáver, desde siempre ha encontrado su refugio en la pintura. El cadáver más importante de la historia (el de Jesucristo, el que consagraría nuestra carne y nuestra vida) no por nada ha sido objeto de los más acuciosos estudios anatómicos y de las más maravillosas representaciones.

Es más, los únicos vestigios de su existencia serían las manchas que su cadáver grabó en la mortaja que eternizaría su cuerpo.

Hay algo en esta búsqueda que delata la propia búsqueda interna del artista. Conscientemente o no, algo en su interior lo fuerza a perseguir una forma que ni siquiera él comprende y que sin quererlo roza fibras íntimas que identifican las obsesiones de la mayoría. Esta muerte representada en diversos cadáveres no solo nos da pistas sobre esta obsesión, sino sobre verdaderos estados existenciales a lo largo de la historia.

La pintura por razones mas bien circunstanciales ha sido la fotografía de la historia, el vívido registro de sus miedos y aspiraciones, ha sido también la obsesión contenida en su mediatividad constitutiva. La pintura acerca y protege, enuncia con su visualidad lo que no puede decir, consagra una práctica exploratoria disfrazando de sublimidad una pulsión demasiado insistente.

Los nuevos soportes artísticos no han dejado atrás la mediación. Ellos mismos contradictoriamente constituyen la distancia. La mediación es un mal inevitable, está consagrado por las circunstancias. La fotografía, obviamente, no podía estar exenta de esta encrucijada operacional.

La fotografía en un comienzo, fruto de un lento proceso de auto conciencia y de la extendida incompreensión inicial, solo rebasaba tímidamente los límites del registro, sin embargo, aun en su despertar la mayor parte de las veces siguió rigiéndose por los mismos valores pictóricos que la pintura: Haciendo prevalecer el acercamiento cultural hacia la muerte. La muerte siempre estuvo a resguardo de su presentación. Siempre estuvo allí insinuando su ininteligible mensaje. En este aspecto, el distanciamiento propio de este dispositivo, lograba de alguna manera aunar el morbo que irradia el contacto directo con la muerte transformando en aproximación estética la mirada temerosa pero excitada que la capta. La mayoría de las fotos lograban aplacar la morbosidad propia del *voyeur* con un fino tratamiento en claroscuro que dignificaba el cadáver en sus últimos momentos antes de la putrefacción. El claroscuro, el *tenebrismo*, el blanco y negro propio de la vida y de la muerte eran la respuesta estética ante esa curiosidad atávica, ante ese cuerpo inevitablemente misterioso. Este obsesivo tabú, este precario

ocultamiento tras la mediación fue, sin embargo, destruido de la manera más deleznable (no podía ser de otra manera) el año 1980 y fue la modalidad de la performance lo que lo hizo posible con la *presentación* y manipulación directa de la muerte en el trabajo "*Blind Date*" del artista norteamericano John Duncan.

Básicamente la performance consistía en el registro en video del artista manteniendo relaciones sexuales con el cadáver de una mujer comercializado en la frontera entre Estados Unidos y Tijuana. La obra, destinada a mostrar los límites a los que el hombre puede ser expuesto y a evidenciar las consecuencias de una vida sin sentimientos no terminaba solamente en el acto necrófilo sino que para ser finalizada necesitaba un acto aun mayor de autoflagelación. La intención de John Duncan era derramar su última simiente al interior de un organismo muerto como acto utópico de vencer a la muerte. *Blind Date* termina con la vasectomía a la que era sometido el artista.

Cuando me refiero a *Blind Date* como un punto de inflexión dentro de las prácticas de arte corporal, de la performance y de las manifestaciones artísticas en general es en el sentido de que éstas, de algún modo, tenían sus límites: los del propio cuerpo. Con Duncan, este tácito reglamento ético y estético fue transgredido al involucrar un cuerpo ajeno al del artista y al superar la auto referencialidad que admitía incluso la tortura del cuerpo propio. En este sentido, la performance de Duncan, supera la perversidad intrínseca del autocastigo al mancillar al mismo tiempo la dimensión sagrada de un cuerpo inerte.

Con *Blind Date* indudablemente se expande el campo de acción del arte corporal hasta su clausura, pues no es sino con una cosa con lo que se está maniobrando. ¿El cuerpo dentro del arte objetual? ¿Un objeto protagonizando una performance? difícil asimilarlo, sin embargo, no son sino unas de las tantas posibilidades que surgen de este verdadero umbral epistemológico producto de un nuevo estado ontológico del cuerpo.

La obra en sí misma es un enigma. Poco asimilable a una coyuntura o contexto específico, excepto por algunas vagas alusiones ("*...was made public to respond to what i saw as a general situation created by social conditions...*"<sup>5</sup>) su origen sólo

---

<sup>5</sup> Todas las citas sobre Duncan provienen de su web site [www.johnduncan.com](http://www.johnduncan.com).

parece incubarse en una conmoción al interior del artista, quien al parecer no solo buscaba franquear una barrera que tarde o temprano acabaría por ser derribada sino que entregarse él mismo a una suerte de ritual expiatorio, sacrificial e íntimo hasta el paroxismo.

**"... I wanted to punish myself as thoroughly as I could."**

Esta frase proveniente del tape introductorio a *Blind Date*, llamado *Pleasure-Escape*, nos brinda las primeras pistas acerca de las motivaciones de esta obra y también sobre una nueva etapa de resacralización del arte en la cual el cadáver será el principal protagonista. En Mayo de 1980 comienza Duncan con los preparativos para esta suerte de evento pánico que a la manera de un suicidio largamente elaborado lo llevaría a entenderse de una manera que únicamente la psiquiatría y no la estética tendría registrado. Sigamos a Duncan: "*... I made arrangements to have sex with a cadaver. I was bodily thrown out of several sex shops before meeting a man who set me up with a mortician's assistant in a Mexican border town...*" Esta confesión proveniente también de *Pleasure-Escape* nos indica el cómo la obra comenzó a gestarse a partir de un camino descendente, a partir de un derrotero subterráneo y abyecto entre diferentes *agentes* de un circuito en el cual uno se sumerge paso a paso sin saber muy bien adonde conduce. Esta suerte de laberinto nos hace recordar la travesía subterránea de Fernando Vidal Olmos, protagonista de la novela "*Sobre Héroes y tumbas*"<sup>6</sup> quien sin saberlo se ve enfrentado al tenebroso mundo de una secta enquistada en las cloacas de Buenos Aires o al camino más reciente e igual de ominoso que emprende el protagonista de *Ojos bien cerrados*<sup>7</sup> por los suburbios newyorkinos. Duncan se sumerge en un mundo alternativo, *fronterizo*, que sin embargo existe gracias a pulsiones reprimidas localizadas materialmente en la ciudad. Uno no puede dejar de pensar en los círculos del infierno del Dante en esta persecución por el inconsciente de nuestras metrópolis.

---

<sup>6</sup> Novela del escritor argentino Ernesto Sábato.

<sup>7</sup> Última película de Stanley Kubrik estrenada tras su muerte.

El que Duncan haya empezado por los sex-shops para hacerse de un cadáver, y no de una morgue por ejemplo, es un punto a tener en cuenta. La frase siguiente de Duncan, dicha al ser consultado acerca de sus sensaciones en esta acción es esclarecedora al respecto: "*it was like having sex with meat*". En este tipo de lugares, siempre tan bien disimulados y engañosamente asépticos, un cadáver no es un imposible, sino al contrario, es una potencial fantasía, una ventana más de ese santuario poblado de pieles sintéticas y prótesis monstruosas donde se carnalizan los aspectos destructivos de la sexualidad. Sin duda, existe un *Eros* en la idea de la posesión absoluta, igualmente en la destructividad y la invasión sin respuesta. El cadáver en este ámbito participa de una doble extensión de campo: el sexual y el artístico. Sexo, arte y muerte reunidos bajo un mismo concepto, bajo una misma posibilidad, bajo un mismo itinerario, no hacen más que develar una suerte de *conducto regular* por el cual toda aberración se hace posible. Un conducto que (quiero pensar y al igual que en el arte extremo) sólo rehuye el asesinato como posible atenuante de su sordidez intrínseca. Una suerte de ordenamiento alternativo provisto de su propia burocracia, un mundo ajeno con sus propios códigos, pero innegablemente conectado a nuestra realidad cotidiana, pues no es sino ella misma quien la legaliza y la demanda. Un universo con reglas propias tan alternativo y autosuficiente como el del arte. Duncan en su persecución ha dado con la *Interzona* que Burroughs descubrió en su camino por el universo de la droga, Duncan al seguir los anhelos de su instinto navegó el suero ponzoñoso que irriga el torrente sanguíneo de nuestra sociedad, metaforizando en parte el mismo recorrido que este tipo de arte ha realizado por los circuitos artísticos occidentales.

Los Sex-Shops sin embargo, fueron solamente el primer paso, los primeros peldaños de un espiral descendente que nos conduce al cuerpo que se pudre allá abajo, pues fue en esos lugares donde Duncan logró dar con quien le entregaría el cadáver deseado ("*...a mortician's assistant...*", el mismo personaje que aparecerá más tarde en Witkin y en Margolles), el primer cuerpo de un movimiento artístico signado por la aniquilación del ser humano. Un cuerpo que obligadamente habría

de surgir de una zona fronteriza, bordeando los límites del arte, la locura y la ilegalidad.

## Sexo con la muerte

"...La búsqueda calculada de la procreación, semejante al trabajo de una sierra, humanamente corre el riesgo de reducirse a una lamentable mecánica. La esencia del hombre se basó en la sexualidad - que es el origen y el principio - planteándole un problema cuya única salida es el enloquecimiento. Este enloquecimiento aparece en la "pequeña muerte". ¿Podría yo vivir plenamente esta pequeña muerte esta pequeña muerte sino como una anticipación de la muerte definitiva?

Georges Bataille  
Las lágrimas de Eros

Una vez provisto del cadáver de una anónima mujer, la relación carnal con él permitiría a Duncan romper por fin con el vacío con que la muerte intimida a todo quien ose acercársele. Buscaba en suma una nueva aproximación a través de una experiencia que nos hermana a todos como humanidad: el erotismo. El escándalo y la repulsión surgen de inmediato nublando aquel mensaje, sin embargo, esta acción entraña un significado mucho más profundo que el de una mera grabación de un acto repulsivo. Lo chocante es solamente una arista más del perfil apocalíptico de esta obra, pues también existe en ella una proyección futura del diálogo entre un hombre y una mujer. Un diálogo que fue transado (comercializado) en esta acción. El mismo Duncan justifica así su auto inmolación: "*...wanted to show what can happen to men that are trained to ignore their emotions*", densificando de este modo su acción con el discurso feminista (en boga por esos días) y con una suerte de interpelación a la sociedad que incita a los hombres a sostener su virilidad a cualquier precio. Cuesta conciliar, sin embargo, el humanismo y la necrofilia. No obstante, ¿quién es el violado en esta obra? La mujer aquí es solo un mudo testigo de la baja de un hombre. Un



pedazo de carne sin conciencia. Si hubo una violación en esta relación, en la que de seguro no existió placer alguno, fue la del propio Duncan, una violación a nivel inconsciente cargada de patetismo y soledad. Una violación sin respuesta, sobre un cuerpo no reclamado, en la que es revivido un oscuro trauma cuya representación inevitablemente sería de naturaleza inenarrable. En este sentido, la obra está plagada de una ironía enfermiza representado el funesto destino de una mujer comprada y violada hasta la muerte y el de un hombre condenado a seguir un modelo de por vida en una especie de automatismo sexual que coarta su dimensión sensible. Duncan aprovecha así una de las mayores potencialidades del cuerpo humano: su carga simbólica, pues, el cuerpo es un estado del alma, una representación del espacio psíquico, en este caso, representado al espectador como un texto donde la carne, la sangre, el semen y el sudor conforman una trama semántica para ser leída. Pero no como se miran y leen un cuadro, una escultura o un video en este caso: el cuerpo del artista es un espejo para la mirada, el lugar donde el espectador se mira, lee y contempla con toda la carga sexual, tanática, agresiva y destructiva de su propia existencia.

En este sentido, el cadáver no es solo carne muerta, es también un organismo modelado por un medio, esculpido por su entorno, cuyas extensiones son infinitas y cuyas aristas están marcadas a fuego en la carne. En cierto sentido, Duncan con su particular "sacrificio" asimila esas cicatrices, simbolizando en esa unión la descomposición de un solo cuerpo: el del artista. De algún modo, esta cópula aberrante representa la tácita condena del artista destinado a sumergirse en los pozos más profundos de la conciencia humana<sup>8</sup>. La fusión entre un ser vivo y uno muerto no es más que el paradigma de una dialéctica interrumpida, de una imposibilidad desquiciante, la imposibilidad misma de interconectarse con un ser que en su acelerado desvanecimiento nos recuerda nuestro inevitable deterioro. Un deterioro que es en un primer momento pura cerrazón. En este sentido, el que un cadáver se endurezca no es más que la metáfora natural de un silencio que deviene eterno llevándose consigo múltiples respuestas. La efímera existencia de

---

<sup>8</sup> "...el artista es quien ejerce su arte como un "negocio". Su rostro más conocido, más evidente, es la corrupción. Es la figura socializada de lo abyecto". Kristeva, Julia. "Poderes de la perversión" (ensayo sobre Louis- Ferdinand Céline) Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1989. pp 25

un cadáver, cuyo estatus putrescible es como una floración, no es más que la terrible metáfora de un cuerpo que se reduce a puro consumo, a pura desintegración. El mismo acto de eyacular en el interior de un cadáver nos habla del patetismo con que nos relacionamos con la muerte, de nuestra inexistente fertilidad, de la debilidad de nuestro espíritu y de su refugio y del cuerpo como receptáculo de todo tipo de exigencias y fantasías. La simiente de John Duncan encarnaba una doble desilusión: nuestro fracaso como dadores de vida y la imposibilidad creativa del artista. De su esperma regando una matriz estéril solo nos queda la analogía con todos nuestros tipos de proyecciones personales, de nuestras intenciones creadoras. Al igual que esa eyaculación inútil, verdaderas lágrimas eyectadas, nuestras palabras, movimientos, discursos, pensamientos, parecen perderse en el más incomprensible vacío.

### **Post-coitus**

Blind Date no culminaría solamente con esa eyaculación registrada en video. Era necesario sacar del ámbito de lo privado esta acción, hacer pública esta experiencia de *"indescribable intense self-disgust"*. Para ello Duncan tenía contemplado realizarse una vasectomía *"to make sure that the last potent seed i had was spent in a cadaver"* y de paso extender su acción hacia un campo supuestamente contrario a la muerte: la medicina. La vasectomía en este caso, continuaba la lógica de la expiación y la auto-tortura, pues de alguna forma imitaba el proceso *vivido* por el cadáver de la mujer. Operarse es también entregarse, la anestesia es una muerte ilusoria, la destrucción de sus conductos seminíferos es también una suerte de final, una clausura simbólica del proceso de la vida, una cicatriz que arrastrará indefinidamente. No obstante, hubo que esperar seis semanas para dicha intervención, pues éste era el período que el estado de California requería para autorizarla. Es, por decir lo menos, curiosa esta obligada dilatación, esta irrupción burocrática de las leyes en una decisión tan personal y de



De esta forma, el *zombie* creado en su interior vomitaba toda la negatividad adquirida en su anterior acción. Deseándonos muerte y más muerte para que nosotros pudiésemos experimentar también su maldición. Estas palabras son el azote que la conciencia hace sobre el delincuente primerizo, palabras que castigan con su repetición, con su insistencia.

Tras este mensaje tan hostil y perturbador, nos quedan un poco más claros los alcances de esta propuesta iniciada con *Blind Date*: La escenificación del miedo, un miedo que es también una invisible muerte. En cierta forma, toda la carga represiva que una sociedad es capaz de ejercer es absorbida por el individuo para el cual su única válvula de escape, a parte de la locura, es la hostilidad. Todo ese odio almacenado, alimentado por innumerables frustraciones, debe ser canalizado de alguna forma, expulsado, eyaculado. En este caso, todo ese malestar incubado en el propio cuerpo es necesariamente impulsado al exterior a través de una energía negativa que en casos como los del arte extremo es canalizada en la destrucción. En este aspecto, la estetización del odio y de la muerte como paliativo ante la desesperación sigue rayando en los discursos delirantes del psicópata, quien ve a la sociedad como su enemiga. Sin embargo, esta criminalidad tan en sintonía con las teorizaciones que Freud hace acerca del artista, nos hablan más bien de una persona herida, que destila un estado psicológico inestable y cuyo lenguaje no puede ser más que amenazante y también auto flagelante. Así, el arte de Duncan como el de muchos otros artistas, se identifica más con la dinámica golpe-respuesta que con el de la reflexión. En este sentido, las obras no serían más que metáforas demasiado explícitas, demasiado literales, de una fuerza que no pueden explicar ni comprender pero sí localizar.

Si Duncan con *Black Room* buscó finalizar ese proceso de auto-tortura iniciado con *Blind Date*, parece no haberlo logrado. Una y otra vez, ya sea en su cuestionada permanencia en instituciones<sup>9</sup> o en sus mismas obras como signo insistente de reprobación, el acto necrofílico parece seguir atormentándolo. Si bien

---

<sup>9</sup> Acerca de este tortuoso camino ver su bullada expulsión de la institución sueca IASPIS (International Artist's Studio Program In Sweden) el año 2002 por la "*problematic nature*" of "*Blind Date*". ([www.mailman.smufsa.un](http://www.mailman.smufsa.un))

su carrera ha seguido desarrollándose en la vanguardia del arte, en especial en las zonas relacionadas con la música experimental, *Blind Date* resurge 17 años después aun como un enigma no resuelto en una especie de testimonio que difícilmente logra ocultar el profundo efecto que causó en él:

BLIND DATE was performed in order to torture myself, physically and psychically. The sound recording of the session in Mexico was made public to respond to what I saw as a general situation created by social conditions, and to render any further self-torture of this kind, especially psychic self-torture, unnecessary for anyone to perform as a creative act.

These experiences -- the acts themselves, the shame that inspired them, isolation in Japan soon afterward, suddenly in a completely alien culture unable to read, understand or communicate with anyone -- all taught me far more than I could possibly have anticipated. As a result, my perception of all existence, including my own, has permanently and fundamentally changed.

These experiences have shown life in all forms to be an incredibly rich, timeless, continuous cycle, with death and corporeal existence interwoven as part of the process. I've come to see myself as a microscopic and insignificant part of that process, while at the same time the very embodiment and center of it. I've come to understand the act and experience of learning as sensual, as a form of beauty.

Since BLIND DATE, all forms of my work are created to raise questions, to find out everything I can about who I am without fear or judgement, and to encourage you to do the same.

Think of me as you will.

John Duncan 1997

Interpretemos ese "*Think of me as you will*" literalmente y también como una llaga abierta, como una tortura constante que afectará a este y otros artistas para siempre.

---

*"Se dicen muchas mentiras sobre mí, por ejemplo, esa historia de la cabeza cortada, no fue a los seis sino a los siete años".*

*"...(lo de la cabeza) pasó cuando yo tenía 7 y no 6 años, estaba con mi madre y mi hermano gemelo. Íbamos a la iglesia y hubo un accidente de coche muy grande. En realidad ellos no vieron lo que yo, mi madre sólo intentaba ayudar. Me dijeron después que lo que vi era en realidad una pelota que salió rodando de uno de los coches. Era un espectáculo de terrible violencia y quizás más tarde, en un estado de sueño en mi interpretación de esto esa pelota se convirtió en una cara.*

*Esto para mí tiene mucha más relación con mi trabajo: cuando tenía cuatro o cinco años me senté en el regazo de mi abuela que era muy religiosa y estaba rezando el rosario. Yo sostuve el crucifijo y me lo quedé mirando. Ella paró porque se dio cuenta de mi interés, me volví a ella y dije: cuando sea mayor quiero trabajar en la fábrica de crucifijos y yo me encargaré de ser el que clave a la persona a la cruz.*

*Más tarde, cuando ya era adolescente, mi abuela tuvo un accidente y su pierna se empezó a gangrenar. Cuando me levantaba, la casa se llenaba con ese olor a café y la pierna de mi abuela, y acabé asociando el dolor con el amor..."*

**Declaraciones de J-P Witkin en Argentina  
a Eva M. Contreras  
Babab.com  
Julio 2003**

## LA CARNICERÍA FOTOGRÁFICA

Joel-Peter Witkin (Nueva York, 1939) es uno de los primeros artistas en utilizar el cadáver como soporte directo de una obra de arte. Si bien su ámbito de creación es la fotografía, sus obras son producto de todo un proceso caracterizado por el montaje, asedio y escenografía de la muerte. En este aspecto, Witkin no tiene nada que ver con el fotógrafo cazador de momentos, pues es el aspecto performático el que resalta en sus obras. En este sentido, es una suerte de pionero junto con Duncan de cierta sensibilidad estética marcada por un acercamiento libre a la crueldad y la abyección propia del arte de los últimos 25 años. Witkin al igual que Duncan también se ha sumergido dentro de un circuito macabro en búsqueda de estos nuevos soportes y motivos. De estos abyectos caminos de exploración saldrían más tarde un Evaristti o una Margolles. Esto lo convierte en una suerte de heresiarca, uno de los principales *apóstoles del mal* que han surgido en estos tiempos y que en cierto aspecto, buscan llenar ese vacío de malignidad que un mundo caótico pero lleno de reglas produce en las personas. Sin embargo, esta crueldad estetizada tiene mucho más de cerebral de lo que aparenta. No es mero aprovechamiento simbólico de un asesino frustrado, pues, aquí el morbo es conducido hacia un espacio idealizado en que es posible advertir una serie de operaciones (documentales, antropológicas) que en cierta forma lo redime.

### **Una estética negativa (o una estética del negativo)**

Una de las facetas más reconocibles de la producción de Joel - Peter Witkin es su diálogo constante con las obras maestras de la historia del arte, en especial con las creadas en el renacimiento. Las obras maestras (sobre todo aquellas) han representado desde siempre la idea de belleza, el canon a seguir y de alguna manera un acercamiento encubierto al concepto de perfección. En sí mismas

constituyen hitos formales, históricos y culturales, de ahí el aura sagrada que proyectan traspasando incluso contextos y generaciones. No podemos deshacernos de ellas, siempre retornan, podríamos decir incluso más bellas que antes, más insoportablemente grandiosas. En este sentido, el mismo espíritu que las creó se encarga de eternizarlas, son algo así como huellas que el espíritu humano ha dejado en su propio camino para siempre reencontrarse. No obstante, Intentos de dejarlas atrás ha habido muchos, (Futurismo y Dadá, por ejemplo) casi siempre destinados a lograr solo un efímero desconcierto. El peso de citar un clásico muchas veces se encarga de devaluar la propia intervención que se ha querido efectuar en él. Es un reencuentro por cierto, pero es también reconocerse deudor. Estas obras están blindadas por la historia y protegidas por un clasicismo a-temporal. De esta forma, difícilmente podrán desaparecer o seguir interpelándonos.

Sin embargo, también sobre ellas podemos esbozar otra lectura. Una lectura que habla del proceso inevitable que transforma en lugares comunes los hitos en la historia. En la historia del arte en este caso. Las obras con las que dialoga Witkin logran reírse del tiempo, pues se han revestido de un esplendor imperecedero que insiste en hacerlas hablar. Son algo así como producciones momificadas de la historia del arte, muertos cuya desaparición ha sido suspendida, cadáveres formales que no pueden desintegrarse, que no terminan nunca de pudrirse. En cierta forma su deterioro simbólico y material se ha detenido. De este proceso natural podremos obtener dos versiones, por un lado, o estas obras están vivas, vale decir, con su potencial iluminador intacto o están muertas, conectadas a un respirador artificial y multiplicadas por la superproducción Kitsch. En este sentido, la obra de Witkin podría muy bien escenificar este particular estado de descomposición.

Al parecer, entonces, solo existirían dos vías de aproximación: abordarlas desde una destrucción que sabemos jamás será completa o el tratamiento más analítico y respetuoso que se aproxima a ella con devoción. En el primer caso corremos el riesgo de ridiculizar nuestras propias estrategias artístico-discursivas confundiendo rupturismo con banalidad; en el segundo, al eliminar resentimientos estériles y



distractivos, remitimos todo a estrategias formales que permitirían una real comunicación con ella, una comunicación que no es más que una re interpretación con fines de superación.

Witkin ha optado afortunadamente por esta segunda opción, pero con matices que potencian y trascienden la mera aproximación cultural sin abandonarla por completo. En este sentido, su labor fotográfica no es más que la metáfora material de una muerte suspendida, arrastrada en el tiempo bajo diversas formas.

Una de estas variables consiste precisamente en localizar la horridez dentro de una matriz de belleza proporcionada por estas obras maestras. Ya sea en el género del retrato o en el de la naturaleza muerta (que nunca estuvo tan muerta hasta sus fotos) de todos modos la abyección es trascendida gracias a estas estrategias sublimadas. En *Queer Saint* (Fig. 3) por ejemplo, fotografía de 1999, podemos ver la respuesta de Witkin a uno de los principales íconos de la historia del arte: El martirio de San Sebastián. En este registro, en el cual podemos apreciar un esqueleto atravesado por varias flechas, coronado a su vez por la cabeza de un hombre con unos vistosos lentes oscuros, podemos asistir a dos eventos. Por un lado, a la actualización de este motivo, antigua excusa para el estudio del cuerpo desnudo y por otro, a la consumación de su condena, esto es, a la flagelación completa de su cuerpo, hasta el extremo de su desaparición. En este sentido, la fotografía de Witkin continúa el mismo relato desviándose de sus intenciones primigenias, a través de la alegoría, pues lo que antes era belleza y patetismo ahora no es más que una cita descarnada ironizada en la pose de un cuerpo inerte sin carne ya donde posar sus flechas. A su vez, lo que antes era una gruesa columna griega no es más que un pedestal en el cual afirmar ese frágil cadáver cuya expresión dista mucho de esa mirada dolorida depositada en el cielo. En esta foto el firmamento ya no es celeste ni está coronado de nubes, mas bien es un telón oscuro cuyas grietas en el negativo lo transforma en una escenografía salvaje y atemorizante. En este aspecto, cada uno de los elementos fundamentales del San Sebastián renacentista está presente, pero extraviado dentro del macabro montaje de Witkin. Es como si estuviéramos viendo la misma escena, pero a través de esos lentes oscuros por él utilizados.

En este sentido, Witkin hace aparecer toda su obra fotográfica como el reverso desconocido de bellezas canónicas, como la pesadilla deslumbrante que la perfecta armonía arrebató a nuestros ojos. En otras palabras, lo que Witkin realiza es la inversión de la escena petrificada por "el gusto" de la historia. Al exhumar el negativo de esta imagen hace aparecer el inconsciente de la obra, el delirio latente que su perfección camuflaba, el espíritu que su muerte arrastra. En *Las Meninas* (Fig. 4) por ejemplo, trucaje de la célebre obra de Velázquez, el inexpresivo rostro de la infanta Margarita se convierte en un rostro odioso, en una mirada que a través de su antifaz deja ver un cuerpo mutilado que ya sin la falda revela el infierno enjaulado de su cuerpo. En este aspecto, el sentido de la intervención de Witkin es literalmente desnudar, borrar la pintura para hacerla hablar desde su negatividad desconocida, sin cortar nunca esta especie de relato continuado por la cita y en este caso ejemplificado en el perro que yace en el piso finalmente dormido.

Ahora bien, el negativo fotográfico es lo que siempre permanece oculto, la obra que jamás vemos no obstante ser la esencia de la obra que gracias a la luz podrá ser comprendida y admirada. El negativo es una parte constitutiva de toda imagen, de todo ser hecho por la luz. Es inherente a ella. Witkin intenta dar un protagonismo nuevo a esta región ensombrecida. Witkin trabaja con los negativos como si fueran una escultura o un grabado. Raspa los negativos, los destruye hasta que consigue esas infernales imágenes que le conocemos. Esta estética negativa de Witkin nos permite aproximarnos desde otra perspectiva a la belleza, nos permite reencontrarla y reubicarla, interpelarla incluso, revelando su perturbadora oscuridad al desplazarla hacia otras dimensiones con la fotografía, como por ejemplo hacia el cadáver: verdadero negativo del cuerpo.

## **El fuera de cuadro artístico y social**

El marco en las pinturas es el dispositivo que separa a la imagen de una realidad vulgar y antiestética. Es en suma, lo que convierte su espacio interior en arte. El arte al enunciarse como tal deja fuera de su órbita arbitrariamente muchas cosas; el mundo deja de existir al mirar una imagen reconocida como arte. El arte es lo trascendente, lo bello, la "diferencia" en el mundo. La maravillosa alteridad que eterniza su objetivo particularizándolo. En nuestra existencia de todos los días, en nuestra ramplona realidad, acontece algo parecido. Nuestra realidad está de cierta forma editada al dejar fuera de marco a muchos seres y cosas. En este sentido, hay un *fuera de cuadro* en nuestras vidas, un "afuera" que paradójicamente deja excluido a lo realmente diferente, a lo único, al *fenómeno* y que, al contrario del arte, eterniza generalizando.

El arte y la vida aquí se encuentran, solo que desde puntos de vista diferentes. El arte, particulariza lo creado adentro de su esfera ilusionista. Le otorga cualidades que solo la representación puede otorgar. Tanto da si lo retratado es horrible o bello, ya el mero desdoblamiento es fascinante. En la vida en cambio, optamos por la generalización más que por la individuación. Preferimos las conocidas pautas de lo normal rechazando así lo excepcional. Algo en lo diferente atemoriza, sobre todo cuando esa otredad no revela visiones desconocidas de nuestra propia corporalidad. En este aspecto, existe un real desagradable, intrascendente, vomitivo que es mejor obviar. Una realidad informe que era mejor dejar dispersa y que no merecía una segunda mirada. Witkin al igual que muchos artistas en estos últimos 20 años es depositario de un proceso inverso, un proceso que busca traer de vuelta la realidad al espacio representacional. La realidad excluida. Un espacio de posibilidades de percepción y representación del cuerpo humano que resalta su estatus ilimitado. Cada cuerpo tiene una constitución única y a cada cuerpo le corresponde un alma o psiquis irrepetible e insondable que es su reflejo. En el cuerpo miramos una apariencia física, y por él, por sus gestos, acciones y expresiones conocemos un mundo interior y advertimos incluso una realidad social y cultural.

Witkin al integrar seres extraordinarios a su obra estetiza esta discriminación naturalizada ya por la costumbre y devela estos tatuajes. Intenta *Corregir* lo arbitrario de la vida y la mirada, al mismo tiempo, expandiendo en el arte sus posibilidades al crear un banco de datos que le abre infinitas posibilidades. La fotografía, al igual que la pintura en sus comienzos, se había comportado de esta forma, al utilizar una paleta sin todos los colores, es decir, un universo sin todas sus realidades. El mundo del arte también fue un mundo editado, donde existió toda una censura silenciosa que rehuía partes importantes de la vida. ¿Cómo el arte podía ser el reino de lo único al soslayar lo completamente diferente? ¿Cómo podría serlo al rechazar determinados materiales u operaciones? Afortunadamente hasta ahora quedan muy pocos espacios proscritos.

Sin embargo, más que una labor de asistencia social, más que un inventario antropológico de lo rechazado, más que un informe sobre lo informe, el verdadero hallazgo de Witkin es la redefinición del concepto de belleza y si no es su redefinición al menos su expansión. Una belleza localizada en lo verdaderamente único y vista desde un dispositivo que la expande y la hace reproducible y que en cierto modo la socializa. Un dispositivo que la capta y la eterniza, pero que también enfría lo observado al presentarlo como algo inherente a él, pues también la obra de Witkin es el rescate del registro.

La belleza gracias a sus fotos pudo extenderse hacia todas las cosas o al menos hacia lugares donde antes era imposible encontrarla. Como debía haber sido desde siempre, o como quizá estuvo siempre hasta su descubrimiento.

### **Una estética del resto y del fragmento**

La estética de Joel - Peter Witkin está hecha de formas incompletas, formas que de alguna u otra manera cuestionan el concepto de unidad y perfección. Todo en ella es excedente (*Beauty has three nipples Fig. 5*) o carencia (*Corpus medius Fig. 6*), formas destruidas o estalladas vistas como un motivo digno de ser plasmado en una obra de arte, al menos en el soporte fotográfico. Ahora bien, gracias a

Witkin estos monstruos son sacados a la luz, sin embargo, nunca dejan de serlo plenamente. El cuidadoso tratamiento dado por Witkin no logra completamente quitarles su estatuto de *impensables*, de *rarezas*. Es más, esta irrealidad al ser absorbida por el lente los convierte en verdaderos engendros fotográficos, en seres que después de todo no logran consolidar una corporeidad real, pues, siguen siendo monstruos. La ilusión fotográfica no hace más que reproducir una identidad ilusoria de seres destinados a no ser vistos más que como alimañas. En este sentido, la mirada de Witkin nunca es inocente, ni menos redentora, mas bien es una mirada cuyo anonadamiento radical le permite construir fríamente una estética de lo horrible a la manera de revulsivo frente a la alienación. No es casual la elección de estos seres entonces, pues, quiénes más que ellos podrían configurarse como verdaderos sujetos estéticos. Estéticos en el sentido que invierten cualquier mirada, estéticos en el sentido de que parecen hechos para ser observados, estéticos en el sentido que densifican aun más su apariencia inmersos en la realidad protegida del arte, más aun si están adocenados en un mismo espacio con la muerte, verdadera línea que se abre.

### **La conciencia de la muerte y del tiempo**

Gran parte de la obra de Witkin está compuesta de restos humanos, de animales muertos, de cadáveres. Todos éstos entregados al azar por furiosas ciudades a favor de esta carnicería fotográfica. Ahora, dentro de esta faceta de su arte ya no solo apreciaremos los fragmentos desaparecidos de esos cuerpos incompletos, mas bien los veremos en su completa autonomía, ya des-funcionalizados, en el paisaje propio de su desaparición. En los fenómenos corporales sólo veíamos su falta, su carencia o proliferación, ahora en la muerte, como fragmentos ornamentales de infernales composiciones, paisajes y bodegones artificiales. En este sentido, ambas facetas de su obra se complementan: los restos que faltan en organismos vivos encuentran su destino junto a personajes muertos dentro de un confuso montaje. Los paisajes de Witkin se relacionan.

Sin embargo, no son solo esculturas de carne, son fotografías, montajes.

La fotografía logra ilusoriamente detener el tiempo y drenar todo artificio de lo existente. En ella no hay voces ni olores, todo es reducido a una visualidad pura y absoluta que neutraliza su objetivo. En este caso, la muerte. Intentar detener la muerte es una utopía que escapa a las posibilidades de lo humano, pues sería tanto como intentar detener el tiempo. Nuestra única certeza es la muerte, podremos escapar de todo, menos de ella y del tiempo que es su aliado. La fotografía, sin embargo, nos lleva a una extraña instancia de temporalidad y eternidad. Dentro de ella todo sigue aconteciendo, todo es posible: el muerto sigue muriendo, el cadáver sigue siendo materia inerte y sin memoria y al mismo tiempo logra escapar virtualmente a su proceso inexorable de descomposición. Ese cadáver, sin embargo, fue alguien como cualquiera de nosotros. En este sentido, el mirar en la obra de Witkin esos cuerpos informes o esos cuerpos muertos es enfrentarse a la realidad de uno mismo en un futuro incierto. En otras palabras, es mirar un otro potencial, *una alteridad y realidad posible*, un acontecimiento del que no tendremos conciencia jamás en uno mismo más que en el cuerpo desgraciado de otro como nosotros. En este caso, los cuerpos proporcionados por el lente de Witkin son una oportunidad para reflexionar sobre la muerte y el tiempo. Son un Vánitas sombrío, un Memento mori implacable. Sin embargo, nuestra conciencia en este aspecto no se encontraría con la idea desoladora de la muerte, mas bien se vería envuelta en un distractor mundo escenografiado en el que es posible encontrar la belleza. Una belleza difícil de interpretar pues es precisamente la que no podremos vivir, aunque sí posiblemente proyectar.

Esta es la tensión que estas imágenes proporcionan, pues, por una parte, nos arrebatan la mirada al descubrirnos un paisaje inexplorado e irresistible y por otro, nos recuerdan nuestra posible condición de humanidad objetivada y en constante deterioro.

## **Morbo y evasión; características constitutivas del observador de arte**

Witkin conoce muy bien la potencialidad de su arte. La relación inevitable que producirá entre su obra y el eventual espectador y también adonde apuntará esa reflexión. Nada pertenece más al individuo, nada parece ser más íntimo que el conocimiento de su propio cuerpo y es en este terreno inviolado en el que Witkin trajina con desenfado, refractando una realidad que no por ser inverosímil deja de ser posible ni chocante.

La obra de Witkin es intimidante, esto es inevitable. Lo abyecto es precisamente todo lo que queremos rechazar, *la reacción del ser contra aquello que lo amenaza* como lo define Julia Kristeva. Sin embargo, la pregunta sería el porqué el arte hace tolerable lo que en nuestra realidad cotidiana sólo nos haría dar vuelta la cara o vomitar. Esta interrogante nos llevaría hacia una cualidad contradictoria del arte particularmente visible dentro de esta tendencia, algo así como una suerte de función somática o sugestiva del arte, sin embargo, inevitablemente anestésica.

En el arte se entremezclan sin problemas el morbo y la evasión, la curiosidad desenfrenada y la autoayuda. Una terapia de lo diferente nunca lo suficientemente efectiva. Sin embargo, el arte a través de los siglos parece haber ido construyendo una especie de espacio en donde todo sería permitido y en donde todo tiende a neutralizarse. La apertura hacia un espacio en donde todo tendría cabida ha sido paulatina. El que una obra tan feroz como la de Witkin esté inserta dentro del espacio artístico mundial no hace más que hablar de la consolidación de este proceso. Un proceso que va de la mano con una suerte de anonadamiento general del observador producto de una espectacularización salvaje y repetida de las sensaciones extremas. La obra dentro de todo sería algo así como un espacio alucinatorio que embota los sentidos, dentro del cual los prejuicios y criterios estéticos no tendrían mayor sentido pues muy bien podríamos descubrir dentro de ella unos nuevos. Es precisamente este tipo de obras la que le da fuerza a este proceso de dos formas complementarias, por una lado, logra abrir nuevos espacios dentro del esquema arte (nuevas temáticas, formas y materiales) y por otro, logra un efecto anestésico creciente que obliga a los artistas a crear nuevas y

más fuertes operaciones. En otras palabras, llegamos a un momento en que el morbo se profundiza y se constituye como el único afuera posible, la única gran posibilidad de evasión. El arte ha desplazado su espectacularidad desde el espacio del ensueño hacia el espacio de lo chocante. En este sentido, la fotografía de Witkin resulta ser un espacio transicional y testimonial dentro de este proceso. No es casual entonces que su obra haya sido la que preparó el camino para experiencias aun más extremas como las de Hagens y los accionistas chinos, verdaderos exploradores de este límite.

### **El concurso de cuerpos (Witkin, Evaristti, Hagens)**

Con Witkin sin embargo, surge un fenómeno que sin duda algo tiene de esquizofrénico: el concurso de cuerpos, su licitación. Es decir, la entrega voluntaria del propio cuerpo, previa petición del artista, para ser convertido en una obra o motivo de su obra. Esta situación prácticamente surgió con el arte, desde el pintor galante que le solicita a una bella dama su rostro para retratarlo, hasta las exploraciones que hicieron en el terreno de lo chocante maestros como Gericoult, Velázquez, Goya. Todo esto va desde el hombrecillo que cumple con los requerimientos estéticos del señor Witkin y se entrega personalmente para ser fotografiado, hasta el moribundo que acepta ser utilizado como soporte tras su muerte. Esta inédita comunicación entre espectador y artista o si se quiere entre artista y su futuro soporte, desde todo punto de vista sorprende y abre una serie infinita de interrogantes, todas más bien desde el campo psicológico más que del estético. Por un lado, Witkin no comete ningún delito al publicar en periódicos sus particulares requerimientos, es más, puede que hasta peque de corrección al hacerlo. De hecho, el pedir no es lo problemático, más bien es el surgimiento de una respuesta a esta especial petición. Los cuerpos en las obras de Witkin son disfrazados, destrozados, injertados en animales, en estructuras metálicas, puestos en el suelo, en bodegones, etc, de alguna forma son encarnizados en un ritual destructor justificado estéticamente. En este aspecto, más allá de la



utilización de los cuerpos y sus resultados, no podrá haber conciencia de aquello, es decir, un muerto jamás verá la representación final de su carne dentro del espacio de la representación. Surge así la interrogante sobre su motivación. Podremos hablar de amor al arte, podremos hablar de un desprecio o de un amor excesivo hacia el propio cuerpo, podremos hablar acerca de todo eso, excepto de algo parecido a la razón. Si bien la mayoría de los cuerpos fotografiados por Witkin son producto de pacientes persecuciones, una gran cantidad según su propia confesión son entregados con el expreso consentimiento del implicado (*"Mis fotografías de restos humanos se han hecho con todos los permisos, con el conocimiento de que hay implicaciones médicas y morales, y nunca fotografiaré a nadie sin permiso, porque mi propósito es positivo, no oscuro, lo que hago se hace siempre de la forma más humilde, reverente y siguiendo fines elevados."*<sup>10</sup>) esto nos lleva a una mórbida manera de sentir el arte, una forma por completo ilusoria, subliminal si se quiere, que goza con la pureza de la imaginación y de la sensibilidad. En cierta forma, este dador tan particular busca eternizarse con ello, podemos entender que busca salvarse de la muerte en un territorio ajeno al de Dios, en el territorio idealizado del arte. Contribuye de esta forma a re inaugurar el espacio sacro de la representación. Su testimonio corporal de entrega absoluta es prueba de ello. Esta eternidad relativa parece ser más segura que la de las escrituras, algo le indica que es preferible permanecer en la memoria de los hombres aun como un manipulado trozo de carne que en al interior del inseguro trozo de eternidad que ofrece la religión. El arte parece asegurar una vida más duradera, destruyendo ese insoportable anonimato que al parecer se sufrió desde y por siempre. Sin embargo, más que estas interpretaciones lo verdaderamente interesante es la relación inédita entre este cuerpo y el artista. Tan morbosa como sagrada. Esta entrega absoluta, solo paliada por el proceso inevitable de descomposición, es muy similar a la que establecen los líderes carismáticos de muchas sectas con sus entregados seguidores.

---

<sup>10</sup> Contreras, Eva: Joel Peter Witkin: *"No soy una persona oscura, solo trato de ser realista"* Entrevista realizada en el marco del Festival de Fotografía de España, PHotoEspaña 2003 al semanario electrónico Babab No 20, Julio 2003. ([www.babab.com](http://www.babab.com))

Con Duncan por ejemplo, no hubo el más mínimo escrúpulo en la adquisición del cadáver, es más, este fue transado en sórdidos lugares, no sabemos cómo ni por cuánto. Más encima, fue torturado sexualmente y posiblemente abandonado al terminar su utilidad *práctica*. En el accionismo chino por ejemplo los cuerpos o restos de ellos son derechamente robados. En Chile, extraídos de laboratorios de marginales colegios fiscales. Con Witkin en cambio, existe una reciprocidad perversa, que se mueve dentro de un terreno idealizado a la manera de una comunión. En cierta forma, hay un compromiso de unión del cual brota un fruto llamado a eternizar al que lo abandona. Desde esta perspectiva es una promesa y una comunicación continua con la muerte. Esto no permite comprender esa aura que estos cadáveres proyectan desde las tinieblas, desde su presencia en la placa, desde esa luz apagada de sus miradas fotografiadas. En este aspecto la frase de Witkin "*Cualquier buen artista hace una apología y un intento de explicar el tiempo en el que vive*<sup>11</sup>" adquiere un sentido pleno, evidenciando el estatus nuevo de un cierto tipo de espectador o consumidor de arte: buscador de vagas esperanzas y consuelos, partícipe de un paganismo nuevo llevado casi al paroxismo 10 años después en la obra del anatomista Gunter Von Hagens.

---

<sup>11</sup> *ibid.* Contreras, Eva.

## **LA ESPECTACULARIZACIÓN DE LA MUERTE**

## Muerte y ciencia: El caso de Gunter Von Hagens

Una semana antes de la emisión de *Beijing Zwings* en Gran Bretaña, controvertido documental en el que Waldemar Januszack testimoniaba con suma crudeza el desquiciante panorama del arte corporal Chino, la BBC de Londres había sido presa del escándalo por una transmisión de naturaleza bastante similar. Un escándalo que representaba el extraño estatuto del cuerpo en nuestra sociedad contemporánea y el cómo las prácticas extremas habían contaminado las más impenetrables disciplinas. La emisión a la que nos referimos fue la autopsia pública ejecutada por Gunter Von Hagens<sup>12</sup>. Este médico alemán ya había sido conocido en Europa mucho tiempo antes, incluso en Oriente (Japón), donde estrenó su muestra *Koperwelten*, sin embargo, nunca antes sus extravagancias habían sido expuestas de manera tan explícita ante una multitud tan importante de personas, todas estas virtualmente conectadas bajo el morbo mediático. Esta autopsia venía en cierta medida a coronar una carrera brillante pero cuyos senderos de gloria se identifican más con la oscuridad de lo macabro antes que con el aséptico apostolado de la medicina. También, porqué no decirlo, este evento resultó ser la tan ansiada y más completa legitimación. Esta acción vista por millones de telespectadores, no solo en Inglaterra sino que en todo el mundo, buscaba romper a través de una espectacularización innegable un antiguo y nunca discutido monopolio: el de la medicina sobre el cadáver. Este antiquísimo ritual privado ha sido un privilegio que Hagens de una manera más astuta que altruista ha buscado romper en "beneficio" de la humanidad. Desde siempre el médico se ha erigido como el legitimador de la muerte, Un agente que certifica experiencialmente el fenómeno de la desaparición a través del examen y penetración del cuerpo. Hagens justificó esta apertura en la democratización que ella representaba, pues de alguna manera, el abandono del alma era compartido tanto como la intimidad intraducible de ese momento con la multitud. También los

---

<sup>12</sup> La acción se realizó el día 20 de Noviembre del año 2002 y fue realizada a un compatriota suyo de 72 años, alcohólico y con cáncer en los pulmones, en un depósito al este de Londres ante 500 personas. Transmitida por canal 4 fue vista solo en Inglaterra por alrededor de 1.5 millones de personas.

ciudadanos tenían derecho a presenciar una autopsia según él. El tema de la multitud es importante en la inclasificable obra de Hagens, pues justifica la industrialización e itinerancia de su muestra, además nos remite a los antiguos espectáculos públicos de la edad media y renacimiento, en que junto con marcar avances en lo que respecta a cosmovisiones científicas y religiosas se reunía a la población en una suerte de ritual mortuario que subrepticamente los conectaba con otra realidad. De este contexto histórico se dice de este doctor en anatomía. De este momento dice también extraer sus inquietudes estéticas. No está de más recordar entonces, que la imagen de autopsias masivas bajo la excusa de lecciones de anatomía o en su defecto, la imagen de cuerpos inertes o desmembrados, son una suerte de género al interior de la pintura. También esta masividad es importante en el sentido que ha sido el objetivo del programa estético-científico de Hagens cuyas "esculturas" (cadáveres humanos sometidos a la plastinación) son hechas para hacer de la muerte una experiencia compartida.

### **Una atávica obsesión**

Habría que retrotraerse a los tiempos primitivos para entender una obsesión que vuelve y se transfigura con el tiempo. Habría que ver el rostro del primer hombre que presenció la muerte de uno de sus semejantes e imaginarse el efecto que provocó en su mente el fenómeno de la putrefacción. Posiblemente no habría podido resistir en un primer momento tocarlo, olerlo y sacudirlo para despertarlo. Luego estos movimientos serían respondidos con la más absoluta cerrazón (endurecimiento) seguida de una asombrosa metamorfosis, una que implicaba sonidos y olores, para terminar finalmente en la corrupción de la carne y su licuefacción. Todo esto habrá que sopesar para comprender la fascinación del hombre por la muerte, pues, el cadáver mismo revela aspectos desconocidos y chocantes de la vida a través del cuerpo. Como si ese más allá solo pudiera comunicarse de esta forma, surgiendo desde el interior del hombre, abriéndose paso a través de él, descomponiendo sus órganos, mostrándole un camino que

por efectos encontrados sería también su protección<sup>13</sup>. Indudablemente, la desaparición del cuerpo terminaría zanjando muchas cosas, tanto la debilidad de la carne como su mortalidad más absoluta; Tanto la posibilidad de herir o matar, o escarnecer el cuerpo más allá de la muerte. De este primer momento surgirían los más diversos tabúes, como a su vez los más repugnantes indicios de criminalidad y "abyección" primitiva como son los sacrificios, el canibalismo y la mutilación. Esta posibilidad de atormentar el cuerpo y constituirlo en una posibilidad de poder fue también vista con otros ojos al salir del estado primitivo. El cuerpo también era una imagen del mundo, que posiblemente revelaría muchos secretos acerca de la muerte, como las señales enquistadas en el organismo en sus instantes postreros signándolo como el único contacto. Estas señales sin duda despertaron apetitos de todo tipo. Desde el médico que buscó evitar y explicar este terrible desenlace, hasta quienes visualizaron en el organismo los aspectos de una maravillosa maquinaria.

La anatomía fue desde su origen una fascinación para la comunidad científica y espíritus inquietos en general. Subsidiaria posiblemente de castas sacerdotales doblemente consientes de la interioridad del hombre gracias a los sacrificios, desde siempre ha sido una barrera cultural a superar. Prácticamente siempre han coincidido sus hallazgos con escalamientos culturales, lo que vendría a confirmar el umbral nuevo bajo el cual estaría siendo tratado el cuerpo en la actualidad. Sus primeros vestigios son rastreables hasta la época de oro de Alejandría, centro cultural del mundo antiguo, específicamente a su escuela médica tres siglos antes del nacimiento de Cristo. Galeno e Hipócrates darían forma a estos vagos conocimientos algunos siglos más tarde experimentando por primera vez con cadáveres animales. Luego la anatomía no reaparece hasta el siglo X y XI, traída por los árabes hasta Europa. La anatomía terminaría por expandir definitivamente su existencia en diversas escuelas médicas a través de una lengua: el latín. Sin embargo, el escenario que presenció su expansión fue el oscuro y religioso de la edad media, quien vio en esta "ciencia maldita" más que un camino de

---

<sup>13</sup> "Espasmos y vómitos que me protegen. Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundo." Kristeva, *ibid*, pp 9.

conocimiento, la metáfora y confirmación de todos sus dogmas y aprehensiones. Sin embargo, lo que en un principio fue la representación de la armonía del mundo y de la bondad del creador se transformó en una barrera que impedía deslizar ideas más avanzadas que veían en el cuerpo una fuente mucho más poderosa de cambios no tan solo del ámbito del conocimiento sino que del ámbito cultural y cosmológico. El renacimiento rescató al cuerpo del cajón en el que estaba para convertirlo posteriormente en la medida de todas las cosas, igualando prácticamente en importancia la exploración del organismo con la exploración del mundo. Es más, su estudio fue indispensable para muchos adelantados que ya en esa época creían posible la fusión entre arte y ciencia. Vesalio por ejemplo, para sus demostraciones prácticas de anatomía él mismo hacía sus disecciones, en lugar de confiárselas a un cirujano; Leonardo a su vez, hacía disecciones de cadáveres en su taller por la noche, de estas experiencias surgirían sus innumerables dibujos y estudios anatómicos. También es conocido el fervor con que Miguel Ángel anatomizaba sus cadáveres, clavándoles una vela en el ombligo para así poder estudiarlos durante las negras horas de la noche. De este renacer espiritual dice ser partícipe el doctor Gunter Von Hagens, quien al igual que el doctor Víctor Frankenstein abocó toda su genialidad y juventud en pos de un solo objetivo que en el caso del médico alemán resultó en un renovado y espectacular método de momificación: La Plastinación.

## **Plastinación**

Gunter von Hagens, comenzó sus estudios médicos en la universidad de Jena el año 1965 y los vio suspendidos al caer preso por protestar contra la invasión soviética en Checoslovaquia; cuando salió libre ingresó a la universidad de Lubeck, donde finalizaría sus estudios el año 1973. En 1974 recibe su licencia para practicar medicina antes de trasladarse a la universidad de Heidelberg donde realizará su tesis doctoral el año 1975. El año 1976 lo pasará como residente del instituto de patología y de anatomía en Heidelberg. En este último, un año más

tarde, Hagens logrará concretar la invención que lo haría rico y famoso: la plastinación. Esta técnica consiste básicamente en la sustitución de los líquidos corporales (agua y lípidos), a través del intercambio vía arterial de la sangre por sustancias de resinas elásticas (polímeros reactivos), para que los cuerpos vuelvan a tener su textura y color aparentemente normal. Las ventajas que se pueden obtener de la plastinación son variadas, entre ellas: la posibilidad de mantener al espécimen seco, con volumen y forma naturales; así como también conservar en él una textura y coloración muy aproximadas a lo normal, sin el gran inconveniente de malos olores propio de los vapores irritantes con que los conservadores convencionales causan un desagradable aroma en el ambiente. Sumado a todo esto: la comodidad del manejo manual de las piezas y la resistencia de los cuerpos al tacto. La técnica permite que el cuerpo, al que anteriormente se le ha extraído la piel y se le ha quitado todo rastro de olor, mantenga suficiente elasticidad como para mantenerse de pie o adaptarse a las posiciones normales del cuerpo. Este invento significó como es evidente, un paso adelante en lo que respecta a la preservación del cuerpo. También, a su manera, representó un campo nuevo de exploración para el arte. Es en suma, la actualización de antiguas ansias religiosas bajo un *pathos* muy distinto. Una macabra inclinación que solo podría darse en estos tiempos a través de la cadena conformada por la ciencia, la industria y la estética. Con esta técnica, no obstante, se ha hecho realizable el sueño de tantas culturas que vieron en la momificación la posibilidad de retener la corporalidad de los seres. Pero sin duda, estamos ejerciendo una violencia al hacer este parangón, pues Hagens dista mucho de ser un sacerdote a pesar de la curiosa entrega que despierta en las personas. Mas bien es un ser oscuro y nihilista que a la manera de Mabuse, el célebre personaje de Fritz Lang, se aprovecha de un caos que el mismo siembra, ejerciendo así su poder desde las sombras para beneficio personal.



La momificación surgió de la creencia en un más allá que exigía para su ingreso un determinado cuidado del resto, del cadáver. Este cuerpo ya muerto necesariamente requeriría cierta asistencia hacia el otro mundo, un arreglo en conformidad con el nuevo medio al cual se vería expuesto. En este sentido, el cadáver no era un inservible sino que seguía siendo parte constitutiva de esa vida que terminada continuaría su ascenso en otro lugar a través de este ceremonial. La momificación, al menos en el antiguo Egipto, no era un ritual voluntario sino que una obligación ineludible al interior de su cultura. Si bien existían especialistas ésta en nada podía ser considerada una industria, tan solo era una preparación para ese paso llamado muerte. La momificación sacralizaba al cuerpo. En este sentido, dista mucho del contexto en el cual se desenvuelve con tanta libertad Gunter Von Hagens quien en parte se surte de la ambigüedad religiosa imperante, de entre otras incertezas y libertades. Solo un fenómeno como ese explicaría la entrega voluntaria de cuerpos con la cual abastece su industria de conservación mortuoria. En este aspecto, la industrialización es una suerte de perversión natural cuya raíz se encuentra en el campo mismo desde el cual surgió Hagens: la ciencia. Una perversión compartida que brota de la sociedad misma. De hecho, esta industria de la muerte puesta en marcha por Hagens no podría haber sido exitosa de no haber removido cierta fibra íntima que desencadenara cierta demanda. Podría ser perfectamente factible que Hagens haya satisfecho cierta necesidad escondida al igual que todos los artistas extremos quienes en cierta forma se comportan anacrónicamente en el mundo, con límites y creencias tan radicales como ancestrales. Esto explicaría muchas cosas con respecto a su obra, tanto la libertad en la cual su actividad se desenvuelve, como el éxito expositivo, al igual que su rendimiento económico. No obstante sigue existiendo un problema más profundo, que el mismo Hagens ha productivizado inigualablemente tras un inconstante bagaje discursivo: su ambigua relación con el arte.

## Una herida abierta entre el arte y la ciencia

El sujeto por una extraña característica de la imaginación misma, tiende a fantasear su relación con lo asqueroso. Esta afirmación, hecha por Kant en su estética, parece ilustrar con lucidez insuperable los más descabellados fenómenos acaecidos al interior del arte actual. Al mismo tiempo instituye el concepto de asqueroso como un revulsivo para la imaginación, signándola bajo el cariz de lo perverso. No es de extrañar entonces la genialidad destructiva que tantos seres oscuros descubren en sí mismos al querer satisfacer sus necesidades insanas y los no tan oscuros también, al detonarse en su cerebro pensamientos que a ellos mismo sorprenden por su malignidad y perfección. Todo lo perverso está obligado a utilizar diversas máscaras que permitan su libre desarrollo. Igualmente todo lo perverso es temporal y transitorio. Posiblemente este intrincado itinerario sea el origen de toda creación. En este aspecto, el conocimiento mismo, subproducto de la imaginación, parece incubar en su interior curiosos y rebuscados mecanismos de relación con lo prohibido. Está de más decir que toda disciplina tiene su reverso o más claramente, una oscura posibilidad, que actúa como irresistible tentación. Este límite vislumbrado en cada parcela de conocimiento se ha manifestado de muchas maneras a lo largo del tiempo. Pensemos por ejemplo en la asombrosa genialidad con que el ser humano ha ideado los más variados tormentos a través de su historia. Pensemos en las bombas de destrucción masiva del recién pasado siglo y por qué no, en las vertientes de la ciencia actuales como son la experimentación con animales, las fertilizaciones *in vitro* y la clonación. Estas zonas limítrofes han coincidido con exploraciones igual de radicales pero en ámbitos distintos. En estos tiempos todo parece hacerse posible y contradictoriamente, en dos disciplinas tan distintas como son la ciencia y el arte, la exploración parece desarrollarse en el ámbito simbólico, no obstante, estar este simbolismo sumergido en la más repugnante de las materias: los restos humanos. De este paralelo la obra del doctor Von Hagens representa una curiosa síntesis, entre límites disciplinares y representacionales. Al igual como las diversas

tendencias artísticas de los últimos 20 años han adoptados metodologías adquiridas de la ciencia y la medicina para representar con toda su atrocidad el fenómeno del anonadamiento, igualmente Hagens ha revestido sus descubrimientos de un barniz estético que los problematiza y embellece, que los expande. Esta retroalimentación se hace patente en el fenómeno del arte extremo aparecido en los últimos años e introduce el trabajo de Hagens en la problemática esfera artística contemporánea.

### **Koperwelten**

La muestra itineraria *Koperwelten* (mundos del cuerpo) fue estrenada en Japón el año 1995, dando inicio en tierras foráneas a un fenómeno surgido silenciosamente 20 años atrás en Europa. La muestra, en la que Hagens pone en práctica su revolucionario método de conservación, constó de 200 especímenes humanos, incluyendo cuerpos enteros tanto como órganos individuales y cortes de cuerpo transversales. La legalidad europea como es evidente no permitió su exposición en un primer momento, otorgándole a través de la polémica surgida una fama inmediata al hasta entonces desconocido doctor, quien prefirió la apertura de Oriente ante este tipo de espectáculos. Sin embargo: ¿por qué precisamente una muestra anatómica tendría que ser considerada un espectáculo? ¿por qué debía de ser tan cuestionada? La pregunta posiblemente tendrá su contestación en la ambigüedad de la propuesta, que tanto jugaba con el morbo de la población como con conceptos artísticos que la ubicaban bajo parámetros distintos de visibilidad. Pues bien ¿podríamos considerar obras de arte estos cadáveres plastificados? En un primer momento uno tiende a interpretar como arte toda cúspide representacional. Luego esta interpretación se hace más vaga al recordar el estatus nuevo con que la obra de arte ingresó al siglo XX. ¿basta el reconocimiento de un objeto por parte del artista para que éste se convierta en una pieza de arte? ¿basta reconocerse como artista para adquirir este poder? según Duchamp sí, abriendo de paso el camino a una democratización de

incalculables consecuencias. Todo el arte moderno deriva de los cuestionamientos de Duchamp, quien con sus postulados nublaban de ironía todo el arte hacia adelante. En este aspecto, la incerteza quedó zanjada como una estrategia constitutiva de las prácticas estéticas, de este modo, las puertas siempre han estado abiertas para el ingreso de nuevas modalidades y propuestas. La inteligencia de Hagens detectó desde un principio esta ventana y los alcances estéticos de su invención. Ahora bien ¿son estas representaciones, "esculturas" como él les llama?. Esta audaz irrupción en el campo estético nos lleva a redefinir conceptos, uno de ellos es la escultura, género prácticamente fundacional del mundo arte.

La escultura surgió en un principio como una suerte de amuleto que rendía culto a las necesidades básicas del hombre primitivo. Esto explica la representación de animales y de mujeres ingravidas que en su gordura maravillosa representaban todo el aspecto reproductivo y protector de la existencia. En sí misma la escultura representó la irrupción del hombre por sobre la materia, algo así como un relato paralelo al del conocimiento con su entorno. Luego esta escultura, ya más autoconsciente, terminó por convertirse en el brazo representativo del poder simbolizando dioses o gobernantes, lo que determinó el estatus de cada uno de sus materiales. Esta monumentalidad la fusionó con la arquitectura, mutua influencia que perdura hasta nuestros días. Básicamente la esencia de la escultura no cambió hasta bien entrado el siglo XX. Un primer punto de inflexión fue el cubismo. Tras este hubo muchos otros. Lo que no cabe duda es que las esculturas de Gunter Von Hagens representan el más reciente. Básicamente las figuras plastinadas representan una fusión entre arte y ciencia. Copan recíprocamente dos ámbitos distintos de comprender y apreciar el mundo. La anatomía en este contexto marca un redescubrimiento del cuerpo dentro de espectro no solo estético, sino cultural, pues cuestiona tanto el material como la utilización de la escultura, materializando de este modo la nueva ontología del cuerpo, productivizada por los artistas extremos en su amenaza y destrucción. Esta dualidad representa un avance ostensible en ambas, este cruce también es lo que las hace tan repulsivas al mezclar al parecer paradigmas tan distintos.

Hagens, con *Koperwelten*, le dio cuerpo a una obsesión que absorbió toda su juventud. Estos restos humanos ya estaban en su cabeza hace 30 años, formando parte de su paisaje mental. Este paisaje ahora busca hacerse cotidiano en los países que acogen su muestra. Esto no habría ocurrido si en parte la imagen del cuerpo en la actualidad no coincidiera con los sueños del joven anatomista alemán. Hagens, sin embargo, tras sus justificaciones no logra ocultar su personalismo. Esta característica personal impide saber si para él el cuerpo humano tiene algún sentido. En estos días el cuerpo es una entidad transformable, a la que es posible agregar y quitar partes a placer. Es luz, impulsos eléctricos, como lo demuestran los exámenes médicos; es una arma y una ofrenda como lo demuestran los Kamikazes; es un híbrido al que es posible insertar prótesis inútiles, como en la cirugía plástica; es también un lugar de alquiler, como lo corroboran la prostitución, el arriendo de vientres, el modelaje. Podríamos nombrar infinitas variedades, es en este contexto donde toma sentido el nombre de la muestra "*mundos del cuerpo*".

### **¿Esculturas? ¿desnudos?**

Como escultura, *Koperwelten* es partícipe de criterios totalmente nuevos. Desde un comienzo se hizo parte de un material completamente inédito y significativo. Este punto esencial en su estructura trastocó definitivamente todos los demás.

La escultura siempre buscó hacerse de materiales perdurables como el mármol, la piedra, el hierro. La escultura desde siempre fue hecha para perdurar en el tiempo. Quiso hacerse de ella lo único eterno al interior del arte. Este carácter la hizo pétrea y pesada identificándole prácticamente de por vida con conceptos y lugares determinados. Esto a su vez la hizo parte de un paisaje y de una historia, quién más que ella entonces para darle un significado específico al tiempo. Todas estas características hacen parecer a *Koperwelten* casi una fantasía, un producto surgido de una alucinación. *Koperwelten* utiliza un material imposible, cuya significación supera a todos los demás. Lo suyo es un material orgánico, detenido

en su corruptibilidad. Esta suspensión le otorga un aura que arrastrará para siempre, pues no es una cualidad propia de la carne resistir el deterioro. En este punto significa un avance en la conservación de los materiales, prácticamente inventa uno. También una tensión nueva que le otorga características específicas y sorprendentes a una actividad tradicional. Es como si se inyectara de sangre la materia, para poder modelarla.

La carne a su vez, tras el proceso de plastinación se transforma en un medio mucho más dúctil, más flexible. Hace del cuerpo una materia accesible al tratamiento estético representando en su modelado los infinitos matices de un organismo en constante transformación e interpretación. Esculturas son sin duda. Participan de cada una de sus partes constitutivas. Sin embargo, nos convierte a todos en una potencial efigie reverenciada al jugar con la inevitable dimensión especular con que estos especímenes devuelven la mirada. Esta calidad le otorga un poder mayor que supera su carácter estático, pues es una virtual proyección de quien observa, un futuro posible, una malsana reflexión que obliga a interactuar con ese ser muerto suspendido en el espacio. De este cadáver nada se ha perdido, sin embargo, todos sus rasgos humanos se nos presentan como desconocidos. Eliminando piel, pelo, sudores, movimientos, olores, más parece el revés o el negativo del cuerpo. Es una cosa, pero no una como en la escultura. Es una oportunidad que el arte nos brinda para extrañarnos de nuestra propia corporalidad. Es una momia desnuda que está disfrutando de otra vida, de sus prebendas ceremoniales, de un viaje eterno que una medicina abyecta a programado para él. Esta eternidad forzada es un juego que envuelve nuestra imaginación, intercomunicándonos con la mentalidad de Hagens y sus donantes. Esta dialéctica nos identifica con la perversión, pues no es más que un producto de este sentimiento todo lo que envuelve a estas esculturas desolladas. Es más, pareciera que de un momento a otro despertaran de su letargo para descuerarnos, en una especie de *Memento mori* furioso. De este nimbo macabro sin duda el principal responsable, es la ausencia de piel. Esta característica tan notoria y chocante podría ser perfectamente una interpelación al género del desnudo, cuyo tema central es la carne. La desollación fue desde siempre un miedo subterráneo,

un suplicio, algo terrible. Antiguamente las tribus bárbaras lo utilizaban para torturar y amedrentar. Un ser humano sin piel se convierte automáticamente en un ser monstruoso que entra en una relación morbosa con el ambiente. La piel ausente ocasiona un choque con su entorno, es una metáfora cruenta de la debilidad y la dislocación. La carne sin su revestimiento no es más que sangre endurecida a merced del más insignificante estímulo externo. Es una imagen que proyecta dolor y espanto, que nos perturba y emparenta insólitamente con el instante postrero de la putrefacción y con la muerte. En este sentido, la "desnudez" de las esculturas de Hagens es más bien la ostentación de una herida abierta detenida estratégicamente en su morbidez. No serían lo mismo sin duda, estas figuras mostrándose completamente, esta es la base de su perturbadora latencia. En este sentido, se hace patente la filiación de Hagens con los artistas extremos, pues, el miedo es parte indispensable de la propuesta, al igual que la presentación macabra de un futuro posible o inminente. En este caso, estos asépticos cadáveres en los cuales todas sus funciones orgánicas han sido suspendidas, se muestran como monstruos provistos de heridas abiertas, de llagas sanguinolentas que perturban y extrañan la comprensión de nuestro propio cuerpo. La carne a su vez, se presenta en toda su precariedad, como si fuera una quemadura reciente reproduciendo lo que ella misma inflige en el ojo observador. Esta quemadura es el sello de *Koperwelten* y de todo el arte extremo. Es la huella con que toda literalidad llega al inconsciente. Es la forma abierta, la carnalidad suprema que desafía al deseo al impedirle tocar<sup>14</sup>. Es la huella también con que esta vertiente nos presenta el problema del marco, pues la espeluznante apariencia de estos cuerpos sin piel entra en conflicto con los conceptos de interior y exterior. La piel en este contexto se nos presenta como un límite, como referente estabilizador y protector del cuerpo humano. La única unión posible con ese aire que parece estar secando llagas vivas. La misma función cumple el marco dentro del orden representacional. Ambas delimitan, ambas sancionan, ambas tienen el poder de conservar. Ambas también excluyen realidad. El arte corporal

---

<sup>14</sup> "...While you will be able to get very close to the plastinates, as a rule, guests are not allowed to touch them"  
Fuente: [www.bodyworlds.com](http://www.bodyworlds.com). web site oficial de Gunter Von Hagens.

simbólicamente declaró fenecidos los soportes externos, por eso su búsqueda se focalizó en el interior del último recurso disponible: la materia orgánica. El arte de Hagens participa también de esta búsqueda al situar como elemento visual el organismo entero. Sus esculturas son cuerpos vaciados, artificialmente contenidos; el paisaje creado: un cementerio de tumbas abiertas, obscuro, pornográfico. Son derrames del último bastión inviolado: el cuerpo. Hagens sin quererlo es la metáfora explícita de todos los objetivos de un programa. Un programa implícito, no sistematizado taxativamente, pero de características comunes evidentes. Hagens de este modo y con la lucidez de un científico, ha manejado sin problemas un mundo frío y aterrador. De hecho, ha sido el único capaz de hacer de este movimiento una industria, un circuito, un mercado, sin apartarse un centímetro de sus postulados científicos y estéticos.

La literalidad de este movimiento, de la que Hagens es partícipe quizá sin saberlo, es consustancial a una de las mayores aspiraciones del lenguaje visual. El arte nació siendo una actividad imitativa. Desde un principio entonces aspiró llegar al realismo. Analizando a Hagens se nos hace comprensible ahora la peligrosidad de esta opción. Todo realismo estaba condenando a estrellarse con la realidad misma. Los postulados del realismo buscaron siempre hacer un objeto tanto del artista como del objeto representado. Vale decir, aislando las cosas de todo matiz subjetivo que enturbiara una correcta representación. El realismo necesita análisis y precisión para verter de una manera ilusoria la realidad tal cual es. Esta es una contradicción interna insalvable ya que al acercarse a la realidad esta parece ir alejándose, signando al artista en este caso como una entidad inhumana, obsesionada con su desaparición. El realismo ha tenido las más diversas lecturas a lo largo del tiempo, desde la protesta política hasta la moralización. Siempre la fidelidad ha sido el factor determinante. En el hiperrealismo, por ejemplo, la pintura trata de fijar y de dejar suspendidos una serie de datos particulares, que nunca pretenden remitir a lo general. Es más, la vida es observada a través de una óptica que subraya la separación intrínseca de los elementos pintados. Al igual que está separada la condición de especialista del artista en un contexto altamente tecnologizado que no permite la unidad, sino únicamente la división. De esta



coyuntura paralela al descubrimiento de la plastinación surgirán probablemente las inquietudes artísticas de Hagens quien cumple con todos los requisitos que una objetividad a ultranza exige cumplir. El científico es un mago que domina la materia, mientras el artista es un artífice que la representa. Para la superación de este último es necesario recurrir al primero. De esta dualidad surgen respuestas para comprender el acercamiento estético de Hagens quien por esta misma razón ha tenido un errático historial de declaraciones al respecto. Esto no nos impide considerarlo como un artista si él lo exige, pues, muchos otros creadores han tenido el mismo problema de autodefinición. Sin embargo, en un campo o en el otro, sus cadáveres embalsamados representan los lindes de un territorio inexplorado.

Cada disciplina posee horizontes por conocer, zonas fronterizas enturbiadas por el desconocimiento. La tecnología de la cual Hagens es un ejemplo, representa una avanzada que suple a través de diversos dispositivos la precariedad de nuestros sentidos, demarcando al mismo tiempo las zonas problemáticas de la cultura. En este sentido, la tecnología es correlativa a nuestros deseos. Hagens podría ser muy bien una vanguardia, de ésta la locura ni la morbosidad son excluyentes. A su vez, sus detractores podrían ser muy bien las fuerzas inerciales que obstaculizan infaliblemente cada cambio. Las obras escultóricas de Hagens son una oportunidad para comprender las más recientes subversiones materiales y espirituales.

### **Sociedad y medios**

No obstante, las obras de Hagens son una promesa de inmortalidad. Una promesa que tiene mucho de locura por supuesto, sin embargo, esta locura parece impermeabilizarla del fracaso. El tratamiento que recibe la carne en su invención eterniza artificialmente la materia. Detiene virtualmente la muerte o en su defecto, la prolonga. Estas esculturas entrañan en sí mismas un deseo generalizado vaciado a través de ellas. Como esculturas que son, congelan todo lo que la corporalidad arrastra: humores, poses, movimientos. Es más, agregan cualidades

nuevas tornando siniestra la mirada y macabra la sonrisa. Todas estas figuras plastinadas atraviesan a quien las ve, proyectando sus ojos de vidrio a través de la carne que ellos han vencido. El truculento *rigor mortis* las delata. Una carcajada silenciosa lo confirma. Esta oscura sonrisa perfectamente podría venir de ese cuerpo consciente de sí mismo, de ese espíritu que se entrega aun después de la muerte para fundirse con la vida. Este antecedente (la entrega voluntaria) hace aun más problemática la muestra, pues detrás de toda esa carne tan violentamente roja y repulsiva no hay más que legítimas ambiciones y esperanzas. Toda esta carnicería no es más que el resultado de la confluencia entre la afiebrada imaginación de un científico y las desesperadas aspiraciones de eternidad de un público vacío. La plastinación actúo como el catalizador de estas dos vertientes provenientes del horror de no ser. El mismo horror padre de todas las religiones. Esto signaría la exposición como un evento sagrado cuya literalidad lo oscurece y lo denigra, no obstante, consagraría a la ciencia como una vertiente de la magia que en estos tiempos repletos de nuevos paganismos sería un revulsivo inevitable, algo así como la confirmación de energías que el propio ser humano proyecta. No obstante, *Koperwelten* y todo lo que a ella la envuelve está más cercano a los mecanismos de una secta que a una religión. Después de todo Hagens sería el maestro que industrializa un ceremonial, autorizado por sus feligreses para cualquier sacrilegio siempre y cuando les confiera y asegure eternidad. Una eternidad confusa ciertamente, pues no son más que cadáveres sin identidad los utilizados<sup>15</sup>. Es parte del contrato de entrega perder toda individualidad, todo rasgo que implique el haber sido persona antes. Este inciso al interior del *Donor Statement*<sup>16</sup> de Hagens excluye todo vestigio, todo pasado. Incluso el cementerio más insignificante les asegura un nombre a sus miembros residentes, *Koperwelten*, en cambio, rebautiza los cuerpos, los convierte en meras títulos, en meras marcas que confirman la entrega más absoluta. Como

---

<sup>15</sup> "The specimens in this exhibit are from body donors—individuals who bequeathed that upon their death, their bodies could be used in this exhibition. As agreed upon by the body donors, their identities, ages and causes of death are not provided. The exhibit focuses on the nature of our bodies, not on providing personal information." Ibid, [www.bodyworlds.com](http://www.bodyworlds.com)

<sup>16</sup> Este trabajo incluye una copia de este documento.

verdaderas esculturas, plasman conceptos fríos y neutrales, meras tautologías muchas veces (*The ponderer, Chess player, Orthopedic man, etc*). El nombre es una anécdota en el mundo de la carne plastinada, en el paisaje desollado y generalizado de esos cuerpos voluntariamente fósiles. Ninguna individuación se aviene con el fragmento, con la parte. Por muy significativa que esta sea. De hecho, el mismo acto sacrificial de tiempos primitivos buscaba a través del desmembramiento acabar con todo rasgo de particularización. El individuo en esas sociedades arcaicas jamás fue un factor de importancia en relación con la comunidad completa. La mutilación fue desde siempre un evento expiatorio, inmensamente simbólico, de una crueldad utilitaria en pos de la fortaleza del grupo. En este sentido se torna morbosa la relación entre el que entrega su cuerpo para la plastinación y el médico que la aplica. De alguna u otra forma, estas personas ya son cadáveres antes de su muerte, entregando sin vacilaciones su cuerpo más allá del encarnizado trato que saben que obtendrán. Todos ellos buscan un destino mucho más atractivo que la tierra de un campo santo, mucho más excitante que ser devorado por los gusanos<sup>17</sup>. ¿Qué buscan? Muchos de ellos hablan de utilidad *post mortem*, en pos de la ciencia y la anatomía y el conocimiento<sup>18</sup>. Sin embargo, toda la carga de perversiones que estos donantes encarnan hace aun más interesante la muestra, pues la convierte en una suerte de muestrario de efigies masturbatorias. Es posible entender desde esta perspectiva aquellas inefables sonrisas, casi morbosas, empujadas desde otra parte, desde un infierno placentero aun más dulce con la exposición de la muerte. Todas estas muecas parecen explicar el verdadero sentido de estas donaciones, una lubricidad sublime, que ahonda en una posible conciencia tras el deceso. Esta conciencia sin embargo, es incubada desde antes, solazándose internamente con todos los

---

<sup>17</sup> He aquí algunos ejemplos: Hombre 40 años: "Thank you very much for this new possibility to bring last things to an end so elegantly" (Fuente: [www.bodyworlds.com](http://www.bodyworlds.com)) o Mr. Volker Rosenkranz: "I just like the idea of cross-sections of my body travelling around. It's got to be more fun than being buried. And it's cheaper" (fuente: catálogo Fascination Beneath the Surface, de la exhibición del instituto de Heidelberg, 2001)

<sup>18</sup> Como esta mujer anónima de 46 años: "With regard to my body, I really have not treated it well after decades of bulimia. It is a miracle that it continues to work again for long phases and that it is hardly damaged with the exception of my teeth. I will make this body available to you, my body, which will probably be difficult for me to handle during the rest of my life. I want it to be useful for you and maybe to find the home which I am constantly searching for". (Fuente: [www.bodyworlds.com](http://www.bodyworlds.com) )

aspectos extraños de la imaginación. Esta fantasiosa manera de administrar el cuerpo es uno más de todos los enrevesados mecanismos con que el inconsciente se pierde en su autosatisfacción. Uno tiende a creer que todos ellos murieron felices, ya sintiendo el encanto de ser presa de todas las miradas, de estar en un contacto más expreso con el aire, de estar desnudos ante una multitud curiosa que comparte sus mismas oscuras tramas del sentir y del pensar. Este escenario profundiza y complejiza el problema de la carne pues no es sino ella misma la fuente de todas las sensaciones corporales. En este sentido, *Koperwelten* sería la espectacularización de una latencia, la carnavalización de erecciones furtivas, de oscuros y perversos deseos escudados tras la máscara de la apertura hacia la ciencia y a los paisajes que ella depara. Con esta lectura volveríamos al arte como la vía a través de la cual se canalizan perversiones. El arte es aquí el que desvía los caminos de la ciencia, al igual como desvía el paso de estos visitantes curiosos que se agolpan ante esta exposición itinerante. Su éxito rotundo a través del mundo confirma un anonadamiento, también un gusto nuevo, que no busca ocultarse. Placer y miedo tras un delgado velo parece ser todo esto.

## **Voyerismo**

Las multitudes que han hecho de *Koperwelten* una de las muestras más exitosas del mundo (seis millones de visitantes solo en Japón) ilustran una manera perversa de encontrarse consigo mismo. El arte es un espejo en que el observador se confronta y padece los avatares de su propia subjetividad. Esta subjetividad es secreta y personal, no obstante, comparte imaginarios y latencias subterráneas que solo el decoro no permite verificar. Multitudes como estas confirman cierto sensibilidad proclive a la degustación de la sangre. La presentación de la muestra, tan pulcra, tan perfecta, con la frialdad propia de quirófanos y hospitales no hace más que facilitar un contacto que, como ya hemos visto con Duncan, sería a parte de abyecto muy engorroso. *Koperwelten* es como un cementerio de tumbas verticales, tumbas profanadas que enfrentan a sus

propios límites a sus espectadores. Hagens con sus especímenes no hace más que activar la pulsión necrófila que anida en nosotros y que seguramente proviene de tiempos remotos. El voyerismo, por cierto, es una perversión. Una perversión que aflora aun en la gente "normal", abriendo el camino al desdoblamiento y a la escisión de la conciencia. Este es el desdoblamiento que abre mundos según Kristeva, y que por esta misma razón torna placentero e iluminador hasta lo más repulsivo y espeluznante. Todo el arte extremo, vive de esas vacilaciones del yo, de ese vacío que el *status quo* imprime en las personas al plagarlas de limitaciones y censuras. *Koperwelten* a su vez, demuestra el cómo los caminos de la economía y el marketing son capaces de trasladarlo todo, sin mancharse, sin comprometerse, haciendo solo como un intermediario de los deseos de los demás, facilitando el desarrollo de las más oscuras fantasías. En este sentido, no deberá extrañarnos que los museos o galerías que reciben a *Koperwelten* o en su defecto, la página web que lo promociona, participen como agencias de reclutamiento de cadáveres. El museo convertido en una agencia de este tipo no deja de ser interesante, pues evidencia una vez más esta problemática condición del cuerpo, que se divide en su redescubrimiento o en su depreciación. De alguna forma, esta muestra confirma el sesgo narcisista de una sociedad pero dificulta la visibilidad de este fenómeno. No concuerda la destrucción con la valorización. Tampoco concuerdan esas filas, sobre todo plagadas de adolescentes, buscando embarrarse en un paisaje sórdido y sangriento al interior de *Koperwelten*. El culto al cuerpo es un culto a su belleza intrínseca, a sus potencias vitales. El arte extremo sin embargo, lo exalta en toda su podredumbre, en toda su horrorosa fragmentación y disolución. ¿un horror necesario? a la luz de una lectura catártica del arte tal vez sí, pero cabe preguntarse ¿puede una espiritualidad perversa querer sanar conciencias eliminando de esta forma un entorno que sería óptimo para su desenvolvimiento?

## ¿Un nuevo Mengele?

1.- Resulta tan contradictorio como natural asociar la muerte con la labor médica. Igual de contradictorio nos parece a menudo su blanca tenida en relación a los límites muchas veces repulsivos de su actividad. Como si ese ropaje fuera hecho solo para ser salpicado de sangre y acrecentar el contraste. Muy bien podría ser toda esta aséptica escenografía un disfraz encubriendo una criminalidad latente. Una máscara maquillando un pathos perverso, ocultando una extraña sonrisa tras su circunspección y autoridad. Un juego más de esa imaginación rebuscada y perversa que busca inconscientemente encontrar su espacio y legitimación. En este sentido, no sería descabellado imaginarlos vestidos de negro y cargando un semblante adusto, incluso alucinado, algo posiblemente más propio de su condición de explorador de la muerte. No es casual entonces que la imaginación vierta en sórdidas imágenes a estos inefables agentes. En este sentido tanto Jeekyll como Frankenstein encuentran su símil en la realidad. No habrá de extrañarnos entonces que el mayor asesino en serie de todos los tiempos haya abrazado la medicina (Harold Shipman) o que sea precisamente un médico quien promueva la eutanasia creando incluso una máquina para suavizar y agilizar este momento (Jack Keiborkian). El mismo Chile posee un célebre narrador de espeluznantes historias (el doctor Mortis), quien nos confirma como en todo lugar existe una especie de imaginario que asocia automáticamente la medicina o la ciencia con la perversidad y el horror.

A Gunter Von Hagens le ha tocado encarnar ese arquetipo en estos tiempos pues ha sido llamado desde *Doctor Horror* o *Doctor muerte* hasta de "*Nuevo Mengele*" como lo denominó una vez el premio Nobel alemán Gunter Grass. Hagens, sin embargo y al igual que Mengele, dista mucho de ser solo un doctor. Es un personaje muchísimo más complejo que no obstante no pudo haber surgido en otro momento. La eclosión de Hagens sólo pudo haberse dado en determinadas condiciones tanto científicas como sociales. Políticas incluso. Todas ellas conformando un contexto social como soporte para una noción de cuerpo finisecular que Hagens ha sabido productivizar como ninguno. En este sentido

Hagens es muchas cosas, es más, podría muy bien ser un verdadero símbolo de los tiempos que corren, un personaje hecho por y para su tiempo. Su frialdad y cinismo lo emparenta con todos los grandes líderes mundiales, su indefinición artística no es mayor a la de los artistas contemporáneos quienes han hecho de la incerteza una estrategia, a su vez, los trabajos de Hagens pueden ser lúcidas alegorías de un estado de alienación general de nuestras sociedades quienes transitan fascinadas por este espectáculo de la crueldad, como si en el fondo, hubiesen esperado por mucho tiempo un acontecimiento de esa magnitud, como si el arte en su estado actual no bastara para satisfacer un ansia reprimida de algún tipo de devastación. La crueldad de Hagens coincide entonces con esta sed de venganza generalizada, una sed a la que no le importa el cómo ni el por qué. Una sed que parece extrañar las ejecuciones públicas, las autopsias abiertas, la guillotina, la hoguera, la horca... Hagens parece haber encontrado el remedio para estas ansias que se refocilan en el terreno idealizado de la crueldad. Estos observadores más que explicaciones buscan sensaciones, sensaciones que solo el cuerpo humano puede proporcionar. En este sentido no deja de ser extraño que el primer mundo encuentre satisfacción en este tipo de placeres, cuando cada vez que puede enrostra a Oriente el salvajismo cotidiano en el que ellos se desenvuelven (mutilaciones, lapidaciones, azotes, etc.) desde esta perspectiva existe un paralelo que no es más que el sentir generalizado del ser humano ante el espectáculo de la crueldad. El mismo sentir que llevaba a los romanos al coliseo o a los españoles a los toros o a las autoridades en el mundo a presenciar las ejecuciones ya sean estas por inyecciones letales o sillas eléctricas. Es en este punto donde Oriente y Occidente se tocan subrepticia e inocentemente.

2.- Otro aspecto de esta polémica muestra es el de haber creado un espacio entre el circuito del arte y la industria, pues de alguna manera, el éxito obtenido hasta ahora (más de 14 millones de visitantes en todo el mundo hasta el momento) certifica, avala y prolonga la continuidad de la exposición tanto como de la fabricación de más cadáveres plastinados. Los circuitos, tanto artísticos como industriales se regulan y energizan por la demanda obtenida, que en este caso es

multitudinaria. De alguna u otra manera, se ha puesto en camino una maquinaria de preservación de organismos muertos que propiciada por su inesperada popularidad puede llegar a los extremos de la más absoluta abyección. De hecho, no son pocas las acusaciones sobre Hagens a quien hace algunos años se le vio envuelto en una escandalosa compra de cuerpos al gobierno chino, todos ellos provenientes de campos de exterminio o de fusilados políticos<sup>19</sup>. Ante este tipo de acusaciones Hagens se escuda en la tradición diciendo: "*desde que la anatomía necesita cadáveres, éstos han sido donados, vendidos o robados... Los anatomistas del Renacimiento recibían cadáveres de ejecutados, los robaban de la horca o los compraban a ladrones de tumbas...*" lo que es muy cierto, el mismo Vesalio se abastecía de esta manera. Por ejemplo, existen pruebas de que el juez de la corte criminal de Padua empezó a enviarle a Vesalio los cadáveres de los ajusticiados, con lo que progresó rápidamente en sus estudios anatómicos, dándose cuenta de que la anatomía humana de Galeno estaba realmente basada en animales y además contenía numerosos errores.

El mismo problema lo tuvo Hagens en Rusia donde fue obligado a revelar el paradero de uno de sus cadáveres y devolverlo a sus familiares. Según este dictamen el cuerpo de un hombre nativo de Novosibirsk fue enviado a Heidelberg en octubre del 2000 junto a otros 56 muertos y más de 400 partes humanas. Según el reclamo judicial de la familia del fallecido, el cadáver de su padre fue entregado sin autorización al instituto. Uno de los tres que Hagens posee.

Siempre ha habido rumores sobre cómo Hagens suministra las tres sedes de *Von Hagens Plastination Ltd*, ubicadas en Heidelberg (Alemania), Bishkek (Kirguizistán) y Dalian (China). Sobre lo que siempre ha habido certeza sin embargo, es que la plastinación es un negocio increíblemente rentable sobre todo

---

<sup>19</sup> El experimento que dio origen a la exposición 'Los Mundos del Cuerpo' se nutrió "durante mucho tiempo" del comercio con las cárceles chinas, tal y como revela un inventario interno de su empresa, Von Hagens Plastination Ltd., que en su planta de Dalian (China) contaba, en noviembre de 2003, con 647 cadáveres destinados a la venta a universidades o exposiciones. En el inventario se incluían los cuerpos de un chico y una chica, entregados al Instituto en diciembre de 2001, que habían sido ejecutados de un disparo en la cabeza. No en vano, el instituto de plastinación de Dalian se sitúa cerca de dos penitenciarías, una de las cuales acoge a presos políticos, y de uno de los llamados 'campos de reeducación'. (Fuente: Página Web del diario español El País. Día sábado 17 de enero de 2004.)



sabiendo que Hagens no paga nunca más de 220 euros por cada cuerpo pudiendo después venderlos a universidades (su principal demandante) a 94 mil dólares, algo más de 50 millones de pesos chilenos cada uno.

3.- Un artículo del prestigioso escritor español Enrique Vila-Matas describe el cómo la voracidad de una industria linda muchas veces con la sordidez. El artículo titulado "*El gigante, la enana y el doctor Horror*"<sup>20</sup> narra la historia del ruso Alexander Sizonenko, hombre de 240 centímetros de altura, caído en desgracia tras una lesión que truncó definitivamente su carrera de basquetbolista. Este hombre, que figuró alguna vez en el Libro Guinness de los récords como el más alto del mundo, vivía en la miseria más absoluta, sobreviviendo apenas con una pensión estatal de 25 dólares mensuales. Trasladado a Alemania, engañado por un amigo que prometió tratarlo médicamente en Heidelberg, el gigante ruso pronto vio su esperanza convertirse en decepción. Este engaño, tan insólito como cruel, no era más que una treta con la que Hagens buscó entrevistarse con él. El ruso sin conocerlo accedió a lo que sería a fin de cuentas una propuesta tan directa como obscena, esta era: el ofrecimiento de 100 dólares mensuales por su esqueleto, el cual sería expuesto tras su muerte en el mismo Heidelberg. Alexander Sizonenko se negó, enfrentando al despiadado doctor con lo único que no había perdido aun, su dignidad. Esta escena, por una parte ilustra de cuerpo entero el cómo al igual que muchos psicópatas Hagens ha perdido la empática capacidad de conmoverse, es más, esta culpa inexistente demudó en una suerte de coleccionismo humano del cual este gigante caído en desgracia no quiso participar. Posiblemente sea también una muestra más de la frialdad creciente con que el científico aborda los más extraños fenómenos de la existencia, pero eso ya es algo que no podemos verificar ni comprender. Al parecer la industria de Hagens ha crecido tanto que no da abasto con la regular entrega con que el gobierno chino se deshace de sus excedentes. Ya no bastan los muertos rusos ni chinos, tampoco los entregados voluntariamente, es necesario comprar a los vivos, aun al precio de subvencionar su vida en cómodas cuotas. El imperio de Gunter Von

---

<sup>20</sup> Las últimas noticias, jueves 12 de febrero de 2004. ([www.lun.cl](http://www.lun.cl))

Hagens supera los 100 millones de dólares, lo suficiente como para estar más allá del bien y del mal.

### **Hagens: sus citas a la historia del arte**

1.- Hagens acostumbra presentar sus obras acompañadas de dibujos de cadáveres de Leonardo da Vinci. A su vez, muchas de sus "esculturas" nos remiten a la historia del arte por constituir citas directas. Ya sea en la pintura o en la escultura Hagens insiste en algún tipo de inserción que legitime y expanda el contexto enunciativo de sus creaciones. En este aspecto su insistencia raya en la majadería incluso en la mitificación, pues no son solo sus figuras plastinadas las que participan de este relato sino que también su propio cuerpo, su propio aspecto físico. Hagens sin embargo, nunca ha sido lo demasiado explícito como para entrever un programa en sus lecturas y filiaciones. Parece estar más de lado de la sorpresa y del supuesto antes que de la sanción, lo que lo remite una vez más a la ambigua esfera artística actual. En ésta todo es cita, santificación o parodia, incluso de la propia identidad. Hagens de este modo ha llevado a través de los años un misterioso doble discurso en el cual tanto se desconoce como se reconoce como artista<sup>21</sup>. Conducta extraña que parece provenir del miedo a la gratuidad o de un miedo a la historia, a una de tantas que él pertenece. Hagens es tan artista como inventor, tanto un psicópata como un doctor. También es un Dandy macabro, un coleccionista, el dueño de un imperio mortuorio. Es una heresiarca. Es el polo difusor de un movimiento del cual él es el único mercado. Hagens económicamente ha triunfado lo que lo acerca a esos millonarios que de tan satisfechos llegan a grados insanos de sofisticación. Esta sofisticación es en sí una estética, pero una muy distinta al cocktail de referencias con el cual salpica sus cadáveres plastificados. Hagens sin embargo, podría también ser un

---

<sup>21</sup> He aquí dos ejemplos: "*I have been called an artist, but I reject it. I give an aesthetic feeling to my exhibit - but in the way you would do in designing a book*" (Hagens en una entrevista con the New Scientist, 23 Marzo 2002). *I've been working as an artist for 10 years*" (Hagens en una entrevista con la BBC, Radio 4, 22 de Noviembre de 2002.).

visionario, un propulsor que nuestra contemporaneidad impide visibilizar. Sus deliberadas inserciones nos remiten tanto al Renacimiento (en el cual se considera sucesor tanto de Leonardo como de Vesalio) como al arte contemporáneo. Sus citas van desde Goya hasta Boccioni, incluso Rembrandt, como lo demuestra una foto en la cual se encuentra frente a la célebre Lección de anatomía (Fig. 7). De esta fotografía llama la atención la similitud entre los sombreros entre ambos anatomistas, tanto el real como el de la pintura comparten ese atuendo negro y algo sombrío. Sin embargo esta foto no es más que una de las tantas confusiones posibles, pues el eterno sombrero de Hagens no es más que una parte de la imagen que Hagens busca construir. Este sombrero es el de Beuys, artista al que una y otra vez cita en sus declaraciones<sup>22</sup>. En este sentido, las citas de Hagens cumplen la misma función que la carne desnuda: sorprendernos, confundirnos, haciendo de la historia carne.

2.- La cita es un recurso que el arte extremo a utilizado quizás como una medida desesperada. La palabra arte logra aplacar, al parecer, todo lo que hay de monstruoso en él. Todos los artistas extremos lo han hecho, tanto los antiguos como los actuales, todos buscan enredar y enredarse en la historia. Quizás así logren un espectro mayor de visibilidad y comprensión. Rescatando aquellos puntos de inflexión el shock art busca disipar el humo, busca limpiar la sangre que los separa de sus observadores. Busca también acallar a sus detractores a través de la manipulación no tan solo del cadáver sino del conocimiento. El arte siempre se impone y logra hablar aun desde esa plataforma sanguinolenta. Tal es el caso de Witkin quien convirtió en pesadilla a Las Meninas o al Nacimiento de Venus, tal es el caso de Evaristti quien se inspiró en los maniqués al volante de Dalí para hacer su Me and my Ferrari forever o el de Zhu Yu materializando a Saturno devorando a sus Hijos. Hagens no podía dejar este subterfugio redentor. Las citas de Hagens trazan un itinerario muy extraño, sin embargo una lógica las hermana,

---

<sup>22</sup> "*From my perspective, plastinated specimens are not works of art, because they have been created for the sole purpose of sharing insights into human anatomy. Art, unlike the products of skilled trades and the sciences, is not created for a purpose. Unless the term "artist" is used in the inflated sense in which Beuys uses the word, a plastinator is at most a skilled labourer in the field of art, but not an artist as such.*" (Prof von Hagens, Koperwelten (Body Worlds) catálogo de exhibición, 2001).

pues son citas a cuerpos la mayoría de ellas. Estas citas no están dirigidas solamente a recordar obras específicas, también Hagens cita géneros de la pintura, como son por ejemplo las pinturas ecuestres (Fig. 8). La lectura que Hagens hace de este género incluye por supuesto al animal desollado quien carga un jinete con su cerebro en la mano. Las pinturas ecuestres son un género eminentemente renacentista destinados a reflejar la hidalguía de reyes y caballeros en una pose que perdía su mirada en el horizonte. Hagens curiosamente convierte a estos magnánimos señores en cadáveres blandiendo algo más que su espada: su pensamiento. El cerebro es sin duda la fuente del poderío, es el pensamiento quien dirige a los estados y las armas. Del cerebro surge todo, es nuestra computadora, es la fuente de la inteligencia sobre la cual descansan todos, sobre todo el científico. En este sentido Hagens ve algo más que gallardía en este centauro desollado, ve el poder de la razón exaltado en esta pose vencedora. El cerebro siempre aparece en las esculturas de Hagens, es protagonista y por insistencia un símbolo de su macabro imaginario. Sus pliegues blancos contrastan fuertemente con el rojo fuerte de la musculatura desnuda, tal es el caso por ejemplo de su figura "Chess player" en el cual se logra advertir vagas reminiscencias al pensador de Rodin (Fig. 9). En esta plastinación un cadáver con su cabeza abierta juega ajedrez sobre una superficie de vidrio, sus manos mueven una pieza y su cerebro asemeja una corona blanduzca que se hincha al pensar. Más allá de su piel y de su confortable posición el cuerpo demuestra una gran tensión muscular, su rostro a su vez es duro, manifiesta una gran concentración. Está solo como el pensador.

Otras citas más explícitas son la que hace a Salvador Dalí, específicamente a su Venus con cajones y a Naum Gabo con su busto de laminas metálicas (Head N° 2 1916) o a la célebre obra de Umberto Boccioni *Unique Forms of Continuity in Space* de 1913<sup>23</sup>. Sin embargo, existe una obra clave en Koperwelten que simboliza todo lo que hay de estética y ruptura en este movimiento. Una obra que reúne en una sola pieza dos grandes constantes.

---

<sup>23</sup> Acerca de estas citas a la historia del arte se recomienda el excelente artículo de Alexa Ciszmadia "Post-Modern Post-Mortem" sobre Gunter Von Hagens del año 2003 aparecido en [www.csizmadiaeskegajaz.hu](http://www.csizmadiaeskegajaz.hu)

El arte extremo cuando trabaja con cadáveres busca escenificar el miedo al atentar contra el cuerpo. Este ataque es revestido muchas veces con el barniz del gran arte en alusiones como las que hemos enumerado anteriormente. Una constante dentro de este tipo de arte es esa fijación embrionaria que busca simbolizar en el feto todo el patetismo, desarrollo e indefensión de nuestra carnalidad. Hagens no pudo sustraerse a este motivo, (re)presentándolo en una de sus obras más controversiales. Si bien Hagens cuenta con varias embarazadas con el vientre abierto al interior de su muestra, nos detendremos en una solamente, una mujer reclinada sobre una mesa de disección cuya pose se torna repulsiva a la luz del feto que lleva dentro (Fig. 10). Esta mujer, sin piel por supuesto, modela sobre esa fría camilla metálica con un brazo apoyado en su cabeza como si esa galería fuera una playa y el sol la luz de esas lámparas. Esta mujer, sin embargo, es mucho más que un provocativo cuerpo ingrávido, es mucho más que un feto que no logró vivir, pues representa irónicamente una de las pinturas más famosas y polémicas de Goya, una pintura tildada de obscena y gratuita en su tiempo, y que quizá por primera vez problematizaba de una manera tan abierta el fenómeno sensible de la carne: *La maja desnuda*.

La maja desnuda en su efectismo comparte muchos paralelismos con el programa artístico de Hagens. Al igual que las efigies plastinadas este desnudo simboliza la ausencia absoluta de coartada visual. En este aspecto coincide con la literalidad hiperrealista de los monstruos de Hagens, comparte también su gratuidad. Esta maja es anónima al igual que estos cadáveres desprovistos de identidad, no es ni una diosa, ni una aristócrata, pertenece al amplio espectro humano unificado por Hagens en la ausencia de rasgos identificatorios. Es pura desnudez al igual que estas esculturas, a su vez, es partícipe de esa generalización que neutraliza, pues no hay nombre en ella al igual que en los miembros de Koperwelten, bautizados muchas veces con meras tautologías nominales. En este sentido es cuando emerge la presencia, la carne, cuando este motivo no remite a nada más que a sí mismo. Aquí también es cuando se problematiza doblemente la noción de instante ya sea en lo efímero de la vida (representado en el cuerpo joven de esa mujer) como en la eterna suspensión (representada en la muerte detenida, en la

momificación plástica de los cuerpos). Ambas son, en este sentido, meros espectáculos visuales, exaltaciones a la carne desde veredas muy distintas. Veredas opuesta que no renuncian a exponer desde una perspectiva material los alcances metafísicos de una presencia. Sin un marco escenográfico importante estos cuerpos tan ilusorios como reales hacen gala de su propia desnudez; hablándonos desde trincheras tan distintas nos sugieren el mismo tiempo y la misma muerte.

## El programa artístico de Marco Evaristti

### Introducción

Marco Evaristti dejó Chile cuando solo tenía 17 años. Su largo periplo por el mundo le llevó por New York en una primera instancia, luego a Israel donde estudio economía por tres años. Esta carrera, que no terminó, lo llevó nuevamente a New York donde permaneció poco tiempo, trasladándose posteriormente a Glasgow. Fue allí donde tuvo su primer contacto con lo que él llama "*un arte rebelde, más subterráneo*"<sup>24</sup>. Fue también en esa ciudad donde conocería a una danesa que más tarde sería su mujer. Su trascendente estadía en Escocia, no obstante, fue interrumpida para radicarse en Dinamarca, país donde estudiaría arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de Copenhague. Fue en esa universidad donde conocería a Henning Larsen que tras revisar en el año 1992 el proyecto con que se graduaría (una cementerio para toda la humanidad donde ésta se hermanaría después de la muerte) con unas simples palabras definiría su destino para siempre. Estas se referían por cierto a lo inviable de una carrera en la arquitectura, pues sus trabajos, como la *Casa para Gregorio Samsa* (un sitio de paredes deformadas, sin escaleras, ni puertas, ni ventanas presentada al ser estudiante) no tendrían acogida en un mundo tan rígidamente estructurado como ese<sup>25</sup>. Larsen le recomendó entonces desenvolverse en la esfera ilimitada del arte, consejo que Marco Evaristti recogió gustoso convirtiendo a Dinamarca en su cuartel de operaciones y en su lugar de residencia definitivo. Sin embargo, salvo New York, Copenhague era una ciudad tan periférica en el mundo del arte como el Santiago que hace tanto tiempo había dejado. Dinamarca misma era totalmente intrascendente en el escenario artístico mundial, sin contar todavía lo inhóspita

---

<sup>24</sup> "El oscuro mundo de Marco Evaristti", Patricio de la Paz, revista Qué Pasa, 13 de Diciembre de 2002

<sup>25</sup> "Marco, escúchame. Pienso que lo mejor para ti es dedicarte al arte, pues la arquitectura no te dará la posibilidad de hacer lo que tú buscas. Como arquitecto no tendrás trabajo", íbid.

que podría ser climáticamente. La pregunta salta a la vista: ¿por qué, más allá de lazos filiales y maritales, Evaristti escogió esa región para desarrollar su arte? la respuesta estaría precisamente en esa condición agreste de esa parte de Europa. Los países del extremo norte de Europa (Noruega, Suecia, Alemania, Dinamarca, los pertenecientes a la ex Unión Soviética, entre otros) como se ha dicho muchas veces comparten una unidad no solo territorial sino que existencial. El mismo Romanticismo en su origen fue asociado a los países nórdicos (Worringer) debido a la crisis que provoca al interior del individuo el verse enfrentado cotidianamente a un paisaje difícil y poco hospitalario. Estas condiciones adversas golpean el espíritu del hombre de dos formas contrapuestas, por un lado, minimizan su corporalidad hasta el límite haciéndoles conscientes de su debilidad ante el medio (o ante Dios su creador), pero por otro, lo obligan al recogimiento, lo encierran en sí mismo, potenciando su subjetividad permitiéndole así lograr su salvación a través de un mundo propio y sin fronteras. En ese sentido, no era casual la concepción trágica del mundo volcada precisamente en un tópico que alcanzó por primera vez su independencia al interior del movimiento: el paisaje. Este paisaje captaba no solo lo bello, sino que podía también capturar la fuerza arrolladora de la naturaleza metaforizando con sus formas el más sublime de los sentimientos: el horror. Como muestras de ello poseemos los torbellinos de un Turner, o las imágenes nocturnas o crepusculares de un Caspar Friedrich, con sus ruinas evocativas y árboles monstruosos. Sin embargo, no solo del romanticismo fue determinante este paisaje hostil, sino que también de otros movimientos posteriores que participaban de la misma visión trágica de la vida como el Expresionismo por ejemplo. No es coincidencia que sean artistas de este lado de Europa los que plasmaran toda la angustia de existir en sus más diversas manifestaciones. Ya sea en la pintura, con un Ensor, un Munch o un Nolde, o en el cine, con un Lang, un Wegener o Murnau, la deformación o las atmósferas opresivas revelaban siempre el mismo angustiado sentir. Este sentimiento más tarde reaparecería en el expresionismo de post guerra a través de la abstracción del grupo Cobra, otra manifestación más de ese sentir Nórdico de la existencia y al



que Evaristti rendiría tributo en una exposición reciente<sup>26</sup>. En este sentido, el que Evaristti haya escogido este entorno no nos resulta nada raro a la luz del programa artístico que ha ido moldeando a través de los años. Desde un comienzo la obra de Evaristti ha explorado las facetas oscuras del ser humano, sus aspectos más instintivos, negativos y desagradables. Es como si esa casa para Gregorio Samsa de sus años de juventud le acompañara de manera constante, buscando obsesivamente repetirla en sus muestras. En este sentido, el *pathos* específico de Marco Evaristti traza un paralelo con un entorno que parece inspirar las mismas cosas, con ese paisaje claustrofóbico que se aleja del hombre, tanto como el hombre se aleja de sí mismo<sup>27</sup>. Este alejamiento crea realidades tan monstruosas como la naturaleza y es precisamente esa realidad la que Evaristti busca capturar en su obra, pues ese distanciamiento es justamente el origen del tabú, límite que mueve y angustia al hombre y que Evaristti se ha propuesto romper con su trabajo. Evaristti en este sentido busca ser un mero intermediario entre la realidad autodestructiva del hombre y la realidad apariencial del arte. Ambas realidades en su imaginario logran el mismo nivel de desquiciamiento, ambas se cruzan constantemente armando una entidad que nos conduce irremisiblemente a la muerte. Esta muerte está en todos lados, no es de otra parte más que de la realidad de donde obtiene Evaristti sus materiales. De esa destrucción cotidiana extrae Evaristti sus atmósferas, sus objetos, sus corporalidades. De esta forma Evaristti ha ido construyendo una suerte de cuerpo en constante descomposición, un Merz<sup>28</sup> hecho de miedos y perversiones, que no obstante participa de toda la asepsia que una tecnología sin creencias le provee. Ya sea en sus fotografías o pinturas, en sus esculturas o performances, en todas sus manifestaciones existe cierta quirúrgica prolijidad que lo acerca a la neutralidad del conceptual. Sin embargo, el corpus estético de este artista dista mucho de esa desafectada manera de sentir las formas pues su puesta en escena excede en mucho el sigilo. Evaristti es un provocador que ataca a otro tipo de

---

<sup>26</sup> "Homenaje al grupo Cobra" Dinamarca, 2005.

<sup>27</sup> Esta relación entre el paisaje y el hombre se esboza en estas palabras del artista: "*Yo me dije: hay miles y miles de artistas que pintan la salida del sol, pero yo quiero dedicarme a lo que pasa después de que el sol se ha ido. Toda esa parte nihilista, pesimista, me fascina*". "El oscuro mundo de Marco Evaristti", *ibid.*

<sup>28</sup> Nos referimos a ese monumento a la acumulación creado por Kurt Schwitters.

estructuras y si es que existe una neutralidad es una muy parecida a la que podría encarnar un científico, uno como Gunter Von Hagens por ejemplo. En Evaristti como en Hagens, la metáfora ha sido erradicada en pos de una literalidad que busca exaltar la materialidad, en este caso la humana. Esta contradicción aparente, sin embargo, es un recurso efectivo teniendo en cuenta que muchas veces el material utilizado no es otro que carne tirada en la calle. Esta literalidad es un sello distintivo de este tipo de artistas. Por más que busquen identificarse con obras y movimientos de la historia del arte, tales forzosas metáforas exceden las posibilidades que la mera carnalidad ofrece. Este es un círculo del que no pueden salir. En este sentido, el único refugio es la puesta en escena, la escenografía protectora de ese espanto fragmentado y trasplantado hacia el espacio museal y en el cual Evaristti sí es un exponente destacado.

### **Incitación a la muerte**

En todos anida una pulsión que reacciona de diversas maneras a la muerte. Nada concerniente a ella pasará desapercibido. De ahí el efectismo inevitable que suscitan las obras de estos artistas y sus cadáveres. Todos quisiéramos alguna vez matar, todos quisiéramos tener la oportunidad de hacerlo y escapar impunemente creando en nosotros más que un remordimiento un exquisito secreto. Esta pulsión Evaristti la activó con un dispositivo bastante sutil que sin embargo se vio sobrepasado escandalosamente. Nos referimos con esto al trabajo *Eyegoblack*, muestra con que Evaristti se hizo conocido no solo en Chile sino en el mundo entero. Este trabajo expuesto en el MAC de Santiago el año 2000 itineró por toda Europa causando el mismo desconcierto que en este aislado paraje del mundo. La muestra consistía en la disposición de 8 licuadoras sobre 8 rectangulares plataformas. Estas licuadoras tenían en su interior inocentes pesecillos que el simple accionar de un botón convertiría en un jugo nauseabundo y sanguinolento de haberse querido. Demás está decir que las licuadoras estaban enchufadas, listas para ser utilizadas por su único usuario potencial: el espectador.

La muestra a través de este seductor dispositivo buscaba horadar en esa pulsión a la cual nos referíamos. El artista había creado un sistema para disfrutar de una pequeña e insignificante desaparición, sin embargo la sola posibilidad de ejercer ese patético acto dictatorial despertaba una extraña sensación en el espectador<sup>29</sup>. No solo se encontraba dentro de esta trama de posibilidades el potencial ejecutante, esto es, quien apretara el botón, sino que también estaba el voyerista que mentalmente buscaba que alguien lo hiciera. Este voyerista, más aun, podría o no estar de acuerdo, pero con seguridad no habría retirado la vista de ese centrífugo y destructor cataclismo a pequeña escala. En este sentido se formaba una turbia tríada que envolvía al artista y a dos tipos de consumidores de muerte y de arte. Eran tantas las sensaciones producidas por esas inanimadas jugueras que no tardó en aparecer la mala conciencia en forma de histéricos ambientalistas protectores de animales, esto es: la interrupción abrupta del discurso inaugural, con los consecuentes cortes de los cordones eléctricos. La misma reacción se dio sorprendentemente en Europa donde alguien sí presionó el botón. La controversia causada por los protectores de animales incluyó al igual que en Europa (donde incluso hubo una amenaza de muerte en contra del autor) querellas y la presión por ser expuestas sin cables las jugueras. Esta presión llevó tanto al artista como al director del museo<sup>30</sup> a desactivar a regañadientes las licuadoras, restándole así todo lo que realmente tenía de operativa artística y de tensión conceptual la muestra. Llama la atención el extraño estatus que posee el artista para trabajar la materialidad orgánica. Animales mucho más grandes, queribles y bulliciosos que los peces son masacrados a diario abasteciendo con sus cuerpos industrias de todo tipo, sin embargo basta que un artista manipule a uno de ellos, en el estado que sea, para despertar las más iracundas reacciones de rechazo. Sin embargo, esto no fue impedimento para que Evaristti continuara ahondando en ese afán instintivo de destrucción anidado en el hombre.

---

<sup>29</sup> "I just wanted to let people do battle with their conscience, their free will, their instincts", "...And some people couldn't resist the temptation to kill." Marco Evaristti, the enfant terrible of Denmark's art scene ([www.evaristti.com](http://www.evaristti.com))

<sup>30</sup> Francisco Brugnoli.

## La escultura del cuerpo amenazado

Una muestra de ello es su trabajo escultórico que lo tiene dividido (por factores económicos) en dos ciudades asiáticas (Hanoi y Bangkok) donde trabaja el mármol y el bronce respectivamente. En su imaginario escultórico, donde trabaja sobre todo el cuerpo humano, todo está sacado de la realidad que una vida de viajes le ha permitido observar. En toda su escultura son figuras incompletas las materializadas o en su defecto, figuras torturadas o agentes del mal, trabajadores de la amenaza y la destrucción. No es casual que el imaginario de Evaristti encuentre su satisfacción en gente mutilada o en monstruos cuya corporalidad está fabulosamente deformada. Muestras de ello son *The Girl* (2004, Fig. 11), inspirada en una niña que el artista conoció en Yugoslavia o *Altarego* (Fig. 12), monstruo sobre ruedas que el artista fotografió en Bangkok en el período en que trabajaba preparando su muestra *Crash*, de la cual hablaremos más tarde. Ambas figuras terminaron materializadas en bronce, eternizando dos aspectos del horror de la existencia humana. La primera una niña de no más de 13 años, sin un brazo y una pierna y para completar ese deplorable cuadro, embarazada. Evaristti recuerda el momento en que ella surgió de la nada como una epifanía reflejando inigualablemente toda nuestra miseria humana:

*"I was travelling in the former Yugoslavia. I can't remember exactly where. I saw a little girl who must have been about thirteen years old. She was missing an arm and a leg and she was pregnant. When a bus drove past, she stuck up a finger at it. That really surprised me, the fact that she stuck up her finger. I felt that she was very proud, despite her condition."*

*"It happened two and a half years ago. It was something very significant for me, so when I got home I made this sculpture *The Girl*. I seek out powerful experiences. If you look at her she has a very sweet face and is looking downwards. I imagine that she has been raped."<sup>31</sup>*

La escultura de esta niña fue hecha con el mismo gesto desafiante solo que montada sobre un destartalado banquito. Esta obra fue donada por el artista a la campaña *Lars and Lone Clean Up Albania* destinada a desactivar minas anti-personales.

---

<sup>31</sup> Estas declaraciones se encuentran en la página oficial del artista en el banner *Charity Work* ([www.evaristti.com](http://www.evaristti.com))

De *Altarego* no hay recuerdos, más bien existe un registro de un hombre de no más de 40 años, de expresión idiota seguramente debido a cierto retraso mental, sorbiendo una gaseosa sobre un carro que le sirve para desplazarse. Sus extremidades inferiores mas bien parecen tentáculos resecos que piernas humanas. Sus pies se encuentran retorcidos al igual que sus brazos, una gorra negra cubre su oscura y delgada cabeza. Tras él un enorme panel que dice Coca-Cola. Su traslación al bronce lo muestra sin embargo como el soporte de una escalera, sobre la cual un bebé sube dando tímidos pasos.

En ambas esculturas podemos presenciar degradaciones del cuerpo, realidades inconcebibles de una corporalidad permeable a las más espantosas mutaciones. Ambas, sin embargo, son llevadas de manera bastante digna al metal, no obstante ¿cuál es la intención de plasmar una carnalidad devastada? ¿no es acaso un juego malsano, un *Vanitas* que activa una posibilidad ofreciéndola como una amenaza?

Esta amenaza del cuerpo es un *Leit-motiv* en la escultura de este cosmopolita artista chileno. No es casual encontrar en sus esculturas cuerpos sometidos al encierro y a la sofocación. En ellas encontramos cuerpos envueltos en asfixiantes sábanas, sensualmente representados en su desesperación. Estas sábanas como potenciales mortajas están ceñidas al cuerpo a través de firmes amarras. Estas sogas hacen ver aun más resplandeciente el mármol sobre el que están sujetas (Fig. 13). De este mismo mármol lleno de pliegues participan figuras del *Ku Klux Klan* caminando orgullosamente, cónicas máscaras de mirada desafiante o gélidos bronce mirando cuerpos destrozados (Fig. 14). Uno de ellos por ejemplo, compuesto por el cuerpo estallado de un terrorista palestino. Esta macabra escultura, de gran realismo, fue llevada cabo por el artista quien, alertado por su hermano, viajó a Jerusalén para recabar *in situ* los infinitos fragmentos en que quedó destruido este sujeto. La reconstrucción de este cuerpo, en 17 partes específicamente, formó parte de una serie de trabajos en que Evaristti exploraba el concepto de territorio. De esta muestra, llamada *Terror-rialista*, no solo participó este Kamikaze metálicamente recuperado sino que también pinturas hechas con la sangre de este y otros extremistas.

## Territorio

"Es un trabajo que tiene que ver con la territorialidad física, con la lucha por un lugar porque se piensa que es propio" <sup>32</sup> decía Evaristti de ese cuerpo descuartizado por una carga explosiva. No obstante, este territorio no solo se limitaba a establecer impresiones sobre una territorialidad física, sino que a explorar demarcaciones de todo tipo. Esta territorialidad conceptualizada nos llevaba a su vez a otro tipo de desgaste físico, a otro tipo de consumición, a otro tipo de devastación humana, una quizá más incomprensible: la propia. En el montaje *Justicia para un almuerzo desnudo*, expuesto en Chile el año 2002, Evaristti extremó ese acercamiento a la muerte y la destrucción del cuerpo introduciéndose en el proceso mismo a través de un curioso método creativo-asistencial. Toda la realización del proyecto se llevó a cabo en Copenhague arriba de una ambulancia, la misma ambulancia que aparecerá más adelante en *Crush* cumpliendo una labor bastante similar. El proyecto como decíamos, implica un nuevo tipo de territorialidad, una territorialidad alucinante de seres que asisten y contribuyen activamente a la propia decadencia de su cuerpo: los adictos. La obra, inspirada naturalmente en la novela de W. Burroughs<sup>33</sup>, consistía en el deambular del artista al interior de una clínica móvil por las calles de Copenhague. Sobre ésta, un médico, una enfermera y dos guardaespaldas, todos ellos invitando a drogadictos terminales a subir. Como es lógico al interior de este vehículo asistencial los adictos hacían lo que mejor sabían hacer, drogarse. Relata Evaristti: "*Hablábamos un rato, les daba 200 dólares, se inyectaban heroína y, en 10 minutos, pintaban una gran tela con una mezcla de heroína, leche e insecticida, tomando como referente un dibujo de mi hijo de tres años*" <sup>34</sup>. Esta obra multimedia, es particularmente importante en el sentido que es un punto de inflexión en cuanto al acercamiento a ese cuerpo en proceso de desaparición. Aquí prácticamente podríamos decir que el artista mismo asiste directamente este

---

<sup>32</sup> "El oscuro mundo de Marco Evaristti" íbid.

<sup>33</sup> Esta novela según Evaristti "*muestra perfecto el territorio espiritual del narcómano*". Revista Qué pasa, íbid.

<sup>34</sup> "El oscuro mundo de Marco Evaristti" íbid.

proceso, obteniendo resultados de él, haciendo arte de ese suicidio paulatino. En esta acción prácticamente no hay mediación alguna, la incitación a la muerte está más allá de las jugueras y el metal. La entrega de dinero enturbia aun más esta fugaz relación al interior de un vehículo destinado precisamente a lo contrario. Hay cierta crueldad y frialdad, sin duda, en esta invitación a pintar. Una morbosidad productiva resultante de un pacto condicionado por la angustia y el placer. No hay nadie pintando esa tela, podríamos decir que más bien es un autómatas que difícilmente podría llegar a exteriorizar lo que está viendo o sintiendo, pues no está viendo ni sintiendo nada, ya que la droga en ese estado de adicción no es nunca un placer sino que solo el paliativo de un hambre nunca satisfecha. Sin embargo, el objetivo podríamos decir que está resuelto, si interpretamos ese extraño tipo de pintura como un residuo de ese cuerpo intoxicado. Esa mezcla realizada por Evaristti, no es más venenosa que su sangre, que sus heces, su sudor. Cada pintura captura una nueva aproximación a esa muerte inminente, cada drogado al que le es suministrado ese veneno es un agonizante más en esa larga fila hacia el infierno. En ese sentido, la pintura captura cierta temporalidad marcada por la muerte, captura cierta pérdida del sentido, captura también la confusión de un cuerpo reducido a un estado de puro residuo. El hombre como residuo es uno de los objetivos del arte extremo, su calidad de potencial basura, su calidad de objeto y desperdicio. En este caso Evaristti se convierte en un agente directo de esta rebelión atentatoria contra la corporalidad, está en primera línea ejerciendo ese nihilismo de regiones glaciales. Él mismo provoca una aceleración del proceso en esa ambulancia, vehículo tan siniestro como la más lúgubre de las carrozas. Para asistir a ese cadáver, retenido solo por la adicción en el ritmo de la vida, es necesario una frialdad suprema, un descreimiento total, el nihilismo inmenso que estos artistas arrastran. El mismo nihilismo de esos coleccionistas que compran y al mismo tiempo anclan al artista a esas tierras inhóspitas<sup>35</sup>. Para Evaristti, como para el resto de estos artistas, la culpa es un elemento accesorio, completamente

---

<sup>35</sup> A la pregunta: ¿Piensas regresar a Chile? Marco Evaristti respondió lo siguiente al diario La Cuarta: "*Me gustaría, pero la cosa es simple: No sé si la gente está preparada para comprarme. Mis coleccionistas están radicados por Europa y Estados Unidos. Acá es frío, oscuro y nihilista*". Marco Evaristti no para: Mostrará un Ferrari con un finadito adentro, Viviana Fainé 13 de septiembre de 2004

ajeno a sus procedimientos. En este sentido, porqué no pensarlo, la desnudez ética a la que se ve envuelto, es solo un componente más de la acción, un calculado efecto especular dirigido al espectador, tanto como el veneno para cucarachas, tanto como la heroína que contamina esas agujereadas venas.

## Crash

Como si aun existieran restos diseminados de viejas bombas atómicas, los restos del hombre al interior de este excesivo carnaval llamado vida, continúan arrojados sobre el piso; con esa eficiente renovación ya ni siquiera parece un desafío ir a buscar esos fragmentos sobre el suelo. Ya la basura se mimetiza con la sangre sin dejar ver cuál es cuál en la realidad sucia de las calles. Esta idea de territorio es ahora aventada desde el interior de esa sórdida ambulancia hacia los confines del mundo. El mundo en su devenir genera un desgaste, un roce que los débiles cuerpos humanos no pueden resistir<sup>36</sup>: Impregnan con su sangre los muros, riegan con sus propios sesos las aceras, ensucian con sus cráneos los volantes de nuestros cada vez más veloces autos. Esta excitante realidad autodestructiva y vertiginosa no podía dejar de ser una oscura tentación para el mundo engendrado por Evaristti. Evaristti encontrará así un cómplice que lo abastecerá de abundante carne fresca para cerrar su programa. Carne arrojada a través de los limpiaparabrisas, carne faenada por los más afilados y caros cuchillos.

Con la muestra *Crash* (1995, Museo nacional de arte, Tailandia), Evaristti da un paso adelante en su itinerario mortuorio. En esta aventura vivida en Bangkok, la muerte se acercará aun más a sus manos, esta vez sin participar directamente en el proceso conducente hacia la nada. Esta vez su lugar se limitó a otro tipo de accionar, a uno más paciente y en este sentido quizá mucho más morboso.

---

<sup>36</sup> Julio Cortázar en su cuento *Texto en una libreta* esboza una interesante idea sobre un desgaste que raya en la desaparición: "...creyó posible explicar el fenómeno por una especie de desgaste atómico previsible en las grandes multitudes. Nadie ha contado jamás a la gente que sale del estadio de River Plate un domingo de clásico, nadie ha cotejado esa cifra con la de la taquilla. Una manada de cinco mil búfalos corriendo por un desfiladero, ¿contiene las mismas unidades al entrar que al salir?", *Queremos tanto a Glenda*, Ediciones B, Barcelona, 1989, pp 42.



Evaristti, en *Crash*, asedió a la muerte tanto como un fotógrafo a una buena toma. En esta acción, quizá la más lograda de toda su carrera artística, Evaristti sí sabía que la muerte estaría frente a él al final del día. Es más, no tan solo una sino muchas muertes le serían azarosamente ofrecidas. Con *Crash* ese proceso paulatino con que la devastación del cuerpo se iba mostrando en las distintas facetas de su obra se completa más allá de lo esperado. Es ahora el cadáver, la exteriorización máxima de la muerte a través del cuerpo, la materialidad destruida de su obra. *Crash* también sucede al interior de un vehículo de emergencia, solo que esta vez su calidad asistencial se verá intercambiada por la menos honrosa de la recolección. Esta vez, esos cadáveres ambulantes de la droga, protagonistas de *Justicia en un almuerzo desnudo*, ya no tienen fuerzas para aferrarse a la vida, pues ésta les ha sido arrebatada por el ritmo infernal de la gran ciudad. Embarrados en el pavimento, ya Evaristti no podrá colaborar en la aceleración del proceso, a no ser recogiendo fragmentos desgarrados y ensangrentados. *Crash*, es, sin embargo, mucho más que un choque. Es una forma moderna de morir, una nueva aleación para la carne y el metal.

Por un lado, este nombre nos remite directamente a la película de David Cronenberg<sup>37</sup> en la cual la destrucción del cuerpo entre los fierros retorcidos entrañaba una oscura forma de placer sexual. En este sentido, este trabajo encierra ya en su origen una carga erótica asociada a la destrucción y a la morbosidad. La misma carga erótica que registran los pliegues en sus esculturas. La misma pornografía de su obra gráfica. Por otro lado, este trabajo es un encuentro directo con la muerte o más bien su asedio y persecución. De todos modos el cuerpo es estetizado en su devastación y desgracia. El trabajo *Crash* consistió básicamente en una indagación que el propio Evaristti realizó al interior de las calles más caóticas del mundo. Tailandia posee el triste récord de ser el país con el más alto índice de accidentes automovilísticos del planeta. Para ser exactos, en sus calles la muerte espera diariamente a 33 personas. Una búsqueda persistente de estos cadáveres llevó a Evaristti a conseguir a través de innumerables permisos la autorización para recorrer Bangkok al interior de

---

<sup>37</sup> "Crash" novela de James Ballard llevada al cine en el año 1996.

sórdidas ambulancias, en las cuales era posible asistir al espectáculo de la muerte en las calles apenas ésta ocurriera. La tarea de estas ambulancias no era atender personas en peligro sino más bien sancionar la muerte de esos cuerpos que cotidianamente conforman al igual que los signos del tránsito parte del paisaje de sus caminos. Evaristti fue así el observador privilegiado que buscó registrar el alma de esos desgraciados tailandeses saliendo desde sus cuerpos aun tibios. Sin embargo, la obra no se limitó a meros documentos fotográficos, pues Evaristti al mismo tiempo de eternizar esas dantescas imágenes, a escondidas de médicos y enfermeros iba recogiendo restos de esos cuerpos (sangre, piel, sesos, hueso) con los cuales posteriormente realizó parte de su instalación. La instalación se completaba con el traslado de las máquinas de muerte, vale decir, las motos o automóviles en los cuales esos tailandeses perdieron la vida. En otras palabras, Evaristti buscó instalar esa realidad al interior de la galería. Al igual como sucede en la obra de la mexicana Teresa Margolles la galería se convirtió en una mixtura entre carretera y morgue en la cual estaban: la sangre y los restos orgánicos de los occisos (enmarcados y vertidos sobre papel de arroz firmado), la captación de ese momento aciago (gigantografías que en primerísimos planos mostraban las cabezas ya sin vida fundidas con el volante, Fig. 15), la ropa ensangrentada de los estrellados (al interior de bolsas transparentes colgadas en la pared del espacio expositivo) y sus mecánicas sepulturas (autos y motocicletas retorcidas sobre plintos, Fig. 16). Como si esto fuera poco también había registros en video expuestos simultáneamente junto a los restos. De este modo, la obra superaba en mucho la mera aproximación estética para mezclarse con el documental y el informe forense y sociológico. Sin embargo, lo que más nos llama la atención es ese acoso a la muerte, su paciente espera, el morbo en otras palabras, su aparente gratuidad intrínseca. Podríamos decir que a Evaristti lo motivaba quizá una afán de denuncia, un afán didáctico quizá con el cual esperaba corregir la vertiginosa barbarie de esas calles, sin embargo, es obvio que para realizar este tipo de obras se necesita un determinado estómago, una determinada sensibilidad, una actitud que Evaristti portó desde siempre. En este sentido, con *Crash*, Evaristti llevó al extremo una especie de realidad silenciada, una realidad

desagradable y poco conocida, pero sin embargo, útil en lo que respecta a la liberación de una especie de voyerismo obsesivo que de alguna manera sintetiza su propia mirada acerca del mundo. Sumémosle a todo esto la asombrosa frialdad con la cual se documentan y trabajan estos restos humanos de alguna manera sacrificados por la vida moderna. En este caso, no solo presenciamos una desgracia que es ya cotidiana en Tailandia sino al mismo tiempo observamos la obsesión de un hombre por lo oscuro y la capacidad que él mismo tiene de convertirla en un tema para su arte. Pues no es otra cosa que una estética de la devastación del hombre por el hombre la clave para entender el programa artístico de Evaristti. Con obras como *Crash* obtienen sentido otros trabajos de Evaristti como *Junkkids* por ejemplo, en el cual a través de ecografías son registrados los bebés que siendo hijos de madres drogadictas pocas posibilidades tienen de sobrevivir, o *Justicia en un almuerzo desnudo* ya comentada. En este sentido, se hace más patente el placer visual que Evaristti y los seguidores de su obra obtienen al presenciar la aniquilación del cuerpo, un placer similar al de aquellos curiosos que rodean a los muertos en las calles, un placer que encuentra su plena satisfacción en la destrucción del cuerpo y de su carne. Sin embargo, para que esta obsesión fuese completa, hacía falta el cadáver, su inefable presencia. Un cadáver que sí pudiese utilizarse como parte constitutiva de la obra. Este era en cierto modo la pieza faltante del imaginario de Evaristti que vino a completarse con su última instalación *Me and my Ferrari forever*.

### **Me and my Ferrari forever**

Tratar con muertos es prometerles siempre un lugar de residencia, un lugar en que la desaparición inherente al proceso de la muerte sea detenida, intercambiada por un espacio eterno, definitivo. Ya sea en una foto, en un sonido, en un bloque de concreto o en un desollado cuerpo plastinado, esta idealizada victoria sobre el proceso de putrefacción es sentido como un logro que fascina a esos estetas agonizantes y que los impulsa a donar sus torturados o desfragmentados cuerpos.

En este sentido, el concepto *arte* en sus más diversos dispositivos de recuperación ejerce un poder sugestivo asociado a la inmortalidad y a la sublimación. Una sublimación que encubre todo lo que podrían tener de utilitario para muchas perversiones. Esto es, posar abiertos en las poses más ridículas, ser carne de injertos monstruosos, o terminar al interior de frascos o expuestos como simples trozos. Este es un proceso alucinante que se ha dado en el arte de los últimos años y que llegó a extremos delirantes en el caso de Armin Meiwes y Bernd Juergen al interior de un lúgubre castillo en Alemania. Creemos que este caso, ajeno a la esfera del arte, nos sirve como una curiosa metáfora de esa inusitada comunión dada entre artista y espectador o entre artista y su futuro soporte<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Un caso de canibalismo que conmocionó a Alemania y que representó un desafío legal sin precedente en ese país fueron revelados, cuando Armin Meiwes contó de qué forma mató, descuartizó y se comió los restos de un hombre al que citó por Internet. "*Mi idea era que él se convirtiera en parte de mi cuerpo*", dijo Meiwes, un especialista en computación de 42 años, al explicar ante un tribunal de Kassel qué lo impulsó a matar a Bernd Juergen Brandes. La víctima era un ingeniero berlinés un año mayor que él, que en marzo de 2001 respondió a un aviso en Internet que convocaba a "hombres jóvenes y robustos, de entre 18 y 30 años, para ser devorados". Meiwes, bautizado por la prensa "el caníbal de Rotenburgo", insistió en que no hizo nada "*en contra de la voluntad*" de Brandes, cuyo pene habrían comido juntos.

El caso representa un enorme desafío legal, precisamente porque la víctima parece haber consentido el acto -lo que habría quedado demostrado en un video filmado por Meiwes, que fue presentado como prueba-, porque se certificó que dominaba plenamente sus facultades mentales y porque el canibalismo no está tipificado como delito en la jurisprudencia alemana.

La fiscalía acusa a Meiwes de "asesinato por placer" y de "perturbación de la paz de los muertos", por lo que podría ser condenado a una pena máxima de 15 años de prisión. Pero la defensa alega que se trató de un "homicidio a pedido", una forma de eutanasia que se castiga con penas de entre seis meses y cinco años. Según la declaración de Meiwes, Brandes murió el 10 de marzo de 2001 en la buhardilla de la casa del acusado, en Rotenburgo, un pueblo ubicado a unos 40 kilómetros de Kassel. Antes de fallecer, la víctima ingirió 20 tabletas de somníferos y media botella de aguardiente. Luego, Meiwes le cortó el pene, que comieron juntos. Meiwes agregó que degolló y descuartizó el cadáver del ingeniero 10 horas más tarde, cuando éste se desmayó por la abundante pérdida de sangre. Luego congeló unos 30 kilos de su carne -20 de los cuales comió durante las siguientes semanas- y enterró en el jardín sus huesos y cráneo. "*Lo recordaba en cada pedazo de carne que me comía. Era como comulgar*", dijo Meiwes, y confesó que el descuartizamiento del cuerpo le causó "placer". Sin embargo, aseguró que "el momento de la muerte fue terrible". "Durante el acto sentí odio, rabia y felicidad a la vez -agregó-. Toda mi vida había deseado esto."

Meiwes reveló que su interés por el canibalismo surgió cuando tenía entre 8 y 12 años y fantaseaba con comerse a compañeros de colegio. Recordó que entonces vivía solo con su madre y se sentía abandonado, y que la idea de tener un hermano pequeño lo obsesionaba -"alguien que fuera parte de mí", explicó-. Así, llegó a crear uno imaginario, al que llamaba Frank. (Esta reseña continúa en la siguiente página)

Desde un principio la relación entre artista y el objeto o sujeto de su obra ha tenido cierto matiz problemático. Desde el pintor que escogía a las mujeres más hermosas para resultar haciendo solo una en su pintura o del simple retratista que vendía su talento a quien pudiera pagarlo, eternizando de esta forma a quien quizá no lo merecía, siempre esta relación ha estado carente de inocencia, es más, cierta simbiosis perversa lleva esta relación a los confines del deseo o de la muerte. Esto se ha prestado muchas veces para especulaciones legendarias, desde las torturantes poses a las que Rodin sometía a sus modelos, pasando por las pinturas de Egon Schiele (mórbidos retratos de prostitutas con las que después se enredaba) hasta el último *affair* conocido de este tipo, concerniente al retrato hecho por Lucian Freud a la *Top Model* Kate Moss. Esta erótica logró un estatuto nuevo, más cercano a la perversión propia de la entrega absoluta. Creemos datar su inicio en los curiosos anuncios publicados por J-P Witkin en los periódicos norteamericanos. En estos se sancionaba un nuevo tipo de encuentro, en este caso, la civilizada búsqueda de engendros, de alimañas, que llenaran el peculiar gusto de este artista para sus sesiones fotográficas. Con estos curiosos anuncios se crea una nueva forma de buscar o crear motivos para el arte: la licitación pública, que partiendo con monstruos vivos terminó obsesionándose con los muertos. Esta inédita contratación es el antecedente directo a los *BodyDonor's Consent* de Gunter Von Hagens y por qué no decirlo, a los *Statement of Consent* de Marco Evaristti que constituyeron la fase inicial de la obra que ahora nos preocupa: *Me and my Ferrari forever*.

---

Por otra parte, Meiwes dijo que la idea de cortar un cuerpo humano lo excitaba sexualmente, y que para estimular sus fantasías miraba películas de zombis y de matanzas.

Meiwes dijo que comenzó a poner anuncios en Internet en busca de un hombre a quien matar a mediados de 2000, un año después de la muerte de su madre. Aseguró que recibió 430 respuestas y que hay "cientos, miles" de personas intentando satisfacer sus deseos de comer carne humana o de ser comidos.

Después de concretar su deseo, Meiwes se encontró con otros cinco hombres que habían respondido a sus anuncios. Según él, tres de ellos sólo querían participar en un "juego de rol", en los que se interpreta a víctimas y a victimarios. Otro quería ser decapitado, pero a Meiwes le parecía demasiado gordo y no le cayó simpático. Y el quinto desistió después de que el autor del aviso le advirtió que, si visitaba su casa, "ésa sería la última vez".

La policía arrestó a Meiwes en diciembre de 2002, luego de registrar su casa, a la que se dirigió cuando un estudiante de la ciudad austríaca de Innsbruck advirtió sobre el siniestro anuncio en Internet. Allí, en un caserón del siglo XVIII donde Meiwes vivía solo, se encontraron cuatro bolsas de plástico con restos humanos en el congelador y varios huesos y un cráneo enterrados en el jardín.

También fueron incautados videocassettes en los que se veía a Meiwes cortándole el pene a su víctima o comiendo su carne con papas, verduras y vino tinto chileno.

## Narciso conduce hacia su muerte

El narcisismo y el materialismo a menudo caminan juntos por la vida alimentando una voracidad inconsciente y, desde cierto punto de vista, participan además de una lógica aplastante en lo que respecta a su complementariedad. El amor hacia sí mismo trae consigo un hambre nunca saciada, una ansiedad que el espejo consume y que las cosas no logran colmar. El amarse a sí mismo consiste en la negación automática de lo externo. El resto no concuerda con esa realidad idealizada de un rostro o un cuerpo dando paso al mundo de las cosas, meros accesorios que sin embargo alimentan a manera de ofrendas ese amor egótico y perverso. Esta ambivalencia se refleja muchas veces al momento de la muerte en una monumentalidad enfermiza, que endiosa al muerto a través de un póstumo homenaje. Esta apoteosis participa necesariamente del mundo de las cosas. Las cosas complementaban ese amor especular y a través de un último gran gasto es posible sacarle a la vida todo lo que Narciso cree que merece. Este deseo postrero se ha fundido desde tiempos remotos con el arte y la arquitectura, únicos entes capaces de llevar a la materia ese gran amor sublimado. Esto ha llevado también a crear todo un universo funerario, toda una estética grandiosa de la cual las pirámides son nuestro referente más conocido y admirado.

En *Me and my Ferrari forever* creemos ver una simbología similar, un subtexto que convierte a este prodigio del diseño automotriz en un homenaje a la ambición de toda una humanidad<sup>39</sup>. En esta instalación, Evaristti actualiza esa fastuosidad funeraria, irradiando la misma oscura belleza, maniobrando sobre los mismos tipos de ideales. A su vez, esta instalación lleva al paroxismo esa renovada interacción entre artista y retratado capturándola en una obra que al igual que en el *Retrato Oval*<sup>40</sup> desencadena inevitablemente la muerte. Esta obra sin embargo, es también un motorizado y grandioso mausoleo. Solo que aquí el mausoleo es

---

<sup>39</sup> Dice Evaristti: " *Who hasn't dreamt of a Ferrari? I hope I'll be able to find someone who will agree to let me immortalize him with his childhood dream*", Marco Evaristti, the enfant terrible of Denmark's art scene, extraído del web site oficial del artista.

<sup>40</sup> Cuento de Edgar Allan Poe.

reemplazado por una estructura minimalista que hace las veces de doble prisión, pues la primera es esa brillante carrocería que reemplazó al ataúd con sus destellos (Fig. 17). Esta prisión, este nicho envolvente por donde cruza el aire de los espectadores, posee a su vez muchas lecturas. Por una lado, es evidente que esta instalación busca encriptar esa energía latente de la muerte. Esa energía que todo cadáver irradia haciendo de su corporalidad monolítica un material único e irremplazable. Una energía que a su vez contamina con su presencia atmósferas y objetos. Por otro lado, ese Ferrari último modelo también aparece encapsulado, transformando esa estructura cuadriculada que lo inscribe en la historia del arte en una capa de tierra que lo aprisiona. En este sentido la frialdad del minimal coincide con la frialdad que inspira esta instalación, con la asepsia que Marco Evaristti deja asomar en su relación con la muerte, pero también emparenta a la historia del arte con un sepulcro, en una analogía que la entiende como una capa envolvente que impide ver el núcleo subterráneo de la representación. En este caso, representación excesiva de un deseo también excesivo por las cosas, un deseo excesivo por el propio cuerpo, un deseo excesivo de un artista por aproximarse a la muerte en una de sus más raras manifestaciones, esto es, la de un cuerpo que desea seguir existiendo aun siendo un mero objeto con rasgos humanos. En este sentido muy bien podría ser una mera caricatura de la muerte este conductor plastificado, este narciso al volante de una creación descontextualizada, que comparte la misma quietud mortuoria de su cuerpo. El seguir existiendo aun después de muerto es un matiz obsesivo de la egolatría, un matiz que se explica solo con la esperanza de seguir sintiendo cosas tras el fallecimiento, como si ese deseo abarcador de la existencia asegurara nuevos placeres desde otro plano espiritual, uno que no obstante, lograra vencer a la muerte comunicándose con la vida terrena. Sin embargo, este dominio difícilmente logrará salvar a ese bólido del encierro, difícilmente logrará hacer arrancar esa máquina y experimentar esa velocidad vertiginosa para la cual fue hecho. En este aspecto, este automóvil carmesí participa de la misma lógica de un Ready-made. Fuera de su contexto natural, este Ferrari 308 fue de súbito degradado a ser visto solo como un sepulcro, condenado a vivir el mismo sueño irrealizable de la existencia. Al igual

que en *The New*, célebre exposición de artículos electrodomésticos de Jeff Koons, este Ferrari jamás podrá ser utilizado, jamás sus neumáticos podrán fundirse en el asfalto de una pista de carrera, jamás podrá oírse el rugir de su formidable motor. Al igual que ese tieso piloto que cree conducirlo, su existencia se reduce a la calidad de puro significante, a la esfera simbólica vacía de la virtualidad. Por esta razón permanecen enjaulados en ese dispositivo estructural, para demostrar que este monumento imposible no es más que una quimera destinada a alimentar sensaciones que jamás podrán ser satisfechas. En este sentido, este Ferrari participa también de todo ese sentir masturbatorio de narciso. Esa concupiscencia *post mortem*, que proyectada en la vida real relaciona inevitablemente este cuerpo con los cadáveres plastinados de Gunter Von Hagens. Uno tiende a creer que estos donantes creen en la inmortalidad y que a su vez depositan en el arte esta ansiada idealización. No hay otra respuesta si pensamos en ese exhibicionismo que de alguna forma debe obtener su respuesta. El placer de manejar un Ferrari despierta la misma sonrisa que uno encuentra en las figuras de Koperwelten. Tanto al conductor como a esos plastinados cuerpos desnudos no les importó mayormente el escarnio postrero de su cuerpo, podríamos pensar incluso que había un cierto placer en correr ese riesgo. El lugar definitivo, desde el cual se podrá apreciar la vida después de la muerte, finalmente llegaría, satisfaciendo así esa promesa de inmortalidad por la cual ellos ciegamente apostaron.

### **La encrucijada legal**

Es lógico que la mayoría de las legislaciones en el mundo contemplan normas sobre la manipulación de cadáveres. En la antigüedad este trato con el resto humano era mediado por los dioses, más ahora está sujeto a los designios de jueces, políticos y abogados. De esto se infiere que cada nación tiene su propia postura hacia los muertos. En Dinamarca por ejemplo, los cadáveres no pueden ser embalsamados. Solo cremados o enterrados. Esto ha instalado a Me and my Ferrari forever dentro de un vacío legal que ha llevado a exponer la obra sin su



principal protagonista: el cadáver. En este sentido, el contrato elaborado por Evaristti no surtió efecto alguno dentro de una legislación que no admite dobles lecturas<sup>41</sup>. Por el momento habrá que seguir esperando que ese muerto futuro que se encuentra dentro de los muchos postulantes<sup>42</sup> que acogieron el llamado del artista, fallezca en un país donde sí podrá plastificarse su cuerpo. El Ferrari deberá desplazarse hacia ese lugar donde iniciará su viaje por el mundo dejando una estela de escándalo que imaginamos será solo comparable al suscitado por Koperwelten. Pensemos, sin embargo, en ese vacío dentro de esa matriz reguladora que es la ley. El hombre prácticamente dejó de ser un animal al crear las leyes, estas eran la respuesta al caos surgido de la convivencia entre humanos, nudo que debía ser castigado para poder forjar la civilización. Nuestras conductas, por animales o civilizadas que sean están moldeadas por la ley. Una ley en la cual no participamos pero que debemos seguir y acatar. La única posibilidad que nos queda es quizá intervenir alguna vez en ella, para corregirla o perfeccionarla. Sin embargo hay leyes que no se borran, y que corresponden a la materialización escrita de tabúes dentro de una sociedad. Estas leyes son las más difíciles de abordar pues un cerco de la más variada especie las rodea. De este cerco participan fuerzas tanto innovadoras como inerciales, también, en menor escala, fuertes contradicciones tanto políticas y religiosas, como económicas o sociales. Esto se manifiesta por ejemplo en Chile, donde se discute si bajar la escala del discernimiento juvenil de una edad de 16 a una de 14 años, mientras por otro lado el despertar sexual de estos mismos jóvenes está blindado por el límite de la mayoría de edad ubicado en los 18 años. Lo mismo ocurre con los muertos: puedes donar partes de tu cuerpo mientras vives, pero nunca el cuerpo completo tras el fallecimiento. La mayoría de las veces esto se manifiesta en un solo gran punto: la propiedad y decisión sobre el propio cuerpo.

Evaristti deliberadamente concibió esta instalación en Dinamarca. Allí esta malla reguladora estallaría en una libertad que redime en parte la utilización de cadáveres por parte de estos artistas. El optar por ser una obra de arte tras la

---

<sup>41</sup> Este trabajo incluye una copia del Statement of Consent elaborado por Marco Evaristti.

<sup>42</sup> Son 17 los postulantes registrados hasta la fecha según la información contenida en el portal en internet de Ferrari: [sognidiferrari.com](http://sognidiferrari.com)

muerte es una decisión que no puede ser superficial. Donar el cuerpo está ya en la idea humanitaria de donar órganos y es una idea mucho menos monstruosa que en una clonación por ejemplo. Podrá ser asertiva o equivocada pero responde a otro tipo de factores. La inmortalidad es un sueño anhelado por toda la humanidad a lo largo de su historia. Esta inmortalidad lamentablemente se ve reducida a un proceso invasivo y alterador del cuerpo, a un proceso que solo se queda en la mantención de una carnalidad inconsciente de serlo. Sin embargo este deseo no puede ser bloqueado, además entra en una contradicción evidente con su calidad de vacío legal. En este sentido, esta obra como la de Hagens signa el cuerpo como una disparidad de fuerzas, como un símbolo político de libertad y autoafirmación que responde a anhelos universales. La obra de este modo materializa un sin sentido existente dentro de distintas legislaciones. Un vacío que es componente fundamental de la obra en este caso. Me and my Ferrari forever al igual que Koperwelten responde a esa encrucijada judicial. Ese silencio con que se comunican estos cuerpos mantenidos artificialmente es el mismo con que las leyes responden a los deseos utópicos. Las leyes de esta forma, se niegan a dialogar con los sueños, solo abocadas a perpetuar un orden existente, niegan su palabra tanto a lo sublime como a lo grotesco.

Este Ferrari inutilizado es una crítica en muchas direcciones y es también una interpelación, un grito encerrado en esa carrocería escarlata. Su intención: quebrar el silencio de la sociedad ante sus tabúes, ante sus miedos, ante sus contradicciones existenciales<sup>43</sup>. En este sentido, este tabú removido por Evaristti complementa su obra destinada precisamente a evidenciar a través de la destrucción paulatina del cuerpo el precario equilibrio en que se sostiene nuestro discurso moral. El cadáver que se fue urdiendo lentamente desde sus primeras obras llegará un día a ese magnífico auto para posteriormente cruzar otros caminos, pudiendo así ejercer esa libertad que hace con su cuerpo lo que le da la gana.

---

<sup>43</sup> "A good piece of artwork is one which sparks a debate and forces us to reflect, whether it's about the tragedy of car accidents, drugs, terrorism, violence, or the pollution of planet Earth", Marco Evaristti, the enfant terrible of Denmark's art scene, *ibid*.

## **SOLEMNIDAD Y TRUCULENCIA**

## **El accionismo chino o la salvaje re-sacralización del arte**

### **Contexto**

Tras décadas de aislamiento del mundo, la apertura emprendida desde el año 1978, ha desencadenado en China la digestión acelerada de todas las tendencias artísticas y movimientos culturales de occidente, colisionando y fusionándose con el realismo social impuesto oficialmente desde la Revolución Cultural, y con la herencia de la propia tradición clásica. La reforma económica y la apertura al exterior han supuesto paralelamente una transformación radical de la figura del artista en cuanto a su contexto social, ya que ha posibilitado su independencia con respecto de las instituciones culturales estatales. Muchos de ellos han prescindido del salario y la protección y, en consecuencia, del control ideológico estético de las academias de arte o asociaciones oficiales, para exponer y vender prioritariamente fuera del país. Algunos trabajan de forma permanente con galerías de HongKong, Japón, Singapur o Taiwan, y sus obras, en comparación con las de artistas occidentales de edad o trayectoria similar, alcanzan precios elevados en el mercado regional asiático y en las presentaciones realizadas hasta el momento en países occidentales.

Hacia el final de los 90, superando su posición de propuesta cultural marginal, se definen tres tendencias que coexisten y representan actitudes divergentes ante la vida y la forma de entender el arte.

Por una parte, la última década ha sido escenario de la aparición de una serie de artistas atraídos por el arte pop occidental y su facilidad para conectar con las referencias locales de la cultura de masas, perfilándose en la tendencia conocida como "Political Pop".

Utilizando también el óleo o los acrílicos, otros artistas de su misma generación han perseverado en su formación académica figurativa y realista, inyectándola de sarcasmo e irreverencia, para reflejar imágenes sórdidas de su entorno cotidiano en lo que se ha conocido como "Realismo Cínico". Lejos de la militancia política o de la búsqueda de ideales sociales, que fueron metas para sus antecesores, estos

artistas deconstruyen los símbolos políticos más venerados salpicándolos con marcas comerciales o personajes de la televisión en un producto típico de la alienación de la nueva cultura urbana. Obras "Political Pop" y producciones del "Realismo Cínico" han formado parte de las primeras exposiciones colectivas presentadas en Occidente: "China Post 89" en Londres; "Chinese Avant Garde Art Exhibition" en Berlín; "Desde el país del Centro", en Barcelona; o la todavía vigente "China?" en Bonn, además de las últimas Bienales de Venecia y Sao Paulo, sorprendiendo por la potencia y el humor corrosivo de sus imágenes.

Una segunda tendencia podría estar definida por quienes bebiendo del pasado, han preferido profundizar y modernizar la tradición perfeccionista de la pintura a la tinta. Estos artistas, antes de preocuparse por lo grotesco de su entorno inmediato se concentran en la sensibilidad estética, y en su consecución a través del juego del pincel y la tinta sobre el papel. Este segundo tipo de investigación estética, llevada a cabo por artistas con formación clásica ha sido especialmente bien recibida en países con un bagaje similar a la pintura a la aguada, como Japón o Corea, y las prósperas comunidades chinas de ultramar: Singapur, Taiwan o Hongkong.

Más de dos décadas de apertura económica han dejado atrás los malos tiempos y, aunque la mayoría de los artistas ha aprovechado la nueva primavera para recuperar el arte de antaño, algunos han escogido para salir del anonimato formas mucho más extravagantes.

La tercera tendencia en la evolución del nuevo arte en China correspondería a un grupo de artistas que ha preferido explorar senderos más oscuros y marginales. Estos artistas, absorbiendo contradicciones y dicotomías propias de un cruce irreconciliable entre culturas, han optado por la subversión salvaje que en cierta forma ellos mismos han experimentado catalizando su postura mediante el Shock art o arte extremo, a través de instalaciones y performances, pero sobre todo utilizando prácticas más proclives a lo repulsivo y lo violento como son el accionismo y el body art. La aparición del arte extremo chino evidentemente tiene mucho que ver con la propia historia del país. La llegada de la revolución comunista no fue una buena noticia para el arte en China. Los guardias rojos de

Mao destrozaron todo lo que pudieron durante la revolución cultural (1966-1976). Músicos, escultores y pintores fueron torturados, encerrados e incluso ejecutados. Así, el legado artístico del milenarismo país quedó maltrecho sin remedio y la sensibilidad cultural china fue seriamente dañada.

Obviamente, por el concepto y el contenido de sus piezas, estos artistas cuentan con nulas posibilidades de promoción. Concretamente en China, quienes practican las instalaciones y el arte conceptual se topan con una problemática todavía más compleja que en el mundo occidental: esto es, la negativa oficial a incluir instalaciones no avaladas por el Ministerio de Cultura y sus instituciones dependientes, sobre todo en Pekín, centro político y sede del Gobierno; teniendo en cuenta la falta de locales independientes de exposición y la necesidad de permisos para cualquier acto público, todo esto se convierte en un serio problema para ellos. Por otra parte, un público todavía conservador, la falta de subvenciones, de estímulos para el mecenazgo privado y las dificultades de comunicación con el exterior, son también motivos que contribuyen a acentuar el aislamiento y la marginación de estos jóvenes artistas. No es casual entonces que este arte esté signado por los canales clandestinos de difusión. De alguna u otra forma estas obras se legitiman en este rechazo. Sin recursos para producir y exponer sus piezas, constituyen la verdadera cúpula del arte underground de China. Una cúpula para la cual el único lema posible es que *no hay límites*.

## **El East Village**

En la corta pero fructífera historia del arte contemporáneo chino, el East Village de Beijing fue el lugar donde nació el arte más innovador producido en China en la última década. Aunque estaba en el este de Beijing y fue quizá alguna vez un pueblo, el East Village de Beijing tiene poco en común con su homólogo neoyorquino. En Beijing, el East Village era mucho menos urbano, un área desolada más cercana a las barriadas fantasma del París o al Londres del siglo XIX. De todos modos, para algunos artistas renegados e inadaptados se convirtió en su hogar y en un campo fértil para la experimentación artística que nada debía

al arte chino oficial, que continuaba floreciendo en los lugares más saludables de la ciudad; una suerte de Ghetto con su propia mitología y en el cual se incubó una extraña sensibilidad que sobrepasó incluso su extinción.

El accionismo chino, surgido en este enclave, de por sí es efectista, literal.

En consecuencia, desde un principio esta experimentación buscó recorrer caminos extremos dentro del arte corporal, como artistas que se mutilan y exhiben sus heridas (He An), como los que hacen cuadros en los que se ve la menstruación corriendo por la piernas (Chen Lingyang), como los que devoran asqueroso festines (Chen Guang) o muestran cuerpos decrepitos o de heridos cubiertos de vendas ensangrentadas (Wang Chuyu). Estos artistas obtienen así una rápida reputación, basada en la producción de escenas de destrucción y alienación y de irritación en el público. Una mala reputación orgullosa de sí misma, por cierto.

En una de estas performances Ma Liuming, anteriormente pintor, se vistió con un vestido floreado y se maquilló. Este artista, a quien es fácil confundir con una mujer, ya que tiene el pelo largo y facciones femeninas, se recostó en un sofá y se masturbó. Luego, mezcló su semen con agua y se lo bebió. Así terminó la representación. Por esa misma época el artista Yu Ji pasó 24 horas en una caja de cristal llena de pollos vivos y Yuan Cai y Jian Ji Xi se pasearon por Londres totalmente desnudos con un osito de peluche<sup>44</sup>. Otros artistas al igual que Duncan han optado por eternizar sus propuestas digitalmente. Tal es el caso de Chen Guang (1971, de la provincia de Henan), quien en su video *Mi vida con 40 prostitutas* filmó sistemáticamente sus relaciones sexuales con cada una de ellas. "*Trabajo con hembras*" –asegura Chen, muy serio–. *Mi relación con ellas es mi tema*<sup>45</sup>. Uno de esos encuentros fue captado en la Gran Muralla después de una gran nevada. "*Es un símbolo de nuestra cultura*", señala el artista. Otro fue con una prostituta disfrazada de policía. Chen dice que "*representa el poder*" y asegura que "*hay un engaño detrás del amor y de la fidelidad*". Sus padres, al

---

<sup>44</sup> Para ver las reacciones del gobierno chino ante estas obras se sugiere revisar la página electrónica de la BBC del día viernes 11 de mayo de 2001 (bbcmundo.com).

<sup>45</sup> Las Últimas Noticias, jueves 3 de junio de 2004. Declaraciones extraídas del artículo: "Canibalismo y sexo: la chocante apuesta de nuevos artistas chinos" (s.n).

igual que el de la mayoría de los artistas chinos de vanguardia no saben a qué se dedica. "*Pensarían que estoy enfermo*", explica.

La veneración por la virginidad es una de las mayores hipocresías de la China actual, como se evidencia en el incremento de la prostitución, el sida y el aborto como medida anticonceptiva habitual. Pero son hechos que nadie reconoce. Chen plantea un conflicto entre moral tradicional, amor y sexo. La cinta está editada en planos generales, casi en tiempo real, y está cargada con un clima de ironía y cotidianidad. "*El sexo es juego, no estoy buscando educar a nadie*", dice. Pero ¿por qué 40 prostitutas? "*No hay por qué –responde–. Si puedo llegar a 100, lo haré*". Cuestión de presupuesto: hasta ahora se ha gastado 50.000 yuanes (más o menos 6.000 dólares).

En 2002, un amigo le dijo a Gao Feng (1975, provincia de Xinjiang) que era placentero ser lamido por un perro. Fue el punto de partida para su segunda performance, "*Mi esplendor, mi culo*", en el cual besó cada uno de sus 15 cuadros de traseros femeninos pintados con amarillo y semen, y luego frotó sus propias nalgas con semen, sangre, carne picada, leche y huevos para atraer a un perro pequinés que lamió la mezcla y, claro, el artístico trasero.

"*No hay significado, explica un estado de la vida*"<sup>46</sup>, dice Gao Feng, quien considera que en el arte sólo importan los sentimientos. "*No me interesa la política, ni el país, sólo probar cosas nuevas*", afirma, y señala que la única característica china de su performance es que "*los culos son amarillos*".

Otro artista, Zhang Huan, utiliza su cuerpo en prácticas masoquistas. En 1994, por ejemplo, se instaló en un toilet público del East Village desnudo y cubierto de miel y aceite de pescado. Después de cuarenta y cinco minutos completó la representación sumergiéndose en un río de las inmediaciones que está altamente contaminado.

También en 1994, en una representación llamada 65 Kilograms (que era su peso en ese momento), el artista se suspendió a tres metros de altura sobre la hornalla de una cocina encendida, mientras su sangre corría por unas mangueras desde sus brazos y caía sobre una plancha caliente.

---

<sup>46</sup> *ibid*, Las últimas noticias.



A principios de 1995, Zhang Huan hizo otra presentación, esta vez junto a Ma Liuming, llamada Third Contact. Se los veía en una bañera, desnudos, hundidos en el agua. Zhang Huan se cortó todo el cabello y en la fotografía final se los ve en la bañera con el agua llena de pelos, con sus rostros pálidos como si estuvieran muertos (Fig. 18).

Para qué continuar, los artistas salidos del East Village son innumerables y a pesar de la extinción del barrio, básicamente por la banalización del lugar, la metástasis que ellos propiciaron se esparció por toda China a niveles aun más radicales.

### **La radicalización**

El desarrollo reciente del llamado arte corporal en China, sin embargo, ha llevado a los artistas a propagar como un cáncer su auto-destructiva visión del mundo. Esto los ha llevado en los últimos años a radicalizar sus posturas utilizando en sus muestras animales muertos, fetos, cadáveres humanos y también algunas de sus partes, escenificando con la aniquilación del cuerpo su mórbida realidad interior. De este modo, La ruta tomada por los artistas chinos contemporáneos no es posible de entenderse sin asociarla a términos como sordidez y abyección, pues algo en ellos los impele a recorrer los senderos limítrofes del arte y la belleza, quizá buscando ilustrar una armonía perdida, contaminada definitivamente por una cultura invasiva que sin embargo, esperaban ansiosamente, imaginándola como un ente distinto, catalizador. La llegada de la cultura occidental a la isla clausurada de China fue vista como una ventana por la cual expresar una libertad largamente reprimida. A su vez, fue adoptada estratégicamente para subvertir códigos ancestrales y delatar bajo un cariz distinto toda una serie de horrores cotidianos (hambre, pobreza, explotación, leyes abortivas, senectud y sobrepoblación). No es casual entonces esta radicalidad, esta voracidad desmedida. De alguna forma esta cultura enjaulada debía expresarse en formas concordantes con su ansiedad, regurgitando así esos nuevos elementos tan abruptamente asimilados. Esta

ansiedad, sin embargo, llegó a extremos monstruosos, superando esas prácticas ajenas. A extremos que buscan evidenciar un estado existencial determinado por el encierro y la represión. De esta forma, se hizo imperativa la utilización del Shock como estrategia de protección y aniquilamiento. Por qué no decirlo también, de intimidación. El Shock en cierta forma fue la productivización del golpe sufrido por la historia. Era necesario de esta forma, romper el anonadamiento de una población infinita presionada por infinitos yugos. Era necesario materializar un ser ennegrecido incubado tanto tiempo en el interior de varias generaciones castigadas. Lo abyecto a su vez, iba también de la mano con un espíritu llevado vertiginosamente fuera de sí. Un espíritu desdoblado, que buscaba canalizar y proyectar este súbito desconocimiento en el sacrificio de sí mismo, como un intento de comunicarse con ese *afuera* trascendente que posiblemente le otorgaría una respuesta. En este aspecto, toda la solemnidad de estos nuevos eventos sacrificiales encuentra su respuesta en la sublimación de individuos arrastrados hacia la fatalidad de su cuerpo. Esto trae consigo una dimensión espectacular inevitable materializada en la hierática puesta en escena y en la proyección negativa del cuerpo: el cadáver. El accionismo, en este caso, busca superar la mera ficción escénica del suplicio en el Body art representando en esa enfermiza relación con el cadáver la catástrofe de la consciencia, contradictoriamente satisfaciendo los sentidos dentro de un ritual que parece entrañar recogimiento. Esto hace más vital y poderoso el accionismo oriental: su búsqueda de lo trascendente asimilando al mismo tiempo ese apetito universal que aniquila los cuerpos. En este aspecto, la transgresión va más allá de mancillar un cuerpo inerte, va más allá de romper ese tabú ya roto por el medio sino que trata de crear nuevos ritos, nuevas estéticas de la muerte a nivel de un programa que se hunde en la deshumanización del mundo, desfuncionalizando los canales de la cultura. Mucha gente, luego de buscar apresuradamente una salida de la exhibición, no tiene idea de qué pensar sobre lo que ha visto, aparte del hecho de haber experimentado el mismo tipo de shock o excitación que puede obtenerse en una montaña rusa, en un documental sadomasoquista o viendo a alguien morir en sus

narices. Sin embargo, todas estas sensaciones encuentran su respuesta en los mecanismos psicológicos con que el cuerpo rechaza la embestida de lo abyecto.

Siguiendo la definición de Julia Kristeva, lo abyecto es el indicativo de una amenaza, una reacción refleja que nos protege de un exterior monstruoso en discordancia con nuestro ser. Esta repulsión, de raíz cultural anidada en el inconsciente, sin embargo, produce una extraña fascinación que nos conduce a tentadoras transgresiones, debido al desdoblamiento del que somos objeto. Estas transgresiones, no obstante, surgen del mismo fondo que las repele, provocando así una conmoción en la personalidad, llevándola a su propio desconocimiento, a un fuera de sí revelador de fantasmas. En este aspecto, todo lo abyecto se opone al yo, perdiendo al ser en una maraña de sentidos que lo envuelven, en un camino que buscando la pureza solo se hunde en su contrario.

El cadáver en el accionismo chino actúa como revulsivo de estas obsesiones, trastocando estos mecanismos, productivizando sus efectos. Si bien "*a cada yo su objeto y cada superyo su abyecto*"<sup>47</sup>, el cadáver es una experiencia totalizadora, que confronta la experiencia con sus propios temores y limitaciones. En este aspecto, roza lo sublime pues "*el más repugnante de los deshechos es un límite que lo ha invadido todo*"<sup>48</sup>. El cadáver se constituye así en un ser revelador, en la materialización de todo lo que odio, de ese otro yo encerrado en la imposibilidad de mi cuerpo conduciéndome de pronto por los caminos inexplorados de mi inconsciente. Ahora bien, no habiendo un yo reconocible producto de esta violenta escisión, entra a jugar la noción de espacio, el mismo espacio que los accionistas chinos han explotado en sus sangrientos ceremoniales<sup>49</sup>. Las performances en china son deudoras de este tiempo y espacialidad alucinantes al estetizar las angustias y delicias de este desdoblamiento. "*el tiempo de la abyección es doble*" dirá Kristeva "*tiempo del olvido y del trueno, de lo infinito velado y del momento en*

---

<sup>47</sup> Kristeva, Julia, "Poderes de la perversión" (ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline), Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1989, pp 8.

<sup>48</sup> Ibid, Kristeva, pp 10.

<sup>49</sup> "En lugar de interrogarse sobre su "ser", se interroga sobre su lugar: "¿Dónde estoy?, más bien que ¿Quién soy?". Ya que el espacio que preocupa al arrojado, al excluido, jamás es uno, ni homogéneo, ni totalizable, sino esencialmente divisible, plegable, catastrófico." Ibid, Kristeva, pp 16.

*que estalla la revelación*<sup>50</sup>. A su vez, hunden al espectador en un escenario imposible haciéndolo compartir esta ritualidad de la muerte. Son de alguna manera instantáneas del infierno entregadas para herir el ojo.

### **Los salvajes sacerdotes**

Al igual que el cadáver representa el límite observable de la vida corporal, su utilización representa a su vez un límite al interior de las prácticas de arte. Tras la desaparición del East Village, de duración tan breve como potente, este se convirtió en el material más impactante y recurrido del nuevo performance oriental. El cadáver en sus más crudas representaciones fue de alguna manera utilizado para analizar diversos fenómenos que atañen no solo a China sino que al mundo entero. Vicios legales y sociales fueron puestos en evidencia con la carne descompuesta de muchos cadáveres. Anónimos por cierto, usados como meros objetos simbólicos, como baluartes excrementicios de la civilización. El cadáver en China tiene sin embargo, una característica imposible de soslayar: su pertenencia, su condición. En este caso, casi exclusivamente embrionaria, es decir, bebés, nonatos o niños muertos quien sabe cómo. No es necesario pensar mucho para dar con el significado profundo de esta fijación.

### **Una fijación embrionaria**

China es la nación más poblada del mundo, lo que representa más que un orgullo una verdadera carga, pues solo problemas puede traer esta inmanejable condición. Es posiblemente también la más longeva, cosa que lleva a extremar esta situación a límites enervantes. A su vez, leyes estatales coartan justificadamente la expansión de la población imponiendo a las familias la

---

<sup>50</sup> Ibid. Kristeva, pp 17

obligación de tener un solo hijo durante la vida. Esta ley infranqueable tiene aun más aristas, pues por una lado, avejenta más a su gente y por otro, promueve subrepticamente prácticas abortivas clandestinas que buscan escapar al yugo represivo de la nación. De esta forma el aborto se convirtió en una práctica generalizada al interior de la sociedad china, en un sórdido secreto de todos los días. La cifra de abortos es alarmante sobre todo conociendo sus vaivenes y detalles, pues esta permisividad sibilina legitima en cierta forma la eliminación de las mujeres, verdadera carga para la mayoría de la población inmersa en la vida rural y la pobreza. La mayoría de los abortos en China busca eliminar fetos femeninos más allá de si la ley restrictiva esté siendo violada. En este aspecto, el feto utilizado en las prácticas de arte representa muchas cosas. Por un lado, una imposibilidad cierta de libre reproducción, por otro, la muerte y la opresión tanto de un pueblo como de un género. Dado este escenario se nos hace posible observar con un poco más de objetividad una de las obras más repulsivas de todo el arte extremo chino y posiblemente una de las más importantes en lo que concierne a su difusión. Me refiero con esto a la *Obsesión con el sufrimiento*, performance del artista de 35 años Zhu Yu quien de alguna forma dio un impulso inusitado a esta corriente devorando el feto de un bebé de 6 meses en el marco de la tercera bienal de arte de Beijing. Esta obra sin embargo, no tuvo una resonancia automática, más bien fue el azar de una coyuntura política y televisiva quien dio a la luz su escalofriante propuesta.

La obra de por sí tuvo una nula difusión al interior de China, al menos por los canales y agentes oficiales. Realizada en abril del año 2000 en la propia casa del artista, no fue conocida hasta enero del 2003 en occidente. En este aspecto, compartió la suerte de muchas otras obras extremas, quienes adquirieron presencia en este lugar del mundo sólo a través de "*Beijing Zwings*", documental del que ya nos hemos referido en otras ocasiones. Sin embargo, esta acción tuvo su propia historia en Oriente, una historia extraña en la cual está mezclado todo el poder subversivo de Internet y las posibilidades de la contra propaganda. Revisémosla brevemente.

En Marzo del 2001, en Malasia específicamente, fue escrito un breve artículo sobre China. Este hablaba de una nueva modalidad al interior de los restaurantes de ese país: *el niño al plato*. La noticia además iba ilustrada por un set de 4 fotos en las que se veía a un tipo comiendo serenamente un bebé cocinado (Fig. 19). Las fotos mostraban todo el proceso, desde el lavado del nonato hasta su depósito en un plato, exaltándolas con la dudosa declaración de testigos. La respuesta del gobierno chino, como es obvio, no se hizo esperar pues, este Hoax, en el cual eran utilizados los registros de la acción de Zhu Yu, se propagó con la velocidad de un virus lesionando gravemente la imagen china en el exterior. La reacción consistió básicamente en varios desmentidos oficiales, (los cuales contenían disculpas inventadas del principal responsable, Zhu Yu, cuyos trabajos "*amenazan la salud mental y física del público*"<sup>51</sup>) y en el endurecimiento lógico de las penas para con estas iniciativas. Si bien efectivamente era Zhu Yu el protagonista de las fotos no fue él quien las divulgó sino que todo el aparato anticomunista chino ubicado alrededor de su frontera. Este fue sin embargo sólo el primer dolor de cabeza para el gobierno chino, pues en 2 años más vería toda su estrategia restrictiva definitivamente derrotada.

La historia del arte extremo en occidente, ya fuera de su esfera marginal, comienza en Inglaterra y fue la BBC quien con su serie de documentales contribuyó a su expansión. Si bien ya hubo un antecedente de una obra extrema en la bienal de Venecia del año 1999 ("*Ruan*" de Xiao Yu) ésta extrañamente no tuvo mayor repercusión global. Específicamente en Enero de 2003 vería la luz un documental del respetado crítico de arte Waldemar Januszczak titulado *Beijing Zwings* (Beijing se mueve) quien con lujo de detalles (un pene cercenado en copa de vino por ejemplo) y ante la negativa de la población conservadora inglesa mostraba en todas sus facetas los alcances del caso chino. El documental difundido por canal 4 fue televisado por más de un millón de personas, las mismas que seguramente presenciaron la autopsia en vivo emitida una semana antes<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Declaraciones consignadas al interior de Crónica POLÉMICA ZHU YU «EL CANÍBAL» Su arte: comer niños muertos, suplemento del diario español El Mundo, Domingo 5 de enero de 2003 - Número 377 ([www.elmundo.es](http://www.elmundo.es))

<sup>52</sup> Acerca de este evento ver capítulo 2, específicamente el apartado sobre Gunter Von Hagens.

Demás está decir que todo esto fue un verdadero escándalo que azotó al Reino Unido. Un escándalo que sin embargo, hizo aparecer las diversas facetas de esta propuesta, como la encrucijada legal que ellas conllevan. De hecho, esta fue una de las justificaciones del artista quien aun no dimensionaba el escándalo de una obra que para él ya tenía 4 años de retraso. Al ser consultado sobre el porqué de este canibalismo Zhu Yu respondió lo siguiente *"ninguna religión prohíbe el canibalismo. Ninguna ley dice que no pueda comer carne humana. He aprovechado este espacio vacío entre la moral y la legalidad para desarrollar este trabajo"*<sup>53</sup>. Disipando al mismo tiempo las dudas que el propio gobierno chino sembró sobre la veracidad de su trabajo, Zhu Yu contestó con su laconismo acostumbrado: *" Sé que hay gente que no cree que el bebé sea real, pero lo es. Me lo llevé de un colegio médico"*<sup>54</sup>, asegurando además que *"existe el derecho a expresar diferencias"*. El autor más tarde señalaría que la carne le supo mal, que le provocó náuseas y que incluso le hizo vomitar varias veces durante la representación, pero que siguió hasta el final para demostrar *"el significado de la vida y de la muerte"*<sup>55</sup> y así poder "abrir la mente de la gente". En relación a este punto en particular, tiene total razón pues el escándalo provocado no es más que la conmoción de enterrados instintos y miedos ancestrales. En este aspecto, el que no exista una ley acerca del canibalismo ya nos habla de un tabú inviolable, de una tácita interdicción que ni siquiera es necesario normar. Este es un punto a tener en cuenta, pues aquí lo que realmente ocurrió fue una gigantesca regresión que nos remite al primitivismo enclavado en nuestro inconsciente. En este aspecto, la performance supera la coyuntura específica en la que se desarrolló para envolvernos con su desquiciado mensaje: el miedo por supuesto y la muerte. Zhu Yu quiso de cierta manera dejar de ser un ser humano para remover profundamente las conciencias. Su propia acción, al igual que la de Duncan, nos da indicios de una sociedad que puede llevar a personas a hacer lo que él hizo o en su defecto, a personas para ser devoradas. En este caso al igual que en Blind Date también existe una suerte de autoinmolación. Ante la pregunta de ¿Por qué

---

<sup>53</sup> Ibid, Crónica (www.elmundo.es)

<sup>54</sup> Ibid, Crónica.

<sup>55</sup> Ibid, Crónica.

cadáveres? Zhu Yu optó por el mutismo algo cínico de muchos de estos exponentes: "*si doy una contestación sencilla pensarán que soy un tonto; si es muy complicada, se cansarán mucho*" y sigue: "*un artista no da respuestas sino posibilidades*". Este mutismo algo irónico en el fondo busca hacer hablar a la imagen y a la gente, la misma gente que comparte el mundo con Zhu Yu. De hecho éste insiste: "*cuando nos enfrentamos con un tema, debemos intentar que la gente pueda debatir, para producir un debate más profundo*". Este debate sin embargo, fue más estridente que productivo, sirviendo finalmente para una banal discusión política entre liberales y conservadores acerca de las prerrogativas del arte. Este alboroto, lógico desde todo punto de vista, soslayó por ejemplo el significado profundo del acto antropofágico que no es más que la quimérica prolongación de la vida de un cuerpo en otro. Este utópico reto es uno de los puntos de unión en cuanto al uso del feto al interior del accionismo chino y del arte extremo en general. Pues todos de alguna forma han intentado representar la imposibilidad del hombre para dar y recuperar vida. El embrión muerto representa el éxito y el fracaso de este proceso, revestido de una dosis aun mayor de patetismo al resaltar en el ser humano la extrema indefensión. En *Body's links* (Beijing, 2000), por ejemplo, esta impotencia se verá reflejada en una de las instalaciones humanas más conmovedoras de esta vertiente oriental. La obra, realización de una de las duplas más productivas y radicales del extremismo chino, Peng yu (1973) y Sun Yuan (1972), representa de manera sangrienta esta impotencia constitutiva propia de nuestra mortalidad. La instalación consiste en la transfusión con que ambos artistas intentan revivir a los cadáveres unidos de unos bebés siameses (Fig. 20). Un solo cuerpo, con dos bocas bebiendo la sangre de estos artistas a través de una sonda enterrada en las venas de sus brazos. La obra en esta puesta en escena participa de todo el ceremonial propio del shock art de Oriente, pues de alguna forma es un altar que exige sangre a sus suplicantes. El cuerpo siamés a su modo es una fusión de la vida y de la muerte, una doble representación de un más allá que no se entiende con la carne. Esta carne muerta es terreno estéril para la vivificación, al igual que el cadáver de Duncan, solo reafirman el carácter limitado e inútil de la existencia.



La misma dupla intentará repetir este vano intento de resucitación con la performance "*Oil of human being*" (2000) en la cual el cadáver de un niño de 7 años, a la manera de una truculenta pietá (imposible no pensar en la operativa negativa de Witkin en esta acción) bebe aceite humano en los brazos de la mujer del grupo, Sun Yuan (Fig. 21). El aceite al igual que en *Body's Links* es introducido por la boca, para esparcirse luego por el cuerpo como un bálsamo derramado inútilmente, al igual que la sangre sobre el cuerpo siamés. Ambas obras buscan a su manera resaltar lo inapelable de la muerte sin dejar de lado la ceremonia. En este caso, el rito coincide con esta especie de comunicación con la trascendencia por intermedio del cadáver. Es un rito que más que exigir respuestas asume una imposibilidad, sacralizando esta desgracia terrena dentro del espacio protegido de la representación. En ambas performances la ritualidad no colisiona con el salvajismo, mas bien se potencia, proyectando con el hieratismo de sus sacerdotes y la sangre ofrendada, un sacrificio contenido entre la vida y la muerte, entre las legítimas aspiraciones humanas y la resignación. Un nuevo paganismo si se quiere pero en el cual el recogimiento se antepone al placer. Un paganismo estructurado en la seriedad de la negación mas que en el éxtasis de la respuesta. En este aspecto, el verdadero conectado con la realidad alternativa buscada parece ser el espectador, pues es él quien se verá envuelto en el shock de lo abyecto que proyectará su identidad hasta el límite de la disociación.

La aspiración creadora fracasada también la podremos ver bajo el mecanismo alegórico de la fragmentación en "*Ruan*" obra del artista Mongol Xiao Yu (1965) presentada en la Bienal de Venecia del año 1999. La obra escogida por Harald Szeemann para su curatoría *Plateau of the humankind* es un montaje en el cual tres plataformas rectangulares sostienen inmensos frascos de formol. Al interior de éstos, tres engendros, fusiones cárnicas hechas de restos humanos y animales (Fig. 22). La obra refleja de una manera distinta el derrotado afán creador y sus consecuencias. Es el resultado de una serie de injertos, de una obsesiva búsqueda de fuerzas vitales. El resultado no podría ser otro mas que un ente híbrido resultante de incongruentes fragmentos suturados. Un monstruo que

difícilmente podrá reproducir condiciones de vida a no ser en algún oscuro rincón de nuestra imaginación. En este aspecto, la obra es un engendro vaciado que en cierta forma manifiesta el desdén de la melancolía. Una melancolía oculta tras la aniquilación del cuerpo humano. En *Ruan* el feto vuelve a emerger remarcando la cualidad experimental del desarrollo embrionario. En este aspecto, el bebé, revestido de ojos de pescado, piernas de conejo y cuerpo de pájaro, manifiesta una unidad perdida, la proliferación de sentidos nuevos del cuerpo ante la evidencia de su desintegración. En este caso, el formol representa la atmósfera vaporosa de la desconocida muerte, el medio absurdo para unas piernas y alas inservibles. Ahora bien, los ojos serían el único fragmento en congruencia con sus entorno, sin embargo esa armonía localizada representa posiblemente el matiz más horroroso de su escenificación, la rúbrica de un experimento biológico delirante ya enraizado dentro de los miedos occidentales a través del mito romántico del doctor Victor Frankenstein y su gigante hecho de cadáveres.

Al igual que Xiao Yu, Peng Yu y Sun Yuan también trabajan las partes del cuerpo como alegoría de un trizado estado original. En *Honey* por ejemplo, instalación del año 1999, un feto reposa su cabeza sobre el rostro extraído del cadáver de un anciano (Fig. 23) Ambos fragmentos desfuncionalizados de lo humano yacen sobre una superficie de nieve esparcida por el piso. En cierta forma, asemejan basura reunida caprichosamente por el viento, pues en el suelo acrecientan su condición de restos. Esta máscara de piel hace emerger de alguna manera la materialidad de lo inerte orgánico metaforizando la muerte con su fondo helado. Ambos rostros muertos parecen besarse, representando una paternal escena al interior de una dimensión distinta de existencia. Un beso *post mortem* cuya ternura es enfriada por el hielo. *Honey* a su vez, nos muestra los límites del desarrollo humano, desde el desarrollo enérgico del feto hasta la decadente fase de la vejez del cuerpo, en una síntesis simbólica que nos remite una y otra vez a la muerte. Una vida entera cruzada por la muerte. El feto aquí aparece contraído, como si aun estuviera en el vientre materno tensionando simbólicamente esta impresión ficticia por el *ricтус* que esculpe su aun no desarrollada humanidad. Sin embargo, *Honey* muy bien podría estar hablándonos sobre dos extremos constitutivos del

pueblo chino. Su reconocida explosión demográfica, representada por el nonato y la igualmente creciente ancianidad de su población simbolizada por el rostro arrancado de un anónimo representante de la tercera edad. Ambos casos relacionados directamente con las leyes de natalidad de este gigante oriental. En este caso, su contexto sería China solamente, el principal inspirador de esta reunión entre cadáveres emblemáticos. Sin embargo, no solo coyunturas nacionales son posibles de apreciar en el accionismo chino pues muchas otras obras nos muestran desde una perspectiva salvaje problemas exportados desde la sociedad occidental.

## **El contagio**

*Obsesión por el sufrimiento*, la obra con que Zhu Yu desprestigiaba a China y hacia conocido el accionismo oriental tenía una continuación de la cual poco se ha hablado y que representa quizá el cómo nuestras tendencias artísticas fueron adquiridas y luego vomitadas por el shock art. Cuando hablo de *nuestras* me refiero obviamente a nuestras vanguardias occidentales, que desde el año 1978, se infiltraron irrefrenablemente por los intersticios más sombríos del gigante comunista.

Estas vanguardias vinieron a romper todo un lineamiento tradicional de dimensiones casi atávicas. En este aspecto, marcaron casi una *mayoría de edad* para estos creadores inmersos aun en la tinta y en el coloreo a la aguada. Todo esto se suma a los problemas internos, por todos conocido, y a la perturbación creciente de su población por el encierro y toda una serie de calamidades tanto legales como naturales.

En casi todos estos artistas extremos está presente la representación de alimentos. Este es un elemento realmente importante en la vida de los chinos, pueblo cuya historia de pobreza y vicisitudes ha hecho especialmente sensible a apreciar y valorar la comida. La comida tiene una importancia fundamental, vital, no solo para este pueblo sino para el ser humano en su totalidad. La presentación de este movimiento fue el extraño banquete con Zhu Yu cimentó su efímera fama.

Sin embargo, esta actuación tenía una segunda parte que incluía la disposición en la mesa de sesos enlatados. Una clara alusión tanto al anonadamiento generalizado de la población como a las políticas comerciales tanto chinas como occidentales. En cierta forma, la liberalización del comercio puso en venta hasta lo inimaginable, ¿por qué no podría exportarse o consumirse el propio cuerpo?. En este caso, arte y comercio coinciden en su destrucción, abriendo de paso, una interrogante sobre el futuro del shock art dentro del espectro económico. De este modo, esta acción es también una alusión al estado del arte en el mundo, cuya reinado en el ámbito simbólico de la representación sirve muy bien para abarcar problemáticas sociales indagando en sus propios ripios. El juego de la disposición de elementos, en este caso sobre una mesa, ironiza esa estética del estante tan de moda en los últimos 15 años. Las latas también nos remiten irremediabilmente a la *mierda de artista* de Piero Manzoni. Este juego tan conceptual, esta elegancia del gabinete, sin embargo, es utilizado por Zhu Yu para hablarnos de una sordidez silenciada en occidente: El tráfico de órganos. Esta línea acusatoria queda inevitablemente opacada por la aparente gratuidad de las performances extremas, sin embargo, al analizar una instalación anterior, titulada "*Basics of Thought and Knowledge*" creemos queda correctamente contextualizada. Zhu Yu realizó esta intervención el año 1998, 4 años antes de su antropofágica aparición en el mundo. La intervención consistió en la ubicación de frascos al interior de un supermercado. La instalación de éstos no tendría ninguna significación a no ser por su contenido: cerebros humanos. Cerebros compartiendo el mismo espacio que los artículos de primera necesidad. Aquí Zhu Yu hace la lógica asociación entre cuerpo y comercialización haciendo también referencia a la fuga de cerebros chinos utilizados en programas atómicos del primer mundo. Un primer mundo que China está muy pronto a comandar.

La intervención de Zhu Yu convierte en juegos de niños iniciativas similares, de paso, pone a la venta el desprecio que él y sus compañeros de movimiento tienen por el cuerpo humano. Un desprecio que muy bien puede ser tan solo el reflejo con que occidente concibe su propio cuerpo. Una destrucción inevitable que aflora siempre cuando occidente busca intervenir en la esfera territorial de otras culturas.

Esta banalización de la barbarie Zhu Yu busca aplicarla a la dinámica de su propia vida, tocando temas también problemáticos como la abyección de la ciencia y la prostitución. Una acción de arte que por prolongada nos remite a Duncan una vez más, es la que plasma de mejor forma esta situación. Imposible pensar en una versión más descarnada de la desquiciante maquinaria de muerte humana. Entrevistándose Zhu Yu con 15 prostitutas orientales concibió la idea de inseminarlas artificialmente. Habló con cada una de ellas, para alquilar su cuerpo para algo mucho más complicado que una mera relación sexual. La idea de Zhu Yu era concebirlas sin contacto, inmiscuyendo al igual que Duncan a la ciencia en el desarrollo de esta acción. Tras una reticencia generalizada solo una aceptó, incluyendo el requisito esencial de realizarse un aborto poco tiempo más tarde, específicamente cuando Zhu Yu lo dispusiera. La idea del artista chino era arrojar el feto a un perro para ser devorado, lo que hizo finalmente 4 meses más tarde. De esta acción no hay registro, no podría haber registro, solo queda el testimonio de quien dijo escuetamente: *"no sé que quiere decir ser padre. Lo importante es ser artista y plásticamente esta performance participa de la estética de lo grotesco y de lo repugnante"*.

Con esta acción Zhu Yu reafirma su posición ante el cuerpo develando la construcción cultural que lo protege: el amor. La paternidad es parte de esta mentira que él reproduce sobredimensionándola hasta un nivel execrable y la prostitución, de paso, se manifiesta también como un desprecio total por la corporalidad. Esta acción de arte tan radical como *Obsesión por el sufrimiento* busca plasmar a través del expediente de la magnificación el carácter cancerígeno de la cultura occidental. Un cáncer que necesariamente enturbiará una relación que de manera inevitable deberá pasar también por el cuerpo. Esta fusión de cuerpos aparentemente tan parecidos pero culturalmente tan distintos es trabajada por por Zhu Yu en su acción de arte *Cheers!* realizada junto al artista canadiense Eric Letourneau dentro del Open art festival realizado en la provincia de Sichuan el año 2001. Esta acción representa esta fusión problemática simbolizándola en un encuentro a orillas del mar. Ambos artistas, tan disímiles de aspecto están parados frente a frente sumergidos hasta las rodillas en el agua (Fig. 24). Cada

uno apunta hacia el otro con su brazo, introduciendo su mano en la boca del contrario a la manera de un disparo. No parece haber comunicación posible si no es al precio de aniquilar al otro, parece decirnos esta acción conjunta. De alguna forma esta representación rubrica una relación marcada por la sordidez y la incomprensión, en la que ambas culturas literalmente se *meten el dedo en la boca*. Este cáncer, sin embargo, parece ser recíproco a la luz de disciplinas que con la excusa del cultivo del cuerpo terminan por aniquilarlo. Me refiero con esto a las artes marciales que a su manera han también invadido occidente con su ritualidad violenta. La obra viviente *Contend for Hegemony* presentada en Australia el año 2003 por la dupla de artistas Peng Yu y Sun Yuan busca en cierta forma evidenciar la naturaleza de este intercambio. La escenificación consiste en una *Kickboxing performance* en la cual tres luchadores de esta disciplina se golpean salvajemente entre sí, todos contra todos (Fig. 25). El objetivo es presenciar este combate hasta que uno solo quede en pie. Haciendo de la contemplación un acto morboso que se solaza en la destrucción del cuerpo. Ambas obras, tanto *Cheers!* como *Contend for Hegemony*, demuestran de esta forma la irreconciliable naturaleza de este choque cultural. Sin embargo, no todo es violencia en este movimiento, también hay lugar para intentar traer al cuerpo de vuelta al ciclo orgánico del que nunca debió haber salido.

### **Una utopía residual**

Una cantidad considerable de obras extremas nos dice que el cuerpo no es sólo carne. También hay espacio dentro del accionismo para otros aspectos de la corporalidad como la piel, los huesos, la grasa, el pelo, los fluidos humanos. Aquí entonces nos encontramos con versiones residuales del cuerpo, con accesorios de la carne que, sin embargo, participan igualmente del ciclo de la vida. En ellas hay crecimiento, expansión, movimiento, desarrollo. También están pobladas de células reproducibles, utilizables, asimilables por otros entes orgánicos en su natural o inducida biodegradación. De este modo, adquieren un protagonismo

nuevo, abriendo así nuevos campos simbólicos y expresivos. Campos sin duda utópicos, que en cierta forma sacralizan la materia corporal. Surge en su utilización una visión panteísta del mundo, una visión que no solo se reencuentra con lo orgánico sino con el mundo de las cosas. También Zhu Yu y el matrimonio de artistas Peng Yu y Sun Yuan participan de esta ritualización de los encuentros elementales.

Zhu Yu, por ejemplo, en una cirugía visual a la manera de Orlan buscó otorgarle cualidades vivificantes a la piel. La obra nos recuerda la célebre acción de arte del performista Ulay quien se arrancó de igual modo un pedazo de piel para encuadrarlo dentro de un marco. En la acción de Zhu Yu, en cambio, el marco es trasladado a la carnalidad inerte de un cerdo al cual se le injerta, a través de las suturas que el propio artista realiza, su trozo de piel arrancado (Fig. 26). La extracción quirúrgica una vez más inmiscuye a la ciencia en su aspecto más sombrío. De paso convierte a Zhu Yu en un eventual cirujano al restituir el mismo su propia piel en un cuerpo ajeno al humano. La acción titulada *Skin Graft* (2000) convierte la piel en un elemento sagrado capaz de otorgar vida, no obstante, estar asumido el fracaso. El trozo extirpado a su vez, abre el cuerpo del artista, poniendo en conflicto los conceptos de interioridad y exterioridad, de paso, dejando ver la grasa que Peng Yu y Sun Yuan utilizarán más tarde como metáfora de la cultura occidental de la acumulación. De *Skin Graft* existe un registro muy bien logrado en el que se aprecia en una sola toma ambas intervenciones en el espacio corporal. Sobre una cama yace el cuerpo muerto al cual el artista le transfiere su piel con sus propias manos, sobre ellos, en la cabecera de la cama a la manera de una imagen votiva un gigantografía de la operación en la cual Zhu Yu aparece anestesiado entregando no solo su piel sino todo su cuerpo a los cirujanos. Esta operativa especular trasciende el salvajismo intrínseco del accionismo abriendo así una brecha más conceptual.

De este conceptualismo, posible absolutamente dentro del movimiento, participan Peng Yu y Sun Yuan con probablemente su obra más lograda: "*Pillar of civilization*", montada en Japón el año 2001 dentro de la trienal internacional de arte contemporáneo de Yokohama. Esta monumental obra consiste en un inmenso

pilar de grasa humana erigido como un tótem al interior de una galería (Fig. 27). Este teodolito pringoso a su vez está rodeado de imágenes del proceso por el cual ésta se obtuvo, que al igual que las imágenes captadas por Zhu Yu representan el desarrollo de, en este caso, una liposucción. Esta operación tan frecuente en estos días participa sin quererlo de una dinámica más cosmética que médica, inclusive, más artística que técnica pues en ella más que sanar un cuerpo se le está esculpiendo, necesitando inevitablemente de nunca reconocidos criterios estéticos, como proporción, equilibrio, armonía. Esta asombrosa construcción orgánica no representa cualquier cosa como lo indica su nombre. Toda nuestra civilización está basada en pilares que el mismo accionismo de cierta forma ha querido romper. Sin embargo, más allá de la ironía evidente de esta instalación su materialidad nueva es una oportunidad inédita brindada a un material sistemáticamente despreciado a pesar de ser tan inherente al ser humano y en general a todo lo orgánico. Este pilar, sin embargo, difícilmente podrá sostener algo. Su constitución material absurda representa la esclavitud de lo corporal a un nuevo reino: el de lo estético y al de lo funcional. La cirugía estética es una rama sórdida de la medicina actual. Su función está abocada más que a recuperar órganos a satisfacer deseos. Deseos eternos, deseos en su mayoría irrealizables imposibles de satisfacer. Dedicada a comercializar desechos y a instalar prótesis inservibles, la cirugía estética, a través de sus procedimientos invasivos, está erigiendo un pilar imaginario -la belleza- que al igual que esta torre de grasa difícilmente podrá sostenerse por sí misma mucho tiempo. La grasa aquí representa el revés de la belleza, la inconformidad estética que el mismo artista sufre ante el mundo, y de paso, ilustra inmejorablemente los cada vez más desvanecidos pilares de nuestra civilización. No obstante, esta acumulación de grasa representa indudablemente una recuperación de residuos orgánicos, una nueva oportunidad para que éstos se inserten en el devenir del mundo.

Esta utópica reinserción dentro de la esfera vital de las cosas lo representa otra obra de esta dupla de artistas. Esta vez, el material utilizado asume toda su inconsistencia reconociéndose como mero fluido y no como material sólido de construcción. La acción titulada: *Exile (want to simulate the process of life.)*



ejecutada en noviembre del 2000 en Shangai utiliza el mismo fluido orgánico con que se intentó revivir al cadáver del niño de 7 años: El aceite humano. La performance consistió en el acto de verter 7 litros de aceite humano sobre las aguas de un río contaminado (Fig. 28). La acción fue complementada por el registro fotográfico de los reflejos de este aceite sobre el río, en cierta forma sacralizando este nuevo elemento de polución. El significado de la performance es más o menos evidente, al rescatar el fluir del agua como un símil de la vida y del tiempo. En este caso, el intento utópico de llevar nuevamente el residuo al fluir de la vida creemos que en cierta manera se ha visto cumplido. El principio de *nada se pierde y todo se transforma y recupera* es posible de aplicarse en esta performance, cuyo acto reivindicativo de la vida trasciende la truculencia constitutiva del movimiento, dejando asomar nuevos matices, un poco más sutiles sin despotenciar un ápice su caudal simbólico y subversivo. En *Exile...* son escenificados a una escala más pequeña los vaivenes propios de la existencia: el fluir constante, la vigorosidad del inicio, la lentitud de los instantes postreros, la vida a la deriva dirigida a un futuro desconocido e impostergable.

Esta nueva oportunidad dada a los residuos orgánicos y su utópica reutilización como material edificador será visto más adelante, dentro de un contexto distinto, en el trabajo más sutil pero no menos impactante de la mexicana Teresa Margolles. La cual, en cierta forma, viene con sus estrategias de reincorporación de lo orgánico a cerrar el círculo programático del arte extremo.

### **Una zona de peligro**

Para finalizar nuestro análisis del arte extremo chino o Shock art oriental, quisiera detenerme en tres obras que en cierta forma ilustran lo que hay tras el significado de la muerte: el miedo hacia ella, con la consiguiente utilización de este como estandarte.

Para comprender el miedo es necesario sentirlo sin que este me aniquile, esto implica para el creador que busca representarlo y productivizarlo, introducir al

espectador dentro de una zona de peligro que potencie esta sublime sensación. El miedo es también una forma de amenaza, es también una forma de suplicar virtualmente el cuerpo. El peligro más potente es el que se aproxima a la carne: la tortura del cuerpo, su aniquilación. Esta es la pesadilla que el arte extremo lleva consigo como una arma. Por un lado, disocia violentamente la identidad al llevar la mirada a un espacio alucinante, inconcebible. Este mismo espacio es también una realidad negativa, absolutamente posible, que nos lleva una y otra vez al escarnio del cuerpo, a su destrucción. Esta disociación producida por los mecanismos inconscientes con que el cuerpo se protege de lo abyecto, es depositaria de estas dos situaciones límites: la amenaza y la realización de esta amenaza. Esta dualidad propia del accionismo necesariamente deposita al espectador en una zona de peligro, en una realidad insoportable incluso en la imaginación.

Un ejemplo de esto lo representa "*Pocket mythology*", instalación de Zhu Yu del año 1999. Este montaje hace a su manera una proposición imposible, sometiendo al que comparte su espacio en una víctima. La instalación se surte de un brazo cortado y de una gancho de carne para facilitar un dispositivo suicidante a sus observadores (Fig. 29). Es una cadena monstruosa que representa un intimidante y enfermizo juego simbólico. El gancho cuelga de una viga del techo, el brazo casi putrefacto del gancho, la soga del brazo, la soga a su vez, serpentea por del suelo de la galería hasta finalizar en la puerta de acceso a la misma. El espectador entra de este modo, sin quererlo en una atmósfera de muerte, en la cual la muerte lo contamina todo. Como una guía hacia el fin la cuerda lo invita a recorrer un camino señalado por el artista, un camino que no es mas que el sendero peatonal de esta zona de peligro. Podríamos decir que esta trabajo representa la antesala a la acción caníbal de Zhu Yu. *Obsesión con el sufrimiento* vendría a representar las consecuencias de la permanencia dentro de esta zona de riesgo inminente.

Otra obra que utiliza este miedo como material estético es la instalación efectuada por Peng Yu y Sun Yuan en el marco del proyecto curatorial "*Blind Date – Ein deutsch-chinesisches Kunstprojekt*" realizado en la galería alemana Münsterland entre Julio y Agosto del 2005. En ella los espectadores son conducidos a una jaula localizada al interior del espacio expositivo, específicamente en el centro. Sin

poder salir de ella los espectadores notan que están siendo observados por unos majestuosos tigres de bengala (Fig. 30). Sin saberlo, han sido conducidos hacia el espacio representacional. Los papeles de súbito intercambiados convierten en una potencial presa de caza a estos consumidores de arte. Repentinamente ridiculizados y anulados por la impresión, estos casuales estetas han sido simbólicamente acorralados. Han experimentado el lado inseguro del juego llamado arte. Convertidos en alimento viviente experimentan el revés de la mirada, el carácter invasivo de la observación.

Para concluir, es posiblemente el carácter fálico e invasivo de la experiencia estética el que han extremado estos artistas. La mirada puede dañar tanto como un rasguño, tanto como un mordisco o una quirúrgica intervención. La verdad se anida en la carne, en su interior, la mirada parece buscar siempre eso cuando profundiza en los materiales, en sus superficies. Estos artistas han querido llevar al extremo esta condición constitutiva de la dialéctica expositiva y creacional. Una obra quizá pondría refrendar esto, la última que en este bloque final pretendo analizar. *Happy Easter*, sangrienta cirugía visual de Zhu Yu registrada el año 2001, exterioriza hasta sus últimas consecuencias el carácter penetrante de la mirada. La acción consiste en la trepanación de un cerdo muerto (Fig. 31). Un cerdo aun tibio al parecer pues la sangre escapa a borbotones evidenciando la crudeza de esta intervención. Vestidos como médicos, Zhu Yu y sus ayudantes horadan su interior con sus guantes de goma completamente ensangrentados. Dos tijeras aparecen en la imagen buscando algún órgano significativo. Este sacrificio inútil, sin embargo, deja entrever el peligroso sentido de la morbosidad humana, conocida por nosotros en sus rasgos más moderados como simple curiosidad. La sangre en esta acción actúa como un reflejo acusador, como líquida evidencia de huellas criminales.

## **UN DEJO DE HUMANIDAD Y DE DENUNCIA**

## Arturo Duclos, Zaida González, Luis Verdejo: Los alcances del caso chileno.

### Introducción

#### Chile en los huesos

1.- Hace un tiempo, circuló en los periódicos peruanos -en La República principalmente- una foto que le hacía un flaco favor a los chilenos. La foto representaba a un niño que, encaramado sobre un extraño tipo de escombros, miraba algo triste una escena que posiblemente no alcanzaba a comprender, esta era: una montaña hecha de huesos y uniformes, cadáveres resecos por el sol y por la tierra, todos ellos restos de una batalla<sup>56</sup> en la que no solo murieron peruanos sino también bolivianos y chilenos (Fig. 32). Este niño hace aun más macabra esta imagen de la muerte en esas desérticas tierras en disputa. Sobre todo a la luz de la leyenda que el diario La República se esmeraba en dar a conocer. Esta leyenda nunca del todo confirmada, pero casi una verdad indesmentible en el corazón de los perdedores, se refería a las inhumanas prácticas de amedrentamiento del despótico ejercito chileno. Cito a La República: *"Se dice que las autoridades chilenas hicieron desfilar a los escolares peruanos frente a este patético cuadro y que les aseguraron que lo mismo ocurriría con ellos si un día se levantaban contra el poder de turno"*<sup>57</sup>. Esta versión que hablaba del terrorismo del "ejercito mapochino" y que olvidaba la triple nacionalidad de los muertos, desdeñaba incluso a los intelectuales que precisamente habían puesto a esa imagen en circulación. Ésta correspondía a una muestra documental todavía en preparación en ese entonces, organizada por el historiador Elio Galessio y el fotógrafo Renzo Babilonia, ambos peruanos. Galessio se referiría más tarde a esa

---

<sup>56</sup> Batalla de Alto de la Alianza.

<sup>57</sup> Tanto este texto como el de la declaración de Elio Galessio son extraídos, junto con la foto que justifica este apartado, del artículo aparecido en Las Últimas Noticias el día 23 de julio de 2004: "Espeluznantes fotos de la guerra del pacífico en Perú", firmado por Mauricio Ávila.

leyenda negra: *"No hay pruebas de que haya sido así. Tal vez alguien lo dijo, pero no creo que haya pasado así, con tanta crueldad"*. La crueldad propia de la guerra no es en absoluto descartable, sin embargo, la intensión de la muestra, que reunía casi 800 fotografías, era una muy distinta, a saber: la reconstitución visual de la historia peruana, la que prácticamente no tenía registros del conflicto. Está de más decir que estas crueles imágenes remecieron el alma dolorida del peruano por un tiempo. Sin embargo, esta polémica no pasó más allá de la propaganda anti chilena acostumbrada, con la que se sienten a menudo más vivos no solo en Perú sino todos en los países al referirse peyorativamente a sus vecinos.

Esta pequeña controversia, no obstante, nos da ciertos indicios para abordar la utilización de los restos humanos en nuestro imaginario, en nuestra historia. No olvidemos que esta imagen horrorosa es parte de nuestra historia. Una historia que en ese momento resultó victoriosa. Esta contradicción rondará siempre toda aparición, toda emergencia de un vestigio humano en nuestro país.

2.- Esta imagen, oculta por casi 200 años, tuvo sin embargo un extraño antecedente en nuestro imaginario, dentro de un relato que anticipaba inconscientemente la emergencia de esta foto desconocida a través de un medio no exactamente visual: la literatura. Una errática cronología hizo aparecer casi 10 años antes, y bajo un empleo simbólico bastante similar, esa montaña de cuerpos siniestrados en uno de los libros claves de la década de los 90's. Nos referimos al libro *Loco Afán* del escritor y artista visual Pedro Lemebel<sup>58</sup>. *Loco Afán* trata principalmente sobre los avatares de la homosexualidad chilena en el Chile de los últimos 30 años, deteniéndose sobretodo en la irrupción del SIDA en los 80's. Sin embargo, este libro de crónicas no solo se reduce a la historia de este grupo, sino que se apoya en él para hacerlo parte de un relato paralelo que aborda brillantemente el turbulento itinerario de nuestra historia política, desde la elección de Salvador Allende como presidente, pasando por los 16 años de dictadura militar hasta la negociada transición que hasta hoy día nos gobierna. Este libro de crónicas se inicia con uno de sus textos más logrados: *La noche de los visones*.

---

<sup>58</sup> Lemebel, Pedro. *Loco Afán*. Lom Ediciones, 1996, Santiago.

Este relata una particular fiesta realizada el día de año nuevo del año 1972. En ella participaron sobretodo maricas pobres, sin embargo, un extraño desafío hizo presente a un trío de maricas aristócratas, este era: el de mostrar públicamente esos caros abrigos de los cuales tanto se ufanaban. La noche de los visones cuenta, por una parte, las posturas irreconciliables de esa época, también describe el hilarante robo de esos glamorosos abrigos de visón que dan nombre a esta crónica. Sin embargo, más allá del hurto de esos auténticos *Christian Dior*, lo que desencadena el desastre en ese banquete pobre y exiguo es la paulatina acumulación de restos de comida sobre la mesa, una acumulación sobre todo de huesos mordidos que van formando lentamente una pequeña y siniestra figura, con reminiscencias evidentes a la que circuló bajo el signo de la contrapropaganda en el diario peruano La República: *"por todos lados -relata Lemebel- las locas juntaban huesos y los iban arreglando en la mesa como una gran pirámide, como una fosa común que iluminaron con velas"*. Alentadas por el vértigo del alcohol y la historia esta pirámide fue creciendo alimentada por esas locas pobres del barrio Recoleta, sin embargo, un detalle detona la ira de esos maricas venidos del barrio alto, un detalle que ilustra el cómo los huesos y la patria se compenetran aquí en estas tierras: *"nadie supo de dónde una diabla sacó una banderita chilena que puso en el vértice de la siniestra escultura. Entonces la Pilola Alessandri se molestó, e indignada dijo que era una falta de respeto que ofendía a los militares que tanto habían hecho por la patria. Que este país era un asco populachero con esa Unidad Popular que tenía a todos muertos de hambre. Que las locas rascas no sabían de política y no tenían respeto ni siquiera por la bandera. Y que ella no podía estar ni un minuto más allí, así que le pasaban los visones porque se retiraba"*. Esta delirante escena termina con una pregunta, que es mas bien una burlona respuesta ante el requerimiento de esos maricas indignados: *¿Qué visones niña?*

Esta absurda fiesta y el robo de estos finos abrigos no son más que dos momentos de un relato marcado por un irresistible humor, sin embargo, esta hilaridad contenida no está ausente de una de las más logradas metáforas de ese tiempo funesto que vendría: "*como si el huesario velado, erigido aun en medio de la mesa, fuera el altar de un devenir futuro, un pronóstico, un horóscopo anual que pestañeaba lágrimas negras en la cera de las velas, a punto de apagarse, a punto de extinguir la última chispa social en la banderita de papel que coronaba la escena*".

Sin duda, la imagen es la misma que en Perú y en Chile asombró a tanta gente. La escala y utilización diferente no es más que la disparidad lógica entre una realidad y una ficción que no pudieron cruzarse pero que sin embargo lograron establecer un diálogo más allá del desconocimiento. La acumulación de huesos será en Chile una imagen persistente al azar de una extraña sincronicidad. Como dos imágenes del mismo sueño premonitorio, tanto la foto de esa mítica guerra del pacífico como el delirante relato de Pedro Lemebel, participan de una historicidad desordenada marcada por el mismo estatuto ambivalente de significación. Ambas van unidas a acontecimientos dictatoriales, ambas son aprovechamientos simbólicos de circunstancias aciagas e inenarrables. Son también imágenes ingratas a una historia mitificada constantemente, una historia blanqueada, entregada sin matices, ni reflexiones. Una historia descollante en los legendarios parajes del fin del mundo, una historia protagonizada por un ejército *invicto, jamás vencido*, que no solo utiliza sus armas sino también su historia como escudo. De estos dos osarios emerge un Chile subterráneo, un Chile que ha creado héroes incorpóreos, un Chile que no se hace cargo de sus restos. Los huesos de ambas imágenes conforman así un relato que no solo se detiene en lo fotográfico y lo literario, sino que también participa activamente de lo visual. Un país es también una imagen. Los huesos son, como esa foto, como ese testimonio, trastos que es mejor ocultar.

Los huesos surgen así como símbolos inigualables, son el resto que se niega a desaparecer, son el residuo eterno de un cuerpo finito, son la basura orgánica que se queda como una huella indesmentible de su paso. Son la imagen visible de una



catástrofe olvidada. No es casualidad que sean el más potente símbolo de una historia reciente que deviene inevitablemente en arqueología.

3.- Esta temporalidad ambivalente, dispar, fragmentada en años desiguales pero participe de un relato atrozmente congruente, encontrará su visualización en una serie de obras que juegan con ese potencial simbólico de los restos emergentes. Este errático acontecer discurrirá a lo largo de dos décadas, 80 y 90, mezclándose con los dos hitos antes descritos. Los huesos son también cadáveres. Son cadáveres descarnados, ya sea por los dientes, las balas o el tiempo. Los huesos son un obstáculo para el gusano de la historia oficial. Son el basamento de toda desagradable revisión. Los huesos son entes indesmentibles, manchas endurecidas de una carnalidad evaporada. Una carnalidad devastada por las circunstancias que solo haya en los huesos un hablante para su deseada reivindicación.

Los huesos en Chile serán la primera etapa de una lectura visual de los cuerpos muertos. El arte extremo fijado en los cadáveres comenzará con ellos, para luego trasladarse a una de sus constantes: la fase embrionaria.

### **La lección de anatomía de Arturo Duclos**

La historia reciente nos indica que el castigo del cuerpo en esta parte de América llega hasta la desaparición. Los miles de cuerpos torturados y asesinados durante las dictaduras latinoamericanas figuran en la actualidad como basura bajo las alfombras del poder. Esta basura, sepultada hace tantos años, una y otra vez revivida por la emergencia de sus restos, conforman un discurso que los propios muertos han erigido en su lenguaje insistente, un lenguaje sujeto al azar de excavaciones fortuitas más que al rigor investigativo y ajusticiador. Esta emergencia de infinitos huesos fracturados, esta aparición de un sinnúmero de cadáveres reseca por la cal, se han convertido en una imagen ya inserta en

nuestro inconsciente colectivo. Este lenguaje de huesos y carne lacerada será el motor que moverá nuestra historia y activará nuestras diferencias, el que se tomará la agenda pública molesta e intempestivamente dentro de una concertación cuyo único lema es olvidar. Este Chile fragmentado tendrá por tanto una clara simbología remitida a los horrores de la muerte. Una muerte barbárica, ajena a esa pasiva muerte natural o voluntaria que experimentó nuestra justicia durante tantos años. Es en este vacío donde el arte aparece en toda su dimensión reivindicativa y arqueológica. Es en la imagen de estos huesos y muertos donde estos cuerpos suplicados encontrarán una oportunidad para contar lo vivido, donde encontrarán una nueva sepultura, una un poco más digna que los arenales del desierto y de los mares. Un grupo de obras cuyo inicio podemos datar hacia la segunda mitad de la década de los 70, se encargará de hacer carne este legado simbólico de cuerpos cuyos gritos aun no han sido apagados. Obras que directa o indirectamente llevarán a cabo esa reconstitución de cuerpos dispersos pero nunca olvidados. Esta reconstitución utilizará todos los procedimientos que el arte permite, fusionándose paulatinamente con metodologías extraídas de otros ámbitos de investigación. Esto hará al arte nacional adoptar formas nuevas de expresión, que cristalizarán sobre todo en la década de los 80 con lo que conocemos como Escena de Avanzada. Este grupo de artistas, unido mas bien por un corpus teórico que por una complicidad explícita entre sus participantes, utilizará herramientas de disciplinas directamente implicadas en la exhumación de los cuerpos. Nuestra visualidad utilizará de pronto la fotografía como registro testimonial de la barbarie, torciendo su calidad de dispositivo delator. Utilizándola además en su calidad de vestigio asimilando así la poderosa significación de las excavaciones arqueológicas. A su vez, esta densificación creciente utilizará una diagramación específica para cada obra a la manera del forense que demarca su espacio de exploración. Por otra parte, indagará en su propia corporalidad trazando un paralelo con ese cuerpo expuesto que "*podía representar y denunciar los atropellos de la dictadura*"<sup>59</sup>. La inserción del Body Art en el arte chileno irá de la mano con todo un proceso de complejización del lenguaje visual que

---

<sup>59</sup> Lemebel, íbid, pp 35.

contaminará positivamente todas las vertientes existentes. Dentro de este contexto, el campo de la instalación también se densificará con la inclusión del dispositivo del video, haciendo del valor documental del objeto registrado una posibilidad para la creación. Este proceso abarcador de soportes y exploraciones tendrá cabida también para nuevos materiales. Estos inevitablemente nos remitirían a la muerte presente en todas partes, a esos cuerpos insepultos enterrados a la fuerza en algún lugar desconocido bajo nuestros pies. Esta materialidad nueva irrumpirá violentamente en la obra de un artista que hacía sus primeras armas en esa época. Nos referimos a la obra Lección de Anatomía de Arturo Duclos (Fig. 33) exhibida por vez primera el año 1983. La obra consiste en óleo sobre huesos humanos, específicamente 119, emplazados sobre tela de toalla.

### **La irrupción de una materialidad nueva**

Necesariamente estos huesos son la única habitabilidad posible para un sinnúmero de cuerpos desaparecidos. Cuerpos por primera vez tratados en su dimensión de restos y estetizados en su calidad testimonial. Esta lección de anatomía representa para esta investigación la primera exploración directa del resto humano, el primer intento de recobrar a través del arte ese organismo ausente carcomido hasta los huesos. La carnalidad invisible de esta muestra participa entonces de una realidad distinta, los restos óseos aquí presentados son el mudo testigo de una sistemática devastación del cuerpo, la prueba desordenada del caos que la organizó. Este reguero de calaveras recrea esa política de destrucción a través de un esqueleto multiplicado que evidencia la voracidad de esa exterminación. Son en cierto sentido, el mismo horror ofrecido como monumento.

Estos 119 huesos desprendidos erigen su propia trama semántica, organizándose como los vestigios indesmentibles de un desastre. El desastre trae consigo muertos, calaveras y ropa perforada, vértebras rotas que en esa época, y aun hoy, se resisten a ser ignoradas por el discurso facilista del olvido. Forjan así la memoria de una muerte aun no concluida. Estos restos insepultos, en su diagramación sangrienta, parecen mas bien excedentes de una guerra imposible de concebir por su historicidad subterránea. El silencio hace escarnio de ellas, sin embargo, el mismo elocuente silencio que ellas proyectan son la sublimación de una barbarie nunca asumida, relegada a discutibles informes que con su letra absurda minan la visualidad macabra de un pasado demasiado cercano como para ser asumido. Esta lección cumple así los irónicos designios del hallazgo, dando cabida a la espectacularización de la cual la pintura se hace cargo. Estas pinceladas insolentes, tan insolentes como la negación, participan de la misma impunidad que las repele; esta dispersión organizada, este montaje de la muerte, hace de este conjunto un muestrario de nuestro suelo y una exhumación inservible a la luz de su problemático alumbramiento. En este aspecto el arte parece ser un sepulturero más digno y eficiente que la historia, o al menos, el más apto inquisidor de los recuerdos; esta corporalidad destruida revive una muerte tan horrible como el olvido voluntario que las niega, plasma a su vez lo que el arte promete a todo cuerpo: la pertenencia a un lugar.

Sin embargo, esta representación deja entrever en su neutralidad cierta suspensión de sentido. Estos brochazos infantiles disparan la significación de esta fosa simulada a la de una realidad no necesariamente paralela a la trama del dolor a la cual pertenece. Si bien esta obra y las otras que comparten su materialidad, recrean cierta ritualidad específica, algo en su estatus problemático, abre las puertas al manejo conceptual de posturas diversas. Posturas que merecen ser tratadas con la lucidez propia de un conceptualismo ajeno a las pasiones como se verá mas adelante. Esta pintura destemplada, en esos brochazos selectivos y antojadizos devela cierto control sobre las posibilidades significativas de esta escultura fragmentaria. No olvidemos por cierto las cualidades específicas de su autor. Un "pintor" demasiado consciente de sus recursos pictóricos y su

administración. En este aspecto, el diseño que subyace al lenguaje visual de Duclos, traza un camino analógico con la distancia con que son recepcionados estos huesos. El pintor en este caso, debe proceder con cautela ante el aprovechamiento simbólico del cual podría formar parte, evitando así una despotenciación del valor subversivo de su trabajo. Si bien es cierto, esta obra solo podía servir a un solo bando en este contexto dictatorial, el tricolor insistente con que se manchaban esas osamentas proyectaba su efectividad incluso a contextos más complejos y avanzados. Esta instalación mortuoria compartía el sigilo de lo calculadamente dispuesto, algo en ella apagaba un mensaje tan sobrecargado como inminente. Como las sillas eléctricas de Warhol, toda estridencia ha sido abolida, todo grito congelado. Este lúcido control será expuesto con una lucidez aun mayor 12 años más tarde, con una obra tan macabra como esta lección y dentro de un contexto demasiado distinto al anterior.

### **Una dicotomía insistente, una dualidad irreconciliable**

Duclos presentó el año 1995 en el Museo Nacional de Bellas Artes una obra que utilizando una lógica bastante similar a la de Lección de anatomía, y dentro de un contexto muy distinto lograría irradiar igualmente toda su transgresora potencialidad. La obra a la cual nos referimos es la célebre bandera de huesos, realizada con 70 fémures humanos. Esta obra monumental copaba prácticamente todo un muro del museo, con dimensiones aproximadas de 3 por 5 metros. Si bien era comprensible el escándalo en un contexto represivo y controlado, el escándalo surgido en democracia, demostraba con creces los alcances de esa intervención específica sobre restos humanos, sobre todo si éstos eran relacionados, al igual que en Perú, al igual que en el relato, con la simbología protegida de los emblemas patrios. Estos, como es lógico, señalan un orden casi sagrado de respeto y recogimiento por una construcción generacional de bases bastante dudosas. El mismo tricolor embarrado sobre esos cráneos aparentemente

inofensivos, hacía de esta bandera monstruosa un espejo en que se reflejaban inevitablemente los horrores de una historia compartida. El horror acotado a la simbología de una nación hacia de esta bandera femoral irradiar destellos insoportables. Como en las banderas de Jasper Jonhs ésta igualmente se fundía con una realidad que temía utilizarla. La bandera en este caso excedía, pero no desconocía, el orden imperante en la instalación realizada una década atrás, mas bien los traía nuevamente al lugar preponderante que les pertenece dentro de una cotidianidad sin memoria, insertándolos violentamente en una encrucijada que podría restituirles la posibilidad de hablar<sup>60</sup>. Estos huesos enmarcados, en un símbolo revivido y estremecido súbitamente, devolvían la violencia de los golpes que los separaron de la estructura original de su cuerpo. Salvajemente descoyuntados esta bandera les ofrecía un lugar desde el cual expresar ese desmantelamiento ejercido sobre ellos. Como la historia, fueron divididos para siempre; bajo este perturbador ordenamiento, revelan la vacuidad de un signo mas bien divisorio que unitario. Este emblema representa una identidad apenas recuperable.

Estos huesos, quemantes como brazas, terminarían convirtiéndose en parte esencial del imaginario anémico de Duclos. Anémico en el sentido que configuran un sistema de signos, mas bien a la deriva, enredados en una comunicación imposible con los demás que le rodean. Estos huesos, ya convertidos en dibujos, compartirán su destino junto a los demás elementos pertenecientes al alfabeto característico del artista. No obstante, los huesos, como vestigio de humanidad, aparecerán nuevamente en una obra cuyo destino fue una feria internacional. Al igual como los emblemas nacionales participan de una construcción simbólica muchas veces antojadiza, la mayor parte de las veces suscrita al azar de una mera territorialidad, Duclos intentará ahondar en esa relación que ve en ellos pilares fundamentales de una construcción histórica que nos hermana, pero que parece solo deja una estela de huesos en su camino.

---

<sup>60</sup> "Esta *bandera femoral* motivó airadas protestas que fueron publicadas en el decano de la prensa nacional. Pero, curiosamente, el asunto no llegó más allá. El periódico en cuestión retuvo la polémica. Duclos había golpeado duro, simbólicamente, en el centro mismo de la omisión de los nombres. Dicho periódico otorga certificado de existencia a los personajes que nombra. Su enunciación los hace personajes" Justo Pastor Mellado, Arturo Duclos, Ornamento y Representación en Art Nexus Julio-Septiembre de 1996, pp 87.

## Los peldaños de la historia

La feria internacional ARCO del año 1997 fue testigo de una metáfora arqueológica enviada desde un lejano país. Arturo Duclos presentó en ella una nueva versión de esos restos óseos, solo que desde una perspectiva diferente, una que remitía a cierta manipulación de los restos y su significado. La obra consistió en una torre de huesos, que articulados en escuadra constituían un espiral ascendente. Esta torre, ya no participaba del ejercicio dislocador y antropológico de la pintura<sup>61</sup>, sino que incorporaba toda la negatividad captada con la Lección de anatomía y la bandera femoral transformándola en un arma revisionista no tan solo de una historia sino de un contexto específico, no solo social sino que también artístico, que no era capaz de reconocerse y relacionarse con su pasado<sup>62</sup>. Los huesos como es evidente, seguían manteniendo todo su potencial, erigiéndose como símbolos capaces de romper esa forzada quietud concertada. A su vez, su estructura nos remitía nuevamente al conceptualismo característico de Duclos, ese capaz de silenciar el horror esta vez con su estructura minimalista de edificación. Una edificación que obviamente no tenía nada de fortuita en su forma, pues es evidente el significado estricto de todo pilar, este es, el de basamento fundamental de toda construcción. ¿podríamos nosotros seguir forjando un destino soslayando los huesos que este dejaba a su paso? ¿podría seguir el destino de estos huesos aferrados a una mera utilización? Al igual que esas orientales columnas de grasa, estos huesos no lograrán formar un cuerpo ni un soporte efectivo en el cual verse y apoyarse. Los huesos, parecía decirnos Duclos, se habían transformado en lo que realmente parecían ser, basura que la muerte deja a su paso, restos que no podemos esconder bajo la alfombra. Molestos vestigios de un desastre que se presenta como algo insoportablemente

---

<sup>61</sup> Dice Nelly Richard refiriéndose a la operación efectuada en La Lección de Anatomía: "...traslada los íconos de la pintura a un soporte de ornamentación funeraria (el hueso humano) que le asigna valor antropológico a su gesto de pintar". Margins and Institutions, art in Chile Since 1973, Art & Text, Melbourne, pp 146.

<sup>62</sup> Esta obra remitía según Justo Pastor Mellado a la "explotación victimal que ciertas prácticas del arte hacían de las desapariciones en la dictadura", cita extraída del breve texto introductorio a la obra de Arturo Duclos al interior de Cambio de Aceite, Pintura chilena contemporánea, Ocho Libros Editores Ltda, Santiago, 2003, pp 74.

repetitivo y monotemático. Esta monotonía era precisamente lo que buscaba romper esta construcción ascendente. Esta estructura deliberadamente decorativa. Porque a través de ella, cruza el aire esparciendo ese olor putrefacto de la mentira oficial, revelando que la verdad de esos huesos todavía permanecía enterrada aun emergiendo con una celeridad aplastante. Estos huesos no eran más que la síntesis de sus dos utilizaciones anteriores. Todas signadas por cierta inutilidad, ya sea la de una exhumación, ya sea la de una reunión posible a través de un emblema, ya sea ésta última, a través de un esfuerzo mancomunado de realización. Esta torre hecha de huesos es el desánimo de una materialidad efectiva sólo parcialmente, la frívola carnavalización de la cual han sido víctimas estos sagrados pero al parecer insuficientes restos funerarios. Como osamentas inútiles, prestan su materialidad para los más inservibles juegos ya lejos de ese intento de reivindicación que veía en el arte la posibilidad única de sepultación.



## Zaida González y el velorio del angelito

### Introducción

Justo pastor Mellado, al iniciar un artículo ya citado en estas páginas, hace una interesante afirmación sobre el trabajo específico de Arturo Duclos sobre huesos humanos: "*Mal que les pese a los curadores triunfantes, el arte de Duclos está anclado en el inconsciente de las reflexiones cristianas. Lo que sus obras <<hablan>> es la conjura de la angustia ante la muerte*"<sup>63</sup>. Ambas apreciaciones, en las que no podemos sino estar de acuerdo, tocan de una u otra manera dos tópicos demasiado importantes dentro de esta investigación como para no extenderse en ellos. Por un lado, se toca el tema de una cierta matriz cristiana que se filtra aun en los trabajos más rupturistas y escandalosos. Ya sea en la obra de Duclos o en cualquier otro artista que articule en su obra los restos humanos esta inquietud cristiana aparece una y otra vez subrepticamente. Esto no es casual. Es más, nos parece un factor inevitable al interior del imaginario de representación occidental. Occidente es cristianismo, es Dios, es la cruz, Jesús y su cuerpo suplicado. Es el evento determinante de la muerte y también la sepultura que permitió la resucitación. En este contexto, el encarnizamiento sobre la carne, con su consecuente desaparición y restitución simbólica, se manejan dentro de una esfera algo vaga que acusa constantemente un vacío en los cuales los más diversos artistas se explayan. Este vacío transcurre al interior del santo sepulcro, velado tras una gigantesca piedra. De este vacío solo llenado por el grabado sanguinolento hallado en una mortaja, parecen emanar todas estas disquisiciones simbólicas, puestas en escena dentro de curiosas escenografías y a través de las claves más intrincadas. Este es un factor que se explica por un doble intento de ruptura. Por un lado, se rompe la sacralidad de estos motivos al interferirlos y manipularlos libremente realizándoles además lecturas deconstructivas, por otro,

---

<sup>63</sup> Justo Pastor Mellado, Arturo Duclos, Ornamento y Representación, ibid.

sin embargo, se crea una ritualidad nueva, que funda una nueva iglesia por sobre las cenizas de un culto que nadie parece escuchar pero que sin duda está aplacado solo virtualmente. Este entrecruzamiento de sensibilidades crea un extraño tipo de relación pues no es sino frente a Dios o ante el cristianismo desde el cual se torna lógico cualquier escepticismo o desprecio. De esta forma, cualquier ateísmo, por salvaje o alejado que esté de cierto marco moral legitimado, nunca podrá librarse de la fuerza que en cierta forma sigue desarrollándose en él. Esto explica quizás el porqué mucho de este arte transgresor encuentra innegables coincidencias con cierto sentir acerca de lo sagrado, un sentir, que al trabajar heréticamente sobre las cosas, se transforma en una especie de nuevo paganismo que contagia con su solemnidad todo lo que toca. Estos ceremoniales velados son una combinación de prácticas cristianas y rituales originarios. De esta nueva ritualidad catalizada a través del arte son quizá los accionistas orientales sus exponentes más preclaros. De este neo paganismo, surgirán las más diversas lecturas sobre el mito cristiano. En Chile, por ejemplo, esta lectura del cristianismo y la muerte tendrá una lectura bastante particular. Muy chilena y folclórica por los demás. También instintiva y en la que es posible encontrar una lógica limpia y literal. El ritual de la muerte del angelito, ceremonia festiva y algo ingenua, relacionada con la muerte de recién nacidos en el campo chileno nos dará la posibilidad de entender, por una lado, uno de los más curiosos rituales en que se conjura alegremente esta *angustia ante la muerte* y por otro, la posibilidad de apreciar su traducción a través de uno de los más interesantes trabajos fotográficos de nuestro arte reciente: el de Zaida González.

### **El velorio del angelito**

A comienzos del año 2004, tuvo en el Centro cultural Alameda, una curiosa exposición fotográfica. La muestra, realizada por la joven artista Zaida González, constaba de un sinnúmero de fotos (31), todas ellas paradigmáticas manifestaciones del imaginario que ha ido construyendo a través de los años. De

este imaginario participan tanto la estética del porno como las imágenes votivas y los íconos infantiles. Este cocktail de tendencias, a simple vista inencontrables, da como resultado un potente trabajo visual cercano a la estética de lo grotesco, más grotesco aun teniendo en cuenta que de inocentes personajes surgen a veces las más repugnantes perversiones sexuales. Estas imágenes recargadas e irónicas, casi siempre presentadas en diminutos formatos, en marcos dorados y en coloraciones chillonas y chocantes, posiblemente llegaron a su máxima expresión con la polémica suscitada por esa monja con un crucifijo dorado entre sus senos que fue portada de un semanario nacional<sup>64</sup>. Sin embargo, más allá de estos montajes escandalosos, de los cuales una gran cantidad estaba presente en la muestra, nosotros nos detendremos solo en una fracción de esas fotografías, específicamente en 16 imágenes que mostraban tras un grueso maquillaje, del cual ya hablaremos, paisajes corporales imposibles. Estos paisajes no tenían, sin embargo, nada de imaginarios. Su materialidad estaba constituida de auténticos cuerpos humanos. Cuerpos deformes, cuerpos monstruosos de bebés que tan solo vivieron unas horas, para terminan en la prisión líquida que los preserva hace más de 80 años (Fig. 34 y 35). Dice Zaida González: "*Muchos ven las imágenes y piensan que las saqué de registros médicos o que usé muñecos, pero todo es real. Lo único no real es el color, que agregué con lápices de colores para, por ejemplo, lograr que algunos personajes se vieran más vivos*"<sup>65</sup>. Lo asombroso de estas fotografías, sin embargo, más allá de los bebés y las malformaciones que no les permitieron vivir, era la curiosa escenografía en la cual ellos estaban enmarcados. Relata la autora: "*Con las fotos de las guaguas quise rescatar el rito del angelito, que se hacía en las primeras décadas del siglo pasado para velar a los niños que morían, con el difunto vestido como ángel y con flores, objetos religiosos y cantos que duraban toda la noche*"<sup>66</sup>. Como es evidente, esta escenografía lo que hacía era conectarlos con un ritual, que ellos posiblemente hubieran alterado y cuestionado con su protagonismo monstruoso, un ritual que

---

<sup>64</sup> Revista Plan B.

<sup>65</sup> Castillo, Rodrigo "El gran carrete de las guaguas deformes" Las Últimas Noticias, Jueves 11 de marzo de 2004

<sup>66</sup> Castillo Rodrigo, op cit.

sin embargo, fue la única forma posible de restituirles una dignidad que estuvieron muy lejos de conocer, dice Zaida González al respecto: "*...he tratado de rescatar la belleza que pueden tener estos seres a los que nadie acarició y que nunca tuvieron un velatorio, porque ellos nacieron, murieron y quedaron guardados en frascos. El hecho de que los padres hayan donado los cuerpos de estas guaguas deformes a la investigación científica evidencia un tremendo rechazo, y eso ha significado que estas criaturas han pasado décadas encerradas en un lugar oscuro donde todos las miran como monstruos*"<sup>67</sup>. Esta escenografía, en consecuencia, nos remitía al famoso velorio del angelito, fiesta rural que glorifica a los niños muertos prematuramente, ceremonial que aun persiste en poblados aislados de Chile y Argentina y que en esta muestra, une contradictoriamente a estos monstruos con ese Dios que les brindó su deformidad. Esta operación artística, no obstante, va mucho más allá de una simple exploración de los rituales del campesinado chileno, pues representa una evidencia más del trato reivindicatorio con que son tratados los restos humanos en el imaginario artístico chileno: una mezcla de humanidad y de denuncia que se mueve entre la pérdida y la recuperación. Este velatorio, en este aspecto, es una escenografía celestial en la cual ellos despiertan tras un largo sueño. Un sueño en el cual el tiempo no transcurre y en el que sus imperfecciones son aumentadas por el filtro del formol que los mantiene. Este triste destino, es trastornado por una operación artística que no solo les restituye una presencia sino que los devuelve a su estatus de seres fabulosos. Como en todo el arte extremo, esta ceremonia recreada en estas fotografías representa para esos cadáveres una historia recuperada y por supuesto, también un lugar.

### **Un ritual maravilloso (una descripción)**

El velorio del angelito es una antigua tradición a estas alturas ya perdida. Consiste básicamente en la carnavalización de la muerte de un niño de corta edad a través de una fiesta con abundante música, comida y bebida. Se dice que toda criatura

---

<sup>67</sup> *Íbid.*

de poca edad que ha fallecido, tiene que ser ayudada a encontrar el camino que la llevará al cielo para que forme parte de los coros celestiales. Por esto, a manera de "velorio" se efectúa un acto mixto de rezo y baile a fin de que el angelito, cadáver que preside la celebración, vaya directamente al cielo, pues por su edad no tuvo tiempo de caer en pecado. Esta costumbre de velar al angelito con un baile es, según parece, de origen árabe y fue traída a América por los españoles. El ritual del angelito representa así una lectura decantada del mito cristiano de la muerte, dando como resultado una fusión tanto de la sicología como de las creencias campesinas. En este aspecto, lo fascinante de esta particular puesta en escena es la representación de una curiosa lectura de la vida y la muerte. Una lectura que responde por tanto a su propia lógica y que en su manifestación crea un mundo de gran belleza e inocencia. Dice Fidel Sepúlveda: *"Una concreción muy limpia de una creencia que se objetiva en un ritual. El rito explicita lo que dice el mito. Se inserta en el marco de la creencia cristiana sobre la supervivencia del alma. La muerte tiene dos desenlaces posibles: el premio o el castigo, el cielo o el infierno, con una fase intermedia que es el purgatorio. Con la muerte no termina todo, sino que hay un cambio, que puede ser para mejor o para peor. En el caso de la muerte de un niño de corta edad, no hay nada que llorar, nada que lamentar"*<sup>68</sup>. Todo en esta ceremonia es, por consiguiente, positivo, tanto la energía que irradia como la dinámica y hermandad en la que se desenvuelve y esto no podría ser de otro modo, pues no es sino una fiesta que conduce al paraíso, revelando un aspecto de él a todos los presentes. Como todo ritual, posee sus propias reglas, imposiciones que obedecen a una especial forma de mirar el mundo. Una especie de prístina representación cosmológica que ve en la ausencia de pecado el camino directo de ascenso hacia el cielo. Como su nombre lo dice, el protagonista principal de este rito es el angelito, nombre dado a un niño siempre menor de siete años. Una vida tan pura como breve asegura por tanto una gloriosa recepción en el paraíso y un halo de bendiciones que cae sobre todo lo relacionado con su muerte.

---

<sup>68</sup> Nuestro.cl, el sitio del patrimonio cultural chileno, Angelitos, sueños y animitas, entrevista con Fidel Sepúlveda, Director del Instituto de Estética de la Universidad Católica Septiembre 2002.

Este ritual es una poderosa y hermosa síntesis de un pensamiento al que uno fácilmente podría catalogar como superchería pero al que su hermosura y riqueza simbólica redime, haciendo inútil toda interpelación. Esta espectacularización de la muerte a través de una suntuosa y elaborada escenografía, se interna incluso en el cuerpo del menor fallecido, al instalarlo en una suerte de cetro que lo hace comandar la propia ceremonia de su muerte: *"Se le viste con todo el atuendo de un ángel, de blanco, se le ponen alitas, se le pintan los labios y las mejillas con carmín para que parezca vivo, los ojos se le abren con palitos de fósforos y se lo sienta en un tronito, desde el cual, él preside la fiesta"*<sup>69</sup>. Esta fiesta tiene sus propias y espontáneas reglamentaciones, una de las principales consiste en no llorar. El llorar podría empapar de agua las alas de este niño de súbito convertido en ángel, podría entorpecer su camino hacia la gloria a la cual fue destinado por su muerte: *"Hay una prohibición de llorar. Sólo la madre tiene permiso. Se dice que si tú lloras al angelito, con tu llanto le mojas las alas, y por lo tanto no puede volar y subir al cielo. Llorar es contradictorio. Es una muerte con signo positivo, porque el niño no ha pecado, no tiene culpa, por lo tanto no puede ir al infierno ni al purgatorio, se va derecho al cielo, a la felicidad eterna. La muerte lo libera para siempre del calvario de la vida. Por lo tanto hay motivo para celebrar..."*<sup>70</sup>. esta celebración puede incluso extenderse por días, al menos los que el cadáver le arrebate al proceso inexorable de descomposición.

### **Los protocolos de un ceremonial**

Si un angelito muere se le reza el rosario y se entonan cánticos piadosos, *cánticos de los ángeles*. Se sirve un aguardiente *correlativo*, o cena a medianoche. En el fondo del cuarto, donde hay un brasero en el que se quema incienso, los dolientes, los amigos, beben. En un solo vaso se sirve el licor de la ceremonia, el *glorio*.

---

<sup>69</sup> *ibid.*

<sup>70</sup> *ibid.*

En una *mesa de los santos*, es decir, en la que se colocan los santos, reposa el *angelito*, sentado en una pequeña silla de brazos. Otras veces es un andamiaje como un altar y se le adorna con flores y guirnaldas de papel.

Cuando un *angelito* muere, como ya se ha dicho, no se le lamenta, pues el *angelito* saldrá a recibirlos a la hora de la muerte para guiarlos camino al cielo. Un *angelito* pena mucho en el cielo cuando su madre lo llora demasiado. Si se llora, se le hace *mal* al *angelito*. Cuando las madres sufren, los *angelitos* les procuran resignación, conformidad, y cuando se mueren, las llevan de la mano al trono del Señor. Acaecida la muerte del niño, se avisa inmediatamente a los padrinos de la criatura y luego se comunica la novedad a los demás vecinos y parientes. Cuando llega la madrina, lo primero que hace, es "componer el muertito", es decir, prepararlo para colocarlo en su modesto ataúd. Al pequeño difunto se le viste con túnica blanca, adornada con lazos celestes. Se le colocan alitas de cartón forradas en papel de plata o de oro como la coronita de su frente. Se le sienta en una sillita con las manos juntas, apretando un ramito de flores blancas. Se cuida de dejarle los ojitos abiertos para que encuentre el camino que conduce al cielo. Una sola vela arde en el medio de la mesa cubierta de flores.

El primer requisito fúnebre es llamar al carpintero para que tome las medidas del féretro, en el cual el difunto será colocado sólo minutos antes del entierro. Estos ataúdes, muchas veces, son de fabricación casera: tabla cepillada sin barniz; cuando más se le pega papel blanco semejando pintura. Se prepara un tablado o una mesa y allí se pone el cadáver en su cajoncito rústico. Luego se pone en el techo de la habitación donde será velado, una sábana, que representa al cielo. Se llena el cuarto de flores de papel de todos colores y, por último, se le colocan alitas de papel al niño y se le ata un cordón a su cintura que servirá para que cuando la madrina muera, lo tome para dejar el Purgatorio y ascender al Paraíso, donde está su ahijado. Es interesante señalar, además, que los concurrentes al velorio acostumbran cada uno "echarle un nudo al *angelito*", es decir, hacerle un nudo en los cordones que penden del ataúd (que a veces son simples piolines) con el fin de que el finadito les rece una oración con la que ha de obtenerse una gracia.

Poco antes de la medianoche, y amenizados por la tradicional guitarra, violín, caja y alguna que otra vez el arpa y el acordeón, se realiza un baile que se llama "baile del angelito". A las doce de la noche, el padrino y la madrina toman el ataúd alternativamente y bailan al compás de la música, haciendo el padrino alarde de destreza como zapateador. A partir de este momento la danza se generaliza. Al amanecer, se entonan algunos versos para "hacer volar" al angelito, se encienden petardos y otros cohetes tratando de "no quemar" las alitas del muerto, pues eso le impediría volar hacia la gloria. El baile se hace por ratos más ruidoso hasta que la luz del día sorprende a los participantes. Es llevado al panteón en unas angarillas o a lomo de acémila. Forman el cortejo solamente los hombres. Las mujeres quedan acompañando a los deudos y tomando mate con cedrón para la pena. En otros casos, niñitos y niñitas cargan el cajón y las mujeres forman el cortejo, portando coronas y una cruz de madera para ser colocada en su túmulo.

### **Inocente abyección**

A veces el cadáver es sepultado al día siguiente y al volver del campo santo prosigue la fiesta hasta la noche. Otras veces el angelito se presta para seguir el velorio en otro rancho, y si aguanta sin descomponerse, se presta nuevamente. Esto que puede parecer un tanto extraño a nuestros ojos, una perversión al interior de esta fiesta, tiene como fin compartir la bendición que representa una alma pura, elevada al reino de Dios sin haber conocido pecado. Esto explica que en ciertas partes del sur, los padres entregaban los *angelitos* a los dueños de almacenes y cantinas, que se convertían en verdaderos representantes de pompas fúnebres; ellos facilitaban una habitación para la capilla ardiente, y la vestimenta, que consistía entre otras cosas, en una capa; suministraban también el vino, la comida, la música, el canto para que todos bailaran. Los padres del *angelito* tenían ciertos derechos, prerrogativas, como beber sin pagar. Así como los *angelitos* se arrendaban, eran prestados también, para tener motivo de fiesta. De la casa de los padres pasaba a la del padrino, y hasta a la de algún pariente cercano. Ha habido



*angelitos* que han excedido todos los plazos, y después para depositarlos en los ataúdes se debió descoyuntarles los huesos.

En estas *fiestas de angelitos*, a causa de las borracheras que los contertulios se propinaban, algunos fueron en tal forma abandonados que, al descuidar la atención de las velas, produjéronse incendios en los cuales los *angelitos*, carbonizados, volvían a encontrar una segunda muerte.

### **Antecedentes pictóricos**

Posiblemente el rechazo a estas peregrinas abyecciones provocó el tono introspectivo con que este ritual fue representado en dos de los más logrados antecedentes que esta muestra tuvo. Nos referimos a dos obras del mismo nombre, partícipes de una situación psicológica bastante similar. La primera de ellas es la célebre pintura al óleo realizada por Arturo Gordon y la segunda, una colorida pero melancólica arpillera, tejida por Violeta Parra.

Arturo Gordon, el primer artista en quien nos detendremos, perteneció a una generación que responde a muchos apelativos, de ellos el que predominó históricamente fue el de Generación del 13. No obstante, para comprender esta pintura es de más utilidad para nosotros solo uno de ellos, uno más expresivo y en relación más cercana a la atmósfera que esta pintura proyecta. Nos referimos por cierto, al mote de "*Generación trágica*". Este rótulo se explica en varias razones, una de ellas es el prematuro fallecimiento de muchos de sus integrantes, la otra, es la que hace hincapié en el aspecto emocional, cercano al romanticismo, que comandó las búsquedas pictóricas de estos artistas: "*Frente a este sentimiento de profunda atracción por la naturaleza del hombre, estos artistas experimentaron la frustración y derrota frente a un medio adverso desde el punto de vista económico y social, lo que los hizo retraerse con mayor fuerza a su interior, en una actitud de introspección y soledad que les valió el nombre...*"<sup>71</sup>. Esta coyuntura asfixiante es sin duda transferida a esta pintura de un velorio que dista mucho de su festividad

---

<sup>71</sup> Chile 100 años de artes visuales, catálogo, página 17, Santiago, 2000.

acostumbrada. En esta pintura (Fig. 36) son más bien los aspectos sombríos los resaltados. Parientes pensativos y fantasmales son los que rodean al niño lejos de la bendición y felicidad que su muerte significa para ellos. En este velorio, pareciera que no hay nada que celebrar, aquí la sublimidad del motivo es llevada a su extremo silencio, a su extrema tristeza y patetismo. Nadie llora en esta pintura, o al menos la deformación que la luz produce en sus rostros no nos permite saberlo. Destempladas pinceladas buscan exteriorizar las alicaídas notas que parecen salir de esa guitarra. El niño como es la costumbre, preside la ceremonia de su muerte, sin embargo, su brusca santidad es refutada por el semblante atribulado de sus dolientes, también, por qué no decirlo, por su ausente y borroneado rostro. Predominan en esta pintura las tonalidades oscuras, solo del angelito parecen provenir esos haces de luz que alejan esta desolada escena de la oscuridad. Todo en este cuadro, como en las pinturas de Rembrandt, parece a punto de apagarse.

La segunda obra, una arpillera aun más cercana que la pintura respecto al evento que nos convoca, participa del mismo desánimo, de la misma soledad. En esta obra de Violeta Parra, la muerte del angelito no participa de un responso público, más bien es un funeral al que asiste solo una mujer, una que prefiere tañer una guitarra antes que empapar las alas del niño con sus lágrimas. Perfectamente esta mujer podría ser la que anima el velorio retratado por Gordon. Podría también ser la misma Violeta, que posiblemente asistió a alguno de estos extraños momentos, observando a una madre confundida ante el deceso de su hijo. La roja guitarra templada por esa solitaria intérprete podría ser perfectamente la proyección de su angustiado pero contenido corazón.

De esta tristeza y soledad la fotografías de Zaida González no podrán escapar, también sus motivos representan una generación (creación) maldita y una introducción a los siempre sorprendentes designios de la naturaleza.

## Los ángeles monstruosos

Estas fotografías si bien compartían un corpus expositivo diagramado en la totalidad del centro cultural, formaban indudablemente una unidad que las distanciaba del resto. No es casual que ellas fueran exhibidas en el Hall central mientras las otras fueran relegadas a los baños del local. Todo en esta muestra, al menos en lo que corresponde a estas fotos de seres fenoménicos estuvo provisto de una gran dignidad. A pesar de no existir nombres, cada uno de estos seres mitológicos recibió un trato distinto que intentó buscar en ellos una imagen redentora que sobrepasara la angustiada carga de su fealdad. Ya fueran solos o acompañados, todo en ellos buscaba exaltar una ternura escondida tras capas de deformidad y de silencio. Este silencio proviene posiblemente desde mucho antes de caer en esos frascos. Desde el momento mismo en que raras circunstancias biológicas ocasionaron ese caos cuyo producto estaba destinado a algo peor que la muerte. Imaginemos tan solo una vida posible para estos engendros por completo inocentes de su desventura. Imaginemos el tembloroso o imposible desplazamiento de esos cuerpos atrofiados, cercenados. Imaginemos su siniestra mirada determinada por ese cuerpo tan repugnantemente único, tan visible, imposible de ocultar o mejorar. Posiblemente la vida hubiese sido un castigo demasiado duro e inmerecido en comparación a la circular jaula de vidrio en que se encuentran desde los años 20. Maldecidos por un inexplicable capricho genético, su destino era el asco o la muerte. Esta muerte los condujo a una muestra anterior a esta, una muestra permanente, secreta y quizás eterna. Una muestra que los condenaba una vez más en la vida, esta vez, a ser vistos como alimañas por ojos curiosos y llenos de morbosidad. Desde oscuros y polvorientos anaqueles, estas guaguas monstruosas proyectaban ese llanto que posiblemente no tuvieron siquiera posibilidad de exhalar. Con la excusa de investigaciones futuras, seguramente el laboratorio que ociosamente los colecciona, justifica la propiedad sobre estas criaturas. Esta lógica del gabinete sin duda es impulsada por algo mucho más profundo que la persecución del saber. Es mas bien la

fascinación inevitable hacia lo repugnante lo que fundamente la existencia de esos cadáveres mantenidos artificialmente, prolongando así su fallida existencia. En este sentido, la experiencia que reflejan estas fotos nos remite a una suerte de rescate, a una especie de exhumación lejos de la que podría impulsar un desentierro forense, puesto que lo que aquí apreciamos es una exhumación ritual y simbólica, que nos obliga a repensar el fenómeno de lo teratológico, en este caso, uno que linda en extremos de lo fabuloso. Esta calidad maravillosa de lo completamente diferente, de lo que haría cualquier descripción algo absurdo, los remite a su vez, a un estatus que revaloriza ese cuerpo maldito y despreciado, denigrado por un culpable que no existe. Este punto une a estos raros bebés con los angelitos venerados en el campo, un extraño azar que repentinamente los endiosa y los diferencia del resto de sus congéneres. Un azar posiblemente macabro, que en cierta forma trasciende la carnalidad de sus cuerpos. Esta muerte repentina y esa catástrofe llamada cuerpo son sin duda señales, que merecen una acción de acuerdo a su excepcionalidad evidente. Este señalamiento, amigo de la muerte y del despojo, significa sin duda algo, que obliga a sus testigos a responder de alguna manera ese mensaje ininteligible. La ritualidad ha sido desde siempre la única manera con la cual relacionarse con los mensajes de la trascendencia, con los misterios que, al menos en vida, jamás podremos contestar. El ritual del angelito es un accionar tan espontáneo como esa reacción que enfrasca al monstruo para siempre. Como si fuera necesario apresarlo para de una vez por todas terminar con esa excrecencia humana. Este entierro tan frío e implacable sin duda exigía un ritual. Estos bebés marcados por la providencia necesitaban de una ceremonia que restituyera la dignidad de sus cuerpos tan inocentes como el angelito de los campos. En este caso, la estrategia de Zaida González entrecruza lecturas muy diversas, rescatando lo esencial de esta curiosa festividad campesina. Por un lado, la opción de escenografiar la muerte responde a ese paganismo con raíces en la sepultura cristiana de los cuerpos. Estos montajes nos dan muchos indicios de esta religiosidad tradicional, filtrada por una sed de justicia que ésta no es capaz de otorgar. En primer lugar, estas escenificaciones se confunden con la estética votiva del pesebre, a su vez

juegan con simbologías demasiado importantes como es la mitología apócrifa de los ángeles y los misterios del pecado y de la muerte. Cabe hacerse la pregunta, sobre si estos monstruos, tan puros como el que más, podrían haber tenido un lugar en ese blanco y codiciado cielo. La intervención de Zaida González sobre este ritual, sin querer subvierte las creencias que lo fundamentan, invocando a su vez el reclamo de los cuerpos aun patente en el inconsciente colectivo nacional. Esta lectura reivindicatoria no es evidente en esta muestra pues se oculta tras la recargada pero respetuosa escenografía que engalana a estos cuerpos, no obstante, podríamos aseverar que es la lectura adecuada a la luz del programa artístico de Zaida González, abocado a exteriorizar todos esos pecados furtivos de nuestra sociedad. No es casual, que en la fotografía de Zaida González, afloren las reivindicaciones de género, la ambigüedad discursiva de la iglesia, las perversiones sexuales. Todos ellos pecados generalizados al interior de una sociedad que se niega a pensarlos, tanto como a sus muertos enterrarlos. Este homenaje responde a esa lógica, dando luz y colores a la vitalidad apagada de estos vestigios imposibles. La deformación es parte constitutiva de la estética de esta fotografía. En sus imágenes abunda la gordura y el mal gusto ilimitado como metáforas de una situación social en constante tensión y degeneración. No obstante, su mensaje no es nunca moralizante, la ironía innegable de su tratamiento sobre la imagen congela toda aventura ética, haciendo de la deformación algo tan chocante y sugerente como las encrucijadas que representa.

## **Filiaciones**

Existen varios puntos que nos hacen insertar esta muestra dentro de las teorizaciones que sobre el arte extremo hemos esbozado en este trabajo. Partes de este mismo ritual coinciden con otros que hemos descrito, además confirma la existencia de un *pathos* determinado y la existencia de una pulsión necrófila omnipresente. Hemos hablado de una supuesta conciencia tras la muerte, o al menos la ilusión que sobre ella existe y que impele a mentes extrañas a entregar

sus cuerpos de acuerdo a la promesa de eternidad que el arte les ofrece. El velorio del angelito no tendría sentido si no se pensara en una existencia tras la muerte. No es casualidad que el que presida el ritual funerario sea el mismo cuerpo que fallece. No es casual, según la lógica que lo disfraza y que lo pinta, que este sea también un evento multitudinario y festivo, Fidel Sepúlveda una vez más describe asertivamente esta filiación entre festividad y muerte: *"...esto está dentro de una lógica campesina y urbana con ancestro campesino, en la que todo funeral y toda fiesta, tiene que tener mucha comida y bebida. Esa es la ofrenda al difunto, que no se vea pobreza. En un funeral que fui hace poco (...) mataron tres vacunos para atender a la gente, y llegó toda la gente del lugar. Es la última despedida, toda la persona que ha tenido un vínculo con el muerto, se siente naturalmente obligada a estar ahí compartiendo con él, a quedarse toda la noche con él, por lo tanto la familia tiene que atenderlo bien, para que el alma del difunto se sienta bien acogiendo a la gente que viene a despedirlo. En el ritual del angelito es igual. Se toma y se come abundantemente, no sólo en la casa, sino también en el cementerio, la gente lleva comida y bebida para el cementerio, y después del entierro comen a la salida del cementerio y después se despiden. Es todo un ritual que tiene mucho sentido. La muerte no es un foso, en el que tú te caes a la nada. El muerto está vivo y está sabiendo lo que está pasando. Los muertos continúan con uno, y cuando uno se muera se va a reunir con ellos. Esto se sustenta en la fortaleza de la fe religiosa en la supervivencia del alma"<sup>72</sup>. Sin embargo, no es tan solo esta esperanza la que se relaciona con obras como la de Hagens o Evaristi, es también esta escenografía que apantalla, protege y a veces exalta al cadáver, la que la hace pertenecer a esta esfera sagrada que subyace a estas manifestaciones artísticas. Algo también hay de un cierto nihilismo que se regocija en el abandono de esta vida, sin embargo, esta desesperanza es superada simbólicamente con la maravillosa carnavalización que lo caracteriza. A su vez, la mantención de la carne, hasta el límite de sus posibilidades naturales, se convierte en un macabro matiz oculto tras la exuberancia visual de esta ceremonia.*

---

<sup>72</sup> Sepúlveda, Fidel, *Íbid.*

## La incisión sobre el ojo y la imagen

El arte extremo busca dañar el ojo tanto como dañar susceptibilidades. Prácticamente se auto afirma en el escenario de lo limítrofe y del rechazo. No obstante, existen dentro de todo su efectismo y literalidad, interesantes operaciones formales, de las cuales una de ellas es posible detectar no solo en esta muestra sino en el *Modus operandi* completo de Zaida González. Esta intervención nos brinda interesantes posibilidades de filiación, a la luz de la particular metodología de otro gran fotógrafo, protagonista central de esta investigación. El método de Zaida González es aparentemente muy simple, muy elemental, sin embargo, es el distintivo característico de su obra. Este consiste en fotografiar cada uno de los motivos, nunca espontáneos, nunca momentos fugaces, en el más austero blanco y negro. No obstante, jamás ha presentado así un original, pues su intervención les brinda el color sobrecargado que tanto caracteriza sus tomas a través de una extraña pintura que vierte sobre ellas. Esta operativa pictórica está muy cercana a la incisión efectuada en el grabado, pues no son más que vulgares lápices de colores los que brindan esas grotescas tonalidades horadando las capas fotográficas. Esta es la razón de que sus fotos parezcan pertenecer a un mundo chocante pero de ensueño, en que las pesadillas son la única realidad posible. Esta intervención sobre la placa fotográfica la emparenta con el rayado sobre los negativos característico de J.P.Witkin, quien así extrema las texturas infernales de sus tomas, también simuladas, también escenografiadas al igual que las que conforman este velorio monstruoso. Ambos, como es evidente, utilizan la manualidad solamente como un arma. Estas coincidencias no se limitan, sin embargo, a meros efectismos técnicos sino que comparten una cualidad mucho más profunda, la predilección por lo deforme, por lo incompleto, lo que los asocia a su vez, con Gunter Von Hagens y sus morbo industrializado. Zaida González estaba destinada a tratar estas monstruosidades inyectándoles esos colores, flores y estrellas llenos de perversidad, solamente que invirtiendo la clave operativa de Witkin quien ve solo el aspecto horroroso de la

belleza. Zaida González, hace todo lo contrario, engalanando el paisaje devastado de esos cuerpos y rostros con toda una gama de elementos visuales embellecedores, a la manera con que la madrina se hace cargo del entorno del angelito recién fallecido. Estos elementos van desde las flores, que recuperadas en su utilización mortuoria, constituyen una ofrenda tan simbólica como ornamental; o desde los corazones, que desde siempre han representado todo lo concerniente al amor y la ternura; o también las alas, signo inconfundible tanto del viaje como de lo etéreo y angelical; hasta llegar a los blancos ropajes que los visten, símbolo universal de la pureza. Toda esta implementación, unida al maquillaje al que fueron expuestos, conforma una intervención destinada a hacer justicia a seres que posiblemente fueron arrancados a la fuerza de un mundo alternativo, demostrando a través de la deformación una transición fallida e insoportable. Esta transición fue revertida a través de un paisaje humano compartido que anulaba todo el excedente de monstruosidad de estos seres, brindándoles la normalidad que nunca conocieron. Revertiendo de paso, el devenir trágico de una vida en su devenir teratológico. Sin embargo, el camino emprendido por Zaida González, no termina con esta muestra que, quizá por su comprometedora belleza, pasó desapercibida en los medios artísticos de relevancia, sino que continuará en cierta medida desarrollado por un artista mas bien marginal, con una predilección por lo informe y lo monstruoso bastante similar.



## **Una exposición abortada El caso de Luis Verdejo**

Mientras en el trabajo de Zaida González el miedo provendría de una fuerza relacionada con los caprichos del destino (Dios) o del desprecio y coleccionismo de los Hombres, este mismo miedo aparecería en Verdejo desde otra perspectiva, una netamente terrena, asociada a la explotación que hace el hombre de sí mismo, a su ceguera vocacional y a sus instintos de destrucción sublimados en la ciencia.

### **La Primera Clonación en Chile**

*"Este hecho es la muestra más flagrante  
de que se ha ido enquistando  
en nuestra sociedad una verdadera  
cultura de la muerte".*

**Fernando Chomali**

Luis Verdejo, hasta la exposición que ahora nos ocupa, era un personaje completamente desconocido en el ámbito artístico chileno. Sin mayores pergaminos ni menos una trayectoria conocida, su muestra "*Primera clonación en Chile*" (enero 2003), causó contradictoriamente un inesperado y sorprendente revuelo. Un enredado debate en que participaron apasionadamente las principales fuerzas políticas del país, resultando finalmente con la cancelación de la muestra y un patético acto de desagravio por parte del autor en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes. El cómo confluyeron todas estas fuerzas en contra de un solo hombre, ante una precaria muestra de arte realizada en un sitio no menos precario, es lo que nos proponemos abordar aquí.

La tan escandalosa exhibición consistía en la instalación en el segundo piso del centro cultural Perrera arte de 50 frascos cuyas etiquetas emulaban a las utilizadas en los procesos de producción y exportación. La etiqueta decía "Envasados en Chile" y se refería a los 4 fetos reales y a las 46 réplicas de éstos exhibidos sobre transparentes anaqueles (Fig. 37 y 38). La instalación se completaba con la inserción de objetos alusivos a la condición enunciativa de estos fetos en formol, los cuales oscilaban entre los 3 y 5 meses de edad: Varitas de apio y palillos de tejer. Estas varitas y palillos nos remitían a los salvajes y artesanales métodos con que generaciones de mujeres chilenas aniquilaron a sus indeseados hijos en su vientre. La muestra como es evidente, intentaba poner en la palestra el siempre molesto tema del aborto. Nuestra sociedad a su vez, repelió frontalmente este pacto roto de silencio, esta interdicción transgredida. Prácticamente todas las fuerzas coercitivas del país se enfrascaron en una pugna tendiente a clausurar este intento pseudo artístico que banalizaba una de las más crueles muertes existentes. *"Si bien es cierto que un feto fallecido no es una persona humana, tampoco puede ser tratado como una cosa"* diría la iglesia al respecto, remarcando que no era válida como argumento *"la libre expresión para llevar a cabo este tipo de actos que deshumanizan"*<sup>73</sup>.

Luis Verdejo, como veremos a lo largo de esta crónica estuvo particularmente solo en esta controversia, prácticamente no hubo fuerzas que lo apoyaran. De esta forma, no fue extraño, que tanto los políticos, sacerdotes, médicos y demases, que impugnaban la muestra, lograran su cometido de ver abortada esta exhibición. Como era de esperar, esta reacción en bloque de fuerzas, que Verdejo denominó como *Talibanes*<sup>74</sup>, puede enfocarse desde distintas perspectivas, sobre todo sabiendo que tuvieron un aliado inesperado: el mismo medio artístico que pugna a menudo contra ellas.

---

<sup>73</sup> "Iglesia acusa de "tráfico de fetos" a artista que montó polémica muestra", La Cuarta, 25 de enero 2003

<sup>73</sup> *"En Chile se ha producido un retroceso en cuanto al pensamiento. Yo diría que los sectores conservadores han ganado espacios y se ha producido una especie de talibanismo"* dijo Luis Verdejo al diario La Cuarta el día 26 de enero de 2003.

## Repudio generalizado

Pocas veces en Chile, una iniciativa, venga de donde venga, alcanza niveles tan generalizados de repudio. Verdejo, por supuesto, no logró sospechar las implicancias que su obra tendría cuando esbozaba relajadamente su intención: *"Para la moral chilena un feto es un ser humano muerto, y yo creo que eso es válido, pero para mí el feto es también un hecho artístico que representa la belleza de la vida, y es así como quiero proyectarlo"*<sup>75</sup>. Estas declaraciones, que localizan la fijación embrionaria de su arte, en una forzada visualización de las cosas problemáticas, no lograron convencer ni a un sector ni a otro, más bien ocasionaron un efecto envolvente, que crecía día a día, mientras se acercaba la exposición. Esta tensión creciente, provocaría más tarde un índice de visibilidad distinta para esta instalación por parte de su autor, un evidente desplazamiento producido quizá por la presión ambiental. Esta nueva versión ya no se focalizaba en la rara belleza de un ser abortado, sino en el grado de descontextualización al cual se podría llevar este excedente humano, así describía Verdejo los alcances de su obra: *"intenta partir de lo obvio, tomar este elemento que todos han visto - fetos en laboratorios en frascos- y cambiar la escena, ponerla en otra situación, en otro contexto, y generar un golpe en las convicciones de la sociedad. Es una deconstrucción de una cierta lógica. En este caso, el frasco debe estar en el laboratorio. A veces estamos tocando convicciones, ideologías, o cosas de tipo jurídico, problemas de tipo religioso. Eso es lo que genera la polémica."*<sup>76</sup> Esta deconstrucción poco tenía que ver con el discurso ambivalente de una iglesia para la cual el cuerpo es sagrado, solo cuando este cuerpo le es útil para apuntalar su dogma. Dentro de este contexto de reprobación absoluta, todo su discurso moralizante prendió como ramas secas en un día de verano, destacando sobre todo la banalización de este drama humano, incluso llegando al extremo de proponer delirantes hipótesis sobre un tráfico del cual Luis Verdejo sólo sería la

---

<sup>75</sup> Castillo, Rodrigo, "Artista chileno realiza provocativa clonación humana", Las Últimas Noticias, miércoles 22 de enero de 2003.

<sup>76</sup> Jara, Ximena, Arte Extremo: Cuando el Impacto Nos Supera, Chile.com

cabeza visible. El Arzobispado de Santiago reaccionó de inmediato con una declaración pública a cargo del presbítero Fernando Chomalí, profesor de bioética de la Universidad Católica y miembro de la Academia Pontificia por la Vida. Este describió como "*grave*", no solo la idea central de la exposición, la cual habían atacado desde mucho antes, sino el hecho de que el propio Verdejo, al igual que Zaida González, se haya negado a revelar el modo mediante el cual obtuvo estos embriones<sup>77</sup>. El temor más grande era el no saber si éstos provenían de abortos espontáneos. Declaró Chomalí, uno de los más enconados detractores a la discusión sobre el aborto terapéutico en Chile: "*De no dar cuenta de esto, significa que estamos en presencia de una red de tráfico de fetos, lo que sería muy grave, porque se estarían violando normas y procedimientos que en un estado de derecho se deben respetar*". Por eso, "*invitamos a las instancias encargadas de velar por el cumplimiento de la ley, así como a los responsables de custodiar la salud de la población, a que investigue este hecho*"<sup>78</sup>. Estas "instancias encargadas de velar por el cumplimiento de la ley" no perdieron la oportunidad de reaccionar, sobre todo ahora, teniendo la aprobación pública y la venia de la iglesia católica. De estas fuerzas, la primera en recoger el guante fue la política. Ya sea en uno u otro bando, todas las coaliciones ejercieron la presión que su poder y cargos les permiten. El diputado de Renovación Nacional, Nicolás Monckeberg, quien reaparecería más tarde en otra exhibición de Verdejo, no descartó emprender acciones legales en contra del artista, si es que no había respuestas claras acerca del origen de los fetos. Incluso extendió sus amenazas a los encargados del Servicio de Salud del Ambiente respectivo, si es que no actuaban en el acto. Todas estas expresiones, como una gran cadena surtieron el efecto esperado.

---

<sup>77</sup> Ante la pregunta ¿Cómo conseguiste los cuerpos que has fotografiado? Zaida González respondió lo siguiente a Rodrigo Castillo el Jueves 11 de marzo de 2004 en Las últimas Noticias -"*Eso no te lo puedo decir, porque es un secreto, pero sí te puedo asegurar que son cuerpos reales y que yo produje todas las tomas*". A su vez, Luis Verdejo señalaría lo siguiente al mismo periodista y ante la misma pregunta: "*Sería complicado revelar mis fuentes, porque algunas son mas o menos lícitas y otras no lo son tanto. Pero no es que exista un mercado negro para obtener este tipo de cosas*", Las Últimas Noticias, 22 de enero de 2003.

<sup>78</sup> "Iglesia acusa de "tráfico de fetos" a artista que montó polémica muestra", Diario la Cuarta, 25 de enero 2003, op cit.

El servicio de salud del ambiente advirtió a Verdejo que esos fetos jamás serían expuestos, afirmando que el centro experimental en que se llevaría a cabo la muestra sería clausurado con ayuda de carabineros. Ante esta afirmación, Verdejo no tuvo más remedio que claudicar. La noche anterior a la inauguración de la muestra, retiró todos los fetos expuestos. A la pregunta sobre ¿Qué sucedió con los fetos? Verdejo contestaría asumiendo su derrota: "*El material fue retirado. Cuando venga (a La Perrera) la gente de salud pública no va haber nada*"<sup>79</sup>.

### **Un acto que empeoró todo**

La reacción, suponemos de impotencia, que tuvo Luis Verdejo una vez retiradas sus piezas de arte desde donde estaban expuestas, fue lo que terminó por derrumbar el precario equilibrio que sostenía a la muestra. De este acto, tan desesperado como torpe, provendría un vendaval aun más grande de críticas, sobre todo del sector que corporativamente le dio la espalda, el artístico. Prácticamente, en lo que refiere a violencia, las objeciones y observaciones, participaban del mismo desagrado que las que hiciera la política o la iglesia. Verdejo, quizá sin quererlo, estropeaba definitivamente una de las primeras incursiones del arte nacional en este ámbito. Posiblemente en esto radique la molestia, o en su defecto, indiferencia, con que fue tratado. Pues de alguna forma, ridiculizaba a un medio completo, el cual, ya sea, por acción u omisión, propiciaba prácticas tan burdas como ésta.

La idea de instalar las réplicas en el basamento de la escultura "Unidos en la gloria y en la muerte", fue la rúbrica de esa desastrosa e inconclusa muestra marcada por infortunios de todo tipo. Esta intervención sobre el espacio urbano, si es que se le puede llamar así, dio pábulo para destruir toda la matriz teórica que algo erráticamente ha ido perfilando Verdejo, junto a su principal socio en esto: Antonio Becerro. De este concepto, más tarde hablaremos. Por ahora, nos interesa concentrarnos en el desastre teórico con que Verdejo hirió tantas

---

<sup>79</sup> La Cuarta, 26 de enero de 2003.

susceptibilidades. La acción de trasladar intempestivamente los fragmentos de la obra reveló por una parte, la nula unicidad, tanto formal como discursiva, de esta clonación a la chilena. Es más, este abandono de la obra a su propia suerte, con la excusa de un simbólico desquite ante la academia, fue interpretado como una demostración cuya naturaleza artística y conceptual era de una extrema pobreza. Declararía Gaspar Galaz al respecto: *"...el suyo es un acto sin contenido. El no tiene claro su planteamiento conceptual y, si vamos a hablar de un arte desprovisto de mensaje, entonces estamos mal, porque lo suyo es un puro show"*<sup>80</sup>. Gaspar Galaz, en la misma entrevista, vería reflejado todo este vacío, precisamente en la ausencia de un lugar que ampare a estos objetos: *"...además, está el tema de la presentación de la obra: el arte necesita una museografía rigurosa y una dignidad tremenda, así que tú no puedes llegar a una calle y presentar 14 frascos con tapa apoyados en una repisa. Eso lo encuentro de una indignidad absoluta y me molesta sobremanera"*. El punto que toca Galaz es interesante más allá de la molestia y el desánimo que destila. Su idea de dignidad protectora, artífice de una correcta comprensión de lo representado podríamos entenderla como el marco o escenografía al cual el artista no puede renunciar. El arte extremo o abyecto, generalmente suele bañar de solemnidad cada una de sus incursiones. Llama la atención que Verdejo no haya asimilado correctamente esa lección, sobre todo recorriendo el camino que se ha dispuesto. Ahora cabe hacerse la pregunta sobre cuánto puede hacer esa pantalla dignificadora por la obra. No basta solo con ella para hacer de una mala obra una buena obra de arte, esto es evidente. Sobre todo en este terreno, extremadamente sensible para el colectivo. ¿podrá trascender al terreno de lo valórico la perfección visual? A este punto se dirigen las reflexiones de Arturo Duclos, quien analiza esta clonación truncada bajo parámetros artísticos de rigurosidad y perfección: *"a mí me parece interesante que se planteen trabajos en este orden, pero creo que la articulación del trabajo mismo es confusa e induce a error. Uno podría exhibir cualquier órgano humano, pero, sin un concepto que la ampare, la muestra me parece bastante*

---

<sup>80</sup> Castillo, Rodrigo, artículo titulado: Gaspar Galaz: "La exposición de Luis Verdejo es un puro show", Las Últimas Noticias, 29 de enero de 2003.

*deficitaria...*"<sup>81</sup>. Según Duclos la presentación visual y un concepto como soporte son indisolubles, y compara a Verdejo, algo abusivamente, con la estética del inglés Demian Hirst: "... *quien ha trabajado en base a lo mismo (...) la propuesta - de Hirst- proviene de una espectacularidad que refleja anonadamiento ante la anestesia del público y del sistema. (...) Verdejo en cambio, parece más orientado al efecto inmediato que a la prolongación dentro del imaginario del público, y luce como una imitación burda de posturas más sólidas*" y continúa con su énfasis en la visualidad como plataforma determinante: "*se supone que él plantea un problema ético, pero, como su trabajo se cae desde el punto de vista conceptual y también en su presentación visual, el problema ético queda inválido*".

Tanto las apreciaciones de Duclos como de Galaz apuntan hacia un núcleo indivisible: concepto-visualidad. ¿cuál es este concepto? ¿existe realmente? Pues sí, y se llama Bioestética.

## **Bioestética**

La exposición con que Verdejo saltó algo patéticamente a la fama, está encauzada dentro de un itinerario inscrito en un concepto. Un concepto tan precario como las obras que lo conforman y del cual "La primera clonación en Chile" era la segunda obra en conformar. Los teóricos de este movimiento son dos artistas que se han desplazado silenciosa pero activamente por el circuito underground. De uno ya hemos hablado, Luis Verdejo, y del otro, apenas insinuamos su nombre líneas antes, Antonio Becerro, hoy por hoy, director del centro cultural Perrera Arte. Los delineamientos de esta idea en su mayoría ya han sido expuestos y desarrollados, muchísimo tiempo antes de que siquiera los hubiesen imaginado. Sus fundamentos son básicamente los siguientes: vincular la creación plástica con la ciencia y la experiencia vital. Por esta razón la obra que dio inicio a este teorización posmoderna fue la obra viva "Niño problema" de Antonio Becerro, que

---

<sup>81</sup> Castillo, Rodrigo, Gaspar Galaz: "La exposición de Luis Verdejo es un puro show", Las Últimas Noticias, 29 de enero de 2003, op cit.

consistió en una instalación cuyo elemento central era un mozalbete expulsado de decenas de colegios, debido a su bajo rendimiento escolar y a su insoportable conducta. Esta obra ocupó en su momento, las páginas centrales de un semanario que no es necesariamente sobre arte pero sí el periódico más vendido del país<sup>82</sup>. Auspicioso comienzo para un movimiento que tropezaría apenas dado el primer paso.

En una nota sobre su polémica obra, mera intención en ese entonces, Verdejo, esboza las directrices programáticas de su aventura artística: *"nos interesa trabajar con la materia orgánica y vincularnos con la ciencia, porque arte y ciencia han caminado desde siempre en líneas paralelas e incluso, muchas veces la una ha sido metáfora de la otra. Un científico que va muy al fondo llega al arte, y un artista que va muy al fondo debe llegar necesariamente a la ciencia"*<sup>83</sup>.

A leer aquí arriba lo expuesto por Luis Verdejo uno estaría tentado a pensar que se está refiriendo a las exploraciones científicas de Leonardo, pero no, está describiendo un mundo de obras posibles en que por primera vez el arte y la ciencia se dan la mano. En esta ingenuidad esta la quintaesencia de un planteamiento que abraza el arte más por el corazón que por la razón. Chile es un medio Naif, signado por lo precario de un circuito artístico no del todo profesionalizado. Pero, la ignorancia es aun perdonable si ese instinto produce una bella obra de arte. Este no es el caso, y a la luz de estos débiles raciocinios, siguen cayendo esos fetos irremediabilmente al más profundo de los despeñaderos. Con declaraciones como estas, con falencias evidentes que no son capaces de productivizar ni las más mínimas potencialidades de una obra, ni menos de apreciar sus gigantescos hierros, se comprenden las críticas más salvajes que estos artistas recibieron. De estas críticas sin duda la más virulenta fue la de Justo Pastor Mellado<sup>84</sup>. No obstante, Verdejo seguiría en esa cruzada, la consistente en legitimar el aborto.

---

<sup>82</sup> The Clinic.

<sup>83</sup> Las Últimas Noticias, 22 de enero de 2003, op cit.

<sup>84</sup> Ver: "El profesor Verdejo y el abogado Reyes unidos por un mismo combate: La literalidad", nota de febrero de 2003, posible de encontrar en su página Web.



## Tras la tormenta

### Teratología breve

Justo un año después de su malograda exposición, Luis Verdejo retomaría su accidentado itinerario artístico presentándonos una muestra muy parecida a la anterior. Nuevamente aparecerían los fetos articulando un paisaje visual que nos remite a las estanterías y a los laboratorios. Esta afición por los fetos, tendrá, sin embargo, su justificación en uno de los artistas que más lo ha influenciado según sus propias palabras: Zhu Yu<sup>85</sup>. Por ahora, sin embargo, nos interesa describir este nuevo intento de llevar al espacio artístico chileno este escenario compartido por frascos y embriones.

Efecto Teratógeno, su segunda muestra individual, reitera el discurso abruptamente interrumpido de Primera clonación en Chile. Una sola diferencia lo aleja de su antecesora: la ausencia de especímenes reales. Este cambio significativo de materialidad será explicado de acuerdo a una metáfora que satisface a la luz del mensaje que se quiere entregar<sup>86</sup>.

Este mensaje encuentra su forma visual en la deformidad mórbida de estas réplicas, todas ellas inspiradas en casos reales de malformación. Tras meterlos en frascos llenos de líquido transparente, Verdejo además, las ha distribuido sobre una porción de suelo que, al estar cubierta con tierra, produce la impresión de que las pequeñas figuras forman parte de un perturbador cultivo. Esta curiosa escenografía es coronada por una siniestra luminosidad azul, compuesta por tres tubos fluorescentes instalados en el piso, que poco contribuyen a la claridad del conjunto. Este montaje tan poco amable es sin duda deliberado, pues no es

---

<sup>85</sup> Para conocer el pensamiento de Luis Verdejo acerca de este artista, el mismo quien comió un feto en el marco de una performance, analizado *in extenso* en este trabajo, se sugiere revisar la entrevista aparecida el 7 de junio de 2004 en el diario Las Últimas Noticias "Con mi exposición de fetos quiero promover el aborto terapéutico", firmada por Orietta Santa María.

<sup>86</sup> Rodrigo Castillo le preguntaría lo siguiente el 7 de junio de 2004 en Las Últimas noticias: *¿Por qué moldeaste los fetos en porcelana? -Me interesaba hacer una metáfora de la tierra y el fuego. La porcelana es tierra cocida con fuego, y el fuego, para mí, es la representación de los incendios genéticos que produce el uso de los pesticidas, plaguicidas y fungicidas. La porcelana, además, es una forma de aludir a la artesanía tradicional de los pueblos de Chile, sólo que, en este caso, en vez de cacharritos o cántaros, hay fetos malformados.*

precisamente alegría y dispersión lo que pretende entregar<sup>87</sup>. Mas bien es una denuncia que se hace cargo de un inexcusable silencio. Este silencio se relaciona con la monstruosa degeneración provocada por los pesticidas en los genes de miles de temporeros chilenos. En este sentido es una clara denuncia contra los rigores de un modelo exportador al que solo le importan las cifras y no el destino de esos trabajadores expuestos por horas al contacto con sustancias venenosas. En este sentido, las inconcebibles deformaciones utilizadas por Verdejo (cráneos abiertos, vértebras expuestas, columna bífida, hidrocefalia, ausencia de extremidades) no son más que una deformación que anida en la realidad misma, no como la mayoría de los registros teratológicos del arte cuya monstruosidad no es más que un conjunto de pesadillas, mitologías y estéticas personales. Esta unión indisoluble con aspectos estratégicamente negados de la realidad le da en más de un aspecto el soporte conceptual que tanto se le cuestionó en su primera exhibición. La materialidad en este caso, tampoco es gratuita como parecía ser en la muestra anterior. Aquí los monstruos encuentran su justificación en una humanidad prestada, que alegoriza en sus horribles formas una doble explotación: la de la tierra y la del hombre. Esta suerte de realismo, posiblemente ocasionó que la muestra fuera silenciada no por fuerzas coercitivas, sino por la negación invisible, pero no menos efectiva, de la indiferencia.

Esta indiferencia irrita a la luz de las espantosas imágenes que Verdejo nos presenta, todas extraídas de casos reales, verdaderos engendros de la modernidad que muy bien podrían, según sus palabras: "*llegar a la ciudad a través de los productos agrícolas que consumimos*"<sup>88</sup>. Irrita también a la luz del gran escándalo ocasionado 12 meses antes por la utilización de fetos reales que a la postre resultaron pertenecer a colegios estatales. Posiblemente este inexcusable silencio ante una muestra que sin ser virtuosa merecía más de una atención, provenga de una estigmatización inevitable ante el artista o en su defecto, ante el espacio expositor, que fue el mismo que vio confluír todas las fuerzas del país en

---

<sup>87</sup> "Se refiere al tema de la frialdad, de aquello que está quieto y oculto. Eso se complementa con el hecho de que la obra esté en el suelo, porque, para ver claramente las figuras de porcelana, la gente va a tener que agacharse, lo que a la vez implica un acto de humildad dentro de la frialdad que propone la luz", Las Últimas Noticias, *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*

su contra. La Perrera Arte sin duda, condicionaba la lectura que esta instalación tendría al signarla como una especie de revancha, mezcla entre panfleto y reivindicación. Luis Verdejo intentará profundizar esta crítica hacia el proceso exportador en su obra siguiente, ya más alejado de un medio artístico que nunca quiso comprenderlo.

### **La nueva artesanía chilena**

Más de un año y medio después, específicamente en Agosto del 2004, Luis Verdejo insistiría en su tentativa de llevar a la agenda pública su intención de legalizar el aborto terapéutico. Para ello insistiría en su materialidad favorita, los fetos, aunque que esta vez los fetos reales solo participarían como matrices según el artista nos cuenta. Verdejo describe el cómo moldeó estas imitaciones embrionarias de 15 centímetros de largo, quizá sin saberlo, a la manera de los *Catafalcos* de Teresa Margolles: "*Hago los moldes de los fetos humanos reales que guardo de mi primera exposición (...) ...los coloco en una arenilla y les aplico yeso. Después les echo silicona*".<sup>89</sup>

Esta vuelta al ser real se justifica sabiendo que el productor de monstruos verdaderamente reales es otro y no el artista, mero transcriptor de barbaridades cotidianas. Sin embargo, su nueva incursión en el campo del arte también estaría plagada de problemas. La exaltación del aborto por necesario que sea en ciertos casos, genera un rechazo inevitable. Esto recayó en sucesivas trabas puestas sobre todo por parte de autoridades provinciales. No bastó que los fetos fueran imitaciones, tampoco que su utilización se basara en un drama espantosamente real. A pesar de todos los problemas la muestra consiguió exponerse lejos del lugar al que estaba destinado inicialmente. Esta fue bautizada como "La nueva artesanía de Chile" expuesta finalmente en el consejo comunal de Melipilla, una pequeña salita en la periferia más aislada de la región metropolitana. La historia de esta muestra cuenta con un boicoteo sistemático en contra de ella. No es por gusto que Verdejo recaló finalmente en esa sala perteneciente a un circuito

---

<sup>89</sup> Santa María, Orietta, "Verdejo mostró sus fetos malformados" Las Últimas Noticias, 28 de junio de 2004.

artístico inexistente. Antes hubo varias salas posibles, todas ellas negadas por presión de las autoridades. Tanto la Gobernación de la provincia de Melipilla como la alcaldía, comandada por Fernando Pérez Villagrán (UDI) rehusaron facilitar dependencias. En definitiva, la muestra no se pudo exponer en la gobernación, ni en una sala municipal ni en la Plaza de Armas. Se exhibió en la sede del Consejo Ecológico de Melipilla, con el patrocinio del Centro Cultural Pablo Neruda, la Red de Acción en Plaguicidas y sus Alternativas para América Latina (Rap-AL) y el Observatorio Latinoamericano de Conflictos Ambientales (Olca).

La muestra consistió básicamente en la exposición de 14 réplicas de embriones introducidas en frascos, y al igual que en Efecto Teratógeno, toda la escena fue iluminada por una tenue luz azul (Fig. 39). Los frascos estaban dispuestos sobre una torre edificada con toscos cajones de fruta y complementados con la exhibición de una determinada cantidad de ecografías, todas ellas, tomadas de Angelina, una niña que nació y murió en el hospital de Talagante, el pasado 22 de septiembre de 2004. No tenía cerebro. Su madre, Carolina Céspedes, de 25 años, lo supo desde el quinto mes de embarazo, cuando una ecografía confirmó la irreversible malformación congénita (anancefalia). También supo que esa dura prueba era el resultado de haber estado expuesta, durante largo tiempo, a los plaguicidas empleados por los agricultores de Isla de Maipo. Esta joven mujer participó de la muestra dando numerosas declaraciones en su apoyo.

Todo este apoyo sin embargo, no logró hacer salir la obra de sus limitados alcances provinciales. Los ecos de esa obra en Santiago apenas se escucharon. Solamente sirvieron como prueba de una gratuidad que felizmente Verdejo estaba progresivamente dejando atrás. Si bien hay constantes en su obra, la fragilidad de un ADN todavía desconocido, la monstruosidad como algo posible y la necesidad del aborto para evitar que muchas madres se vean expuestas a partos innecesarios, todos esos mensajes no lograron su objetivo ulterior: ponerlos en la palestra, hacerlos emerger. La obra de Verdejo, aunque con matices interesantes, se pierde en la marginalidad y en la reiteración. Posiblemente pasará mucho tiempo antes que su primera incursión embrionaria deje de pasarle una cuenta que comprometió toda su creación futura.

**LA DESMATERIALIZACIÓN DEL CADÁVER Y  
SU REINCORPORACIÓN**

**Teresa Margolles**  
**Sutileza y conceptualismo**

Oh tribu de cadáveres perdidos  
Y cielos que murieron o se fueron muy lejos  
encima de otros mundos  
Hijos de fuegos y de mares aparecidos  
Nuestro misterio aúlla por las aguas y los  
aires

Soledad inaccesible  
**Vicente Huidobro**

**Introducción**

El trabajo de Teresa Margolles (Culiacán, Sinaloa, 1963) es posiblemente el que mejor desarrolle las estrategias que han hecho de los restos humanos un material para la estética y el arte. Al igual como la historia de la humanidad resume en sus distintos estadios la vida entera de un hombre, su obra, parece reflejar las distintas facetas con las que estos artistas extremos se han acercado a la extraña corporalidad llamada cadáver. Desde sus tempranas exploraciones fotográficas, pasando por sus performances e instrumentales devaneos con la ciencia, hasta llegar a su actual conceptualismo, su trayectoria ha seguido la misma órbita que muchos de estos artistas. Todas las constantes han confluído en su imaginario, haciendo una síntesis de un recorrido macabro, que ella misma ha enfrentado, hasta llevarlo a su culminación. Esto convierte a su obra en una suerte de paradigma al interior del arte extremo, una mezcla entre literalidad y sutileza que ha hecho del equilibrio entre estos dos polos la metáfora de esa transformación que el mismo cuerpo sufre al ver detenido su funcionamiento. En este sentido, la obra de Margolles es la extensión de esa corta pero intensa vida del cadáver, que reducido a su condición de resto baña de una rara espiritualidad la ceremonia de su propia manipulación. Es también, de acuerdo al recorrido que hemos hecho, la superación de estas pulsiones necrófilas y criminales, al llevarlas al espacio redentor de la justicia y la memoria. Estos valores intangibles son explotados por

Margolles en lo que constituye la fase final de esta especie de rito sacrificial, al proyectar ese abandono que sufre el cuerpo a través de la desmaterialización de la carne. Esta desmaterialización es representada con la inteligencia y frialdad que solo un conceptualismo muy bien aprendido nos puede aportar. Esta frigididad, sin embargo, es producto de todo un proceso, pues su carrera individual ha ido evolucionando gradualmente en términos visuales de lo macabro a lo estilizado, de la voluntad de chocar a través de imágenes y acciones abyectas a la táctica de seducir a través de la estética de la muerte. Este lenguaje llegaría a su finalización realizando la tan ansiada utopía residual consistente en devolver al fluir eterno de la vida a ese organismo transformado y muerto. Sin embargo, este límite también tendría su superación, pues no es al éter precisamente a donde dirige Teresa Margolles estos cuerpos evaporados, sino que al organismo de los propios espectadores, los mismos que propician con su mirada este carnaval mortuorio, donde estos restos serán asimilados en el momento exacto de ser observados, haciendo de esta experiencia estética una recreación de la ceguera y una absorción insoportable.

### **La revelación**

La muerte se enseñó a Teresa Margolles bajo el cariz maravilloso de una revelación, como un evento mágico surgido en los caminos de su infancia. Ella misma ha relatado este suceso muchas veces, instaurándolo como una leyenda que ilumina toda su obra. Esta experiencia surgió al encontrarse camino a su colegio con el cuerpo de un caballo muerto. Esto no era nada raro al interior de ese sendero polvoriento poblado a menudo de cadáveres animales, no obstante este cuerpo era distinto, era más grande y hermoso, y quizá por esta razón nadie atinaba a quitarlo del camino. Esta circunstancia hizo presenciar a la joven Teresa el paulatino pero incontenible proceso de transformación del equino, cuyo cuerpo día tras día, comenzaba a hincharse y a llenarse de moscas. De este modo, cada mañana la primera visión que ese sendero le entregaba era la del caballo

descomponiéndose, como un aprendizaje preliminar a las lecciones de ese lejano colegio provincial. Esta complicidad entre la vida y la muerte surgida mas bien por el destino y alimentada por la curiosidad de todo niño, cristalizaría en una pedrada que en su interpretación cambiaría el destino de su vida, al permitirle ingresar a un mundo decorado por las miles de mariposas negras que fluyeron vertiginosas de ese vientre reventado. No es casual, a la luz de esta experiencia, esa familiaridad con que esta artista mexicana confronta la muerte. Al igual como Witkin ante esa visión de una cabeza rodante, esta imagen de un vientre estallando, visto bajo el manto cristalino de la niñez, recayó en una obra que haría de la manifestaciones de la muerte una experiencia tan profunda como maravillosa.

## **Los inicios**

Teresa Margolles comenzó estudiando fotografía en su Sinaloa natal, luego se trasladó al D.F. donde seguiría la carrera de Comunicaciones, logrando licenciarse en la prestigiosa universidad autónoma de México, con una especialización en imagen. Esta especialidad hacía énfasis en la fotografía y el video, dos de las herramientas que más tarde utilizaría profusamente en un colectivo que marcaría prácticamente un antes y un después en la historia artística mexicana. De esta forma, la carrera de Teresa Margolles comenzaría iniciándose la década de los 90's al interior de un grupo artístico que ella misma ayudó a fundar. Este grupo no podría tener otro destino que el más subterráneo de los escenarios a la luz de la institución que inspiró su nombre. SEMEFO, pues así se llamaba este grupo, es el producto de una simbólica contracción extraída de una de las más espeluznantes instituciones mexicanas. Esta institución no era otra que el Servicio Médico Forense, la agencia estatal que maneja los cuerpos no reclamados y realiza las autopsias. Las actividades de esta macabra organización ya nos dan muchas pistas sobre la obra temprana de este colectivo artístico. Esta agrupación, conformada además por Carlos López y Arturo Angulo, hizo de los residuos humanos y animales su material predilecto, haciendo de estos restos un corpus



destinado a leer antropológicamente la sociedad mexicana. En este grupo multidisciplinario, la música, el arte y la filosofía convivían relajadamente con la muerte, tanto como el ciudadano corriente convive con esos muertos, que como los animales de la infancia de Margolles, parecieran formar parte del paisaje. En una primera etapa el trabajo de SEMEFO se concentró en la performance para terminar en su fase postrera en las instalaciones y los objetos de arte. Su trabajo inicial incluía no solo organismos muertos sino que también todo lo que rodeaba a esa experiencia mortuoria como las ropas ensangrentadas y los fluidos corporales. Esta era su manera de ilustrar la vorágine destructiva de una de las más pobladas y violentas metrópolis latinoamericanas. En este sentido, no es gratuita esta deliberada filiación con Semefo, pues no es mas que la sociedad que, al igual que el arte, crea sus propias necesidades y Semefo satisface una de ellas, una de las más apremiantes, una de las más decidoras: hacerse cargo de ese excedente de cadáveres arrojado por las calles. La muerte anónima y violenta es una realidad problemática para una sociedad como la mexicana. En sus calles los muertos pueden estar días sin que nadie los recoja, pueden pudrirse fácilmente en las aceras, sin molestar mayormente a esos millones de transeúntes ya anestesiados ante este paisaje cotidiano. Esta ceguera introducida por la insistencia y la costumbre es una de las claves para entender el programa artístico de Semefo y de Teresa Margolles.

La presencia constante de la muerte pareciera ejercer un efecto anestésico sobre el ciudadano. Al igual que toda imagen se despotencia a medida que se reproduce, estos cadáveres con su corporalidad putrefacta parecen invisibilizarse ante la mirada del mundo. De esta indiferencia se hará cargo la propuesta de Semefo, basada principalmente en la simbología de estos cuerpos. Esta utilización del residuo orgánico no tenía antecedentes en México, donde la imagen de la muerte, sin bien es totalizante, se reducía a una mera abstracción con manifestaciones tan carnales como religiosas. Estos muertos bajo el tamiz estético de Semefo, junto con dejar de ser meras representaciones, se convirtieron en el emblema de una situación social insostenible, en el que cuerpo parecía ser el más perjudicado. Este perjuicio no era otra que la devastación.

Las estrategias artísticas de Semefo, prácticamente agotaron las variaciones y acercamientos hacia el cadáver. Sus prácticas van desde hurtar fragmentos de cuerpos desde la morgue (como los accionistas chinos) hasta negociar con los familiares de éstos para interactuar con sus cadáveres (a la manera de un Evaristti o un Hagens por ejemplo). Esta ambigüedad ética mucho tenía que ver con el estado de la sociedad mexicana de ese momento. Esta creciente acumulación de occisos en las calles no era más que la exteriorización de una herida supurando su infeccioso padecimiento subterráneo. Solo la muerte con toda su truculencia podría ilustrar este desorden, esta corrupción, este caos humano y administrativo del estado mexicano.

Este escenario marcó los primeros acercamientos que Teresa Margolles hizo hacia los muertos. Tal como ese caballo de su infancia, todos estos cadáveres, sin sepultura y sin recuerdos, podrían metaforizar esa floración ponzoñosa a través de su paso por la carne. Esta exploración partió desde los primeros años desencadenando estrategias que le permitieran un acercamiento validado hacia el cadáver. Por esta razón, para tener un acceso legitimado a estos restos abandonados, Teresa Margolles se transformó en una técnico forense. En este escenario mortuario encontraría la fuente de su inspiración. Los necrosomios se convertirían en el laboratorio tanto físico como cerebral de su proceso creativo. Estos espacios se harían más tarde omnipresentes en su trabajo individual.

Uno de los trabajos más repulsivos de Semefo fue una exposición con caballos disecados. Los caballos, pero sobre todo sus fetos, fueron un elemento recurrente en las macabras puesta en escena de este grupo. La exposición a la que nos referimos personificó poses humanas en estos equinos resecos, una de ellas, la más polémica, mostró a uno de estos animales con su formidable sexo erecto sentado sobre una banca. Esta banca aparecerá en innumerables ocasiones en su trabajo. Esta imagen, sin embargo, será la primera en la trayectoria de Teresa Margolles que la llevará quizá inconscientemente al macabro universo de J.P Witkin, quien también ocupó la misma imagen, erotizando el mismo animal con su fotografía *A day in the country* de finales de los 90's.

Teresa Margolles dejaría el grupo el año 1998, con su imaginario ya hecho, comenzando una brillante carrera en solitario.

### **A solas con los muertos**

Uno de los trabajos que selló la separación de Teresa Margolles de Semefo, fue también uno de sus más polémicos y conocidos. Este trabajo registrado fotográficamente nos remite a esa familiaridad de la que hablábamos anteriormente. La serie fotográfica "*Autorretratos en la morgue*" (Querétaro, 1998) es una muestra más de cómo Teresa Margolles ya había alcanzado cierta madurez y también cierto dominio de lo chocante a través de esos intensos 8 años de trabajo mancomunado. Esta serie espectaculariza la esencia de todo autorretrato, esta es: la de plasmar a través de una mirada plenamente autoconsciente el acercamiento inminente hacia la muerte. Este desafío al tiempo y a la propia extinción es desdoblado y compartido con los muertos que la ciudad arroja y después no reclama; estas imágenes con la muerte, son una suerte de despedida, un cruce de temporalidades distintas pero igual de inminentes. Una de estas fotos la muestra sosteniendo el cuerpo de una niña de aproximadamente 8 años. La muerte de esta niña ya ha sido certificada por la intrusión médica de la autopsia, dejando el rastro de su escalpelo sobre la carne. La niña en sus brazos nos recuerda una performance china en que una mujer intenta revivir el cadáver de un niño de la misma edad introduciendo aceite humano en su boca<sup>90</sup>. También nos trae a la memoria una suerte de pietá macabra en que el lente de la cámara, trata de conjurar la invasión hacia ese cuerpo ya muerto para siempre. En este sentido, este autorretrato proyecta el mismo halo macabro con que esa mirada hacia sí mismo queda fundida sobre la placa o la tela. El retrato de sí mismo es siempre una introspección que quizá no se daría de no existir la muerte. El retratarse a sí mismo es siempre una suerte de aniquilación, una duplicación que

---

<sup>90</sup> Peng Yu y Sun Yuan, "Oil of Human Being", Ver capítulo 3 sobre el accionismo chino.

reduce el cuerpo a una mera imagen secundaria, a la condición debilitada de un reflexivo fantasma. Aquí esta experiencia es llevada literalmente al terreno que la inspira, registrando tanto el anonadamiento generalizado como el propio. El retrato conjunto se convierte así en la única forma de compartir una experiencia desesperanzadora con esos rostros ya lejanos de toda pose y teatralidad. Esta serie cumple entonces, veladamente un propósito: retribuir un rostro a esos cuerpos indeseados, repelidos por una ciudad aniquilante y sin memoria. Esta complicidad surgida entre la vida y la muerte, entre el olvido y el recuerdo, es sin duda, más una crítica que una escenificación repulsiva de la realidad.

### **Un emplazamiento simbólico**

En la obra de Teresa Margolles es posible encontrar ciertas constantes, una de ellas es la predilección por el escenario de las calles, por el escenario público que surge azarosamente su estética con el material humano. Otra de las constantes es la neutralización de la imagen, hasta los extremos de la ceguera y la desaparición. Esta última no es más que una alegoría que une el shock visual que produce el tejido muerto al proceso mismo de la carne, transformándose y consumiéndose hasta su completa extinción. Un poco de ambas es posible de encontrar en una de sus acciones de arte más famosas, *Andén*, realizada en Cali, Colombia, el año 1999. Si bien estas dos constantes serán llevadas hasta los extremos del virtuosismo en su obra más reciente, *Andén* representa un punto de inflexión en la obra de Teresa Margolles pues extiende su red crítica haciendo un paralelo territorial y existencial con otra urbe americana. Esta analogía simbólica, a su vez, encierra un interesante punto de vista acerca de la aproximación artística hacia lo urbano y también una acertada metáfora de la muerte en las calles. Esta metáfora será llevada a cabo en el marco de una acción en el cual participará un sinnúmero de personas que testimoniarán la pérdida de sus seres queridos. Pues no fue otro el motivo que tuvo Teresa Margolles para convocar a estos colombianos golpeados quizá más que nadie por la más brutal de las violencias: la que ejerce

un pueblo sobre sí mismo. Esta acción, una de las últimas que realizó junto a Semefo, consistió en la invitación que hizo este grupo de artistas a todo quien tuviera a algún pariente cercano fallecido en circunstancias aciagas. La convocatoria iba acompañada de carteles que decían en una de sus partes: "*Lleve consigo objetos conectados con la violencia: Ropa, Fotografías, Documentos u otros objetos de víctimas de la violencia*"<sup>91</sup>. La acción consistía básicamente en un evento que mucho tenía de ritual, pues todos estos objetos, relacionados inevitablemente a la muerte, serían sepultados en una zanja excavada en un andén urbano a la manera de un ceremonial, como ofrendas que harían de la muerte y de su rememoración un rito purificador. Sin embargo, una vez la zanja estuvo llena, esta se llenó de concreto y el andén retornó a su estado inicial, sin dejar vestigio alguno de la operación que había tenido lugar. Tal como estos cuerpos fueron aniquilados impunemente, esta escultura nos refería al mismo fenómeno de desaparición, que parece no dejar huellas en nada ni en nadie. Esta escultura ficcional, es mas bien una vertiente más del fenómeno de la muerte. Sin espacio localizable, sin memoria de su propia existencia, este Site specific invisible, se hace parte de la misma dinámica destructiva de la ciudad. Su desaparición asimila el mismo horror de no existir que experimentaron estos muertos por atropellos o puñaladas. Sus vestigios imaginarios proyectan la experiencia misma de la carne ante el inexorable proceso de deterioro. Borrados de la historia, estos seres y objetos se reducen a la condición de un recuerdo siempre precario, igualmente negativo que esta escultura testimonial y doblemente silenciosa, pero no menos violenta en su simbología esencial. Proyectados mediante objetos, en una tumba imaginaria, estos muertos parecen ser nuevamente enterrados, acallando los últimos vestigios de su desgraciada existencia. Esta escultura permanecerá siempre en esas calles, expresando su angustiado mensaje, acariciando los cuerpos que una y otra vez continuarán

---

<sup>91</sup> He aquí la transcripción completa, reseñada en el artículo de José Roca "Ausencia/evidencia, José Alejandro Restrepo, Oscar Muñoz, Teresa Margolles: "Acción colectiva por la paz 'Anden'. Participe con el grupo mexicano de artes visuales SEMEFO en la construcción de esta escultura. Parque Panamericano de Cali. Sábado 28 de Agosto de 9 am a 5 pm. Lleve consigo objetos conectados con la violencia: Ropa, Fotografías, Documentos u otros objetos de víctimas de la violencia. Informes Museo de Arte Moderno La Tertulia".(www.universes-in-universe.de)

cayendo sobre ella. En ese sentido, esta obra nos da pistas para seguir el proceso que antepone el rendimiento simbólico de las cosas al salvajismo de la etapa inicial. Este decantamiento, entregará una herramienta más a esta autora: la estetización de la muerte a través de la desmaterialización. Este carácter etéreo de las cosas y objetos es sin duda el resultado de un camino que de a poco se fue apartando de ese efectismo del cual *Lengua* es quizá el último paso antes de descubrir los atractivos y asépticos caminos del conceptual.

### **Un lugar común**

J.P Witkin tuvo, al igual que Margolles, un momento en que su pulsión necrófila despertó bajo el cariz de lo macabro y maravilloso. Solo la infancia podría ser capaz de entregarnos una visión que asimile esas dos fuerzas tan disímiles en una sola imagen poderosa y significativa. En Witkin este caballo pariendo tanáticas mariposas fue reemplazado por una cabeza que apareció rodando a sus pies, como una epifanía mortuoria que, al igual que en la artista mexicana, desviaría su destino hacia el mundo de la muerte. Estas similitudes, sin embargo, no se limitarían a las de un mero comienzo analógico. Varios elementos harán aparecer en la obra de estos dos artistas imágenes comunes, que nos señalan una vez más la existencia de una voluntad artística similar entre todos estos estetas de la muerte. Del primer lugar común ya hicimos un breve señalamiento: La imagen de ese caballo con su miembro erecto, hiriendo el aire, atacando el ojo con su desenfado artificioso. La segunda experiencia nos refiere quizá al símbolo humano por excelencia de la violencia ciudadana: el Punk.

El Punk es una estética surgida en los 70's en Inglaterra. Su inconfundible atuendo nos remite a los posibles efectos sobre el cuerpo de un mundo post atómico. Esta imagen agresiva nos remite también a la violencia constitutiva de sus políticas de vida, todas ellas tendientes a intimidar y a chocar no solo con la más desprejuiciada y rebelde de las conductas sino que con el más amenazante de

---

los vestuarios, extensiones naturales de su agresividad. Esta ropa desgarrada muchas veces, siempre de colores chillones, crea un ser esperpéntico cuyos remaches, ganchos y púas reproducen un cuerpo siempre alerta o en ataque. Esto convertiría a este personaje en un ser ciudadano atípico pero quizá el más preparado para resistir los embates destructores de la metrópoli. En esto radique posiblemente la fascinación que este esperpéntico y autodestructivo personaje ejerció en la mente de estos dos artistas, quienes al parecer vieron en él la oportunidad de dejar atrás el mundo de la víctima para concentrarse en el del victimario.

El mismo Witkin, nos describe de manera inmejorable no solo esta simbología común, sino que la atmósfera que rodea al proceso de su obra, una atmósfera única que nos sirve como una clave de acceso al mundo de los artistas extremos:

*"Me quedé cuatro días adicionales en la Ciudad de México, cuando estuve haciendo la imagen del "Hombre de Vidrio" porque no lograba encontrar el cuerpo que requería. Cuando llegan los cuerpos traídos de la calle, existe la duda de cómo es que murieron. La gente de la calle puede ser que se la encuentre hasta días después de haber fallecido, lo cual dificulta encontrar la razón de su muerte."*

*"En sus camionetas blancas, choferes de la morgue hacen recorridos a diario para recoger cadáveres. Cuando los encuentran, éstos son lanzados sobre la camilla boca abajo. Sus narices se rompen en ocasiones, apilan hasta seis cadáveres uno encima del otro, algunos bastante inflados. Se les toma su identidad, se les retira su ropa y se mantiene un registro."*

*"Al quedarme esos días adicionales en la Ciudad de México, intuí que algo iba a ocurrir. Me pasaron una llamada telefónica de que habían recogido a cuatro hombres, en la última ronda del último del día antes de partir. Me dirigí al hospital con mi intérprete y me fui a tomar fotografías. Uno de los muertos había sido atropellado por un automóvil, y no estaba en muy buenas condiciones. Otro de los hombres ya era una persona de edad, no me resultaba. Otro más había muerto de las cuchilladas recibidas. Los camilleros cuidaron de que no se les rompieran las narices, por tratar de ayudarme. El último de los cadáveres, era de un punk el cual visualmente no me resultaba muy interesante."*

*"Para algunas personas la evidencia de su alma está allí o no a la hora de la muerte. Por eso cuando vi a este último de los cuatro cadáveres, dije, con éste me quedo. Esto era alrededor de Navidad, y los mexicanos estaban afuera celebrando y preparándose para las vacaciones."*

*"Allí estoy en una habitación con ese cadáver. Lo estoy tratando de posar, le coloco un pescado en sus manos a manera de elemento visual, tomo una lectura de la luz y procedo a tomar unas fotografías solo como un registro. Pido que procedan con la autopsia que le hacen a los cadáveres. Tan pronto como le hacen la autopsia comienza a cambiar. Él está en la mesa, y comienza a transformarse. Volteo para hablar con mi intérprete, quien es un hombre muy inteligente, y ambos hemos visto lo mismo. Y él me dice" " Le están haciendo el juicio, en este momento". De repente dejó de ser un punk. Delante de nosotros sufrió esa transformación en la mesa de la autopsia. Les pido a los técnicos que no lo laven, que le dejen toda la sangre que provino de la sutura. Generalmente abren la cabeza y retiran el cerebro. Algunas veces regresan el cerebro, en otras solo colocan una toalla de papel, o tal vez las "Últimas Noticias" para mantener la forma de la piel. En esta ocasión regresaron el cerebro. Cuando estaban manejando la masa encefálica de un lado al otro, dije: " Mira ese cerebro- puede ser que haya contenido pensamientos de maldad, y como sea que haya sido juzgado, ahora ya tiene una presencia distinta".*

*"Cuando me lo regresaron, lo coloqué en una silla y le tomé unos retratos allí sentado. Luego me pasé con él una hora y media hasta que se vio como San Sebastián. Se miraba como una persona que tenía elegancia. Sus dedos, lo juro, habían crecido como cincuenta por ciento. Se veía elegantes. Eran los dedos más elongados que le haya yo jamás visto a un hombre. Parecía que deseaban alcanzar la eternidad."<sup>92</sup> (Fig. 40)*

Witkin, con este relato tan macabro como apasionante, nos describe uno por uno los pasos de un ceremonial que, en su atmósfera alucinante, exalta hasta lo poético los fenómenos de transformación del cuerpo muerto. Desde el azar que favorece al perseguidor de imágenes, pasando por la labor tan obscena como necesaria de recoger cadáveres, hasta llegar a ese momento de soledad absoluta en que es posible comunicarse con ese espíritu que va huyendo del cuerpo contagiando el aire a su paso, todo este vívido pasaje testimonial es una muestra de esa estética limítrofe que estos artistas intentan proyectar. Esta fotografía (El hombre de vidrio) es testigo de una transformación que convierte a este posible criminal en una suerte de mártir, santificado de súbito por la muerte. Esos dedos

---

<sup>92</sup> "El hombre de vidrio" [www.zonezero.com](http://www.zonezero.com)



elongados posiblemente empuñaron muchos cuchillos en su intensa vida o estrangularon muchos cuellos o quizá empujaron muchas jeringas hacia sus venas, sin embargo, fueron la manifestación de un cambio que certifica un abandono en el cuerpo, un abandono que junto con ser inexorable nos trasciende y que posiblemente se perderá bajo unos diarios o una sábana. Esta estética efímera y silenciosa de la muerte es la que estos artistas intentan rescatar, al intentar reproducir esa fuga imperceptible del espíritu que sacraliza al cadáver según Bataille<sup>93</sup>. Witkin asevera esta idea con la frase final de su testimonio, aquella que nos dice lo siguiente acerca de esos dedos tan cargados de simbolismo: "*Parecía que deseaban alcanzar la eternidad.*"

Esta eternidad es uno de los atributos con que el arte intenta conjurar la muerte. Teresa Margolles en este mismo sentido, anula la disolución absoluta de la muerte a través de estrategias artísticas cargadas de memoria y retribución: memoria, a favor de esos cadáveres regados anónimamente en las calles; retribución, de una ritualidad expropiada por las salvajes circunstancias vivenciales de una ciudad que no se detiene en su vorágine destructiva. El punk, en este caso, muy bien podría ser la metáfora engendrada de un ser humano que solo puede apreciar la vida a través del contacto invasivo con el otro. En este sentido, se llena de significación la muerte de uno de estos individuos, que ornados con una extravagante tenida de combate son tan débiles y mortales como cualquiera de nosotros. Nos relata Margolles, como si su testimonio fuera una extensión del relato de Witkin:

*"Me comentaron un día que había un cuerpo que podría interesarme. Era el de un muchacho muy joven, un adolescente punk, adicto, con un cuerpo totalmente tatuado. Había muerto de forma violenta. Pensé que podía hacer algo para que, con esa materia, dejar una memoria de su muerte anónima. Hablé con la madre y quise pedir que me diera el pene, pero cuando iba a pronunciar la palabra pene me salió lengua. La madre, por supuesto, reaccionó indignada, algo completamente normal, mi trabajo fue convencerla para que el cuerpo de su hijo hable sobre las miles de muertes anónimas que la gente no quiere tener en cuenta. Finalmente me la dio y la llevamos al Bellas Artes que es, además, el lugar de los velorios de personajes célebres en México".<sup>94</sup>*

---

<sup>93</sup> Ver epígrafe de este trabajo.

<sup>94</sup> "El arte revulsivo de Teresa Margolles", Agua de cadáver, Rocío Silva Santisteban, diario La Insignia, EEUU, enero del 2004, ([www.lainsignia.org](http://www.lainsignia.org))

Esta lengua (Fig. 41), enarbolando un piercing como un dispositivo más con que los punks buscan intimidar y parecer violentos, vino en cierta medida a profanar este templo del arte mexicano. Al igual que en Witkin, el caos sistemático de esta ciudad proveyó a la artista de uno de sus hijos a través un sacrificio del cual él mismo participa como víctima o ejecutante. Este carácter ambivalente de este monstruo urbano es sin duda lo que despertó el fervor estético de estos dos necrófilos impenitentes. Lengua en Margolles marca la última etapa de una acercamiento literal hacia la muerte, la última fase de una puesta en escena efectista.

### **Agua y muerte**

Vaporización es, en más de un sentido, un verdadero atentado proveniente desde el mundo de la representación. Infinitamente más invasivo y violento que cualquier literalidad y efectismo, este reciclaje ejercido por Teresa Margolles es una de la más brillantes manifestaciones del arte con cadáveres. No solo porque aquí el reciclaje de estos cuerpos canaliza toda la rabia que esos occisos no pudieron expulsar, sino porque a fin de cuentas, este vapor, representa una clausura de un programa, la resolución más extrema de un fenómeno extremo en las artes contemporáneas.

1.- *Vaporización* (presentada originalmente en ACE Gallery en México el año 2001) consiste básicamente en la descontextualización de un uso y de una materialidad, también de una forma. Este maléfico ejercicio de desfuncionalización es tan simple como cualquier escenografía teatral, pues no radica más que en unas cuantas máquinas de hacer humo falso y unos cuantos litros de agua. Esta máquina tan frugal como efectiva, hace de cualquier cosa una impenetrable bruma (Fig. 42). Esta bruma en esta instalación pertenece a un estatuto distinto de significación indudablemente. Aquí el agua que la alimenta es reemplazada por un líquido en cierta manera envenenado simbólicamente. El agua utilizada en esta instalación proviene de un subproducto de la morgue, precisamente del líquido con

el cual son limpiados los cadáveres. Esta ablución, que aparentemente tiene mucho de burocracia mortuoria, nos remite inevitablemente a un requisito esencial de muchos sacrificios y rituales. La limpieza del cuerpo es una ordenanza que muchas religiones han dispuesto en su mecánica ceremonial. El agua o el fuego purifican simbólicamente al organismo, erradicando toda la negatividad que un ambiente corrosivo puede otorgar. En las morgues toda la belleza de este paso se limita a unos rápidos manguerazos que, sin embargo, buscan restituir cierta dignidad al cadáver, quitándole todo vestigio de violencia de la piel. Esta se expresa desde el sudor, hasta la tierra, pero por supuesto se concentra en la sangre, fluido vital, que pegado a la piel no hace más que confirmar la invasión que desencadenó la muerte. De esta agua arrastrando todo tipo de impurezas surge el material para esta obra. Por consiguiente, la espesa niebla que gradualmente cubre la galería no es más que la materialización intangible de una infinidad de cuerpos devueltos a la vida terrena. Su presencia de esta forma, copa el vacío de su precipitada y concertada ausencia impregnando al observador que inocentemente los respira, trayéndolos así de nuevo al flujo circular de la vida. Vaporización de este modo, actúa como un dispositivo a favor de los muertos, a favor de los residuos orgánicos humanos. A la manera de una revancha que no ofrece escape alguno, estos húmedos cadáveres invaden los cuerpos que los observan; a la manera de un vengativo fantasma, erosionan los cuerpos vivos con su gasificado ataque. Sin embargo, esta erosión es mucho más que la mera reinstalación de un recuerdo inexistente, pues esta bruma es más bien la inscripción de un cuerpo en otro, o de muchos cuerpos sobre otros. Esta nube dispersándose por el espacio expande la comunicación entre el observador y lo observado hasta límites absolutos. A través de este mecánico efecto teatral, la experiencia estética es reemplazada por una dinámica de absorción que involucra mucho más que una mirada. Aquí lo ofrecido lo impregna todo a su paso, llenando cada hueco con su significación excesiva. Aunque cerráramos por un momento nuestra nariz con los dedos, estos muertos seguirían filtrándose por nuestra piel y nuestra ropa, irían con nosotros a casa impregnados en nuestro pelo, en nuestros ojos irritados, como una partícula más de un indeseado sudor. Todo esto

transcurre además en un espacio que colapsa lentamente hasta llegar a la invisibilidad. La ceguera aquí detona la transformación de esta experiencia, desplazándola desde el ámbito de lo visual al de lo táctil, inaugurando una experiencia artística que se respira, que se absorbe, una experiencia que violenta y traiciona hasta lo intolerable al espectador. Esta representación visual de las víctimas participa así de la misma negatividad de Andén, ejerciendo esta vez la ausencia como un arma, revelando el poder subversivo de la memoria cuando esta nos enfrenta sin que nosotros podamos esquivarla. Esta especie de comunión orgánica violenta al consumidor de arte, no solo con esa ceguera obligada y con el desprecio hacia lo objetual sino revelando los peligros del espacio representacional de una manera como solo los artistas extremos son capaces de hacerlo. Este macabro juego especular, comenta en su gasificado lenguaje una forma inédita de colapsar el sentido de las cosas. Vaporización es posiblemente una de las maneras más cercanas que el arte nos ofrece para comulgar con la muerte.

2.- La experiencia insoslayable de Vaporización disfrutaría de muchas versiones, una de ellas montada en Boston, en el Centro de Arte Contemporáneo de Copley, en la cual este vapor seguiría extendiendo su corrosivo lenguaje de agua a través de unas aparentemente inofensivas burbujas (Fig. 43). Las burbujas son en cierta medida la búsqueda de una forma nueva para esos cuerpos diseminados en el aire. La forma de una burbuja, sus destellos de circularidad transparente, simbolizan la perfección de lo esférico, también algo irónicamente, las mágicas formas con que se transforma la materia. Esencialmente la instalación utilizó la misma materialidad que en la galería mexicana, solamente la máquina dejó de emitir esa niebla inaprensible reemplazándola por las juguetonas burbujas cargadas igualmente de muerte. "*Pero aquí -nos dice Margolles- a diferencia de México, las burbujas son como más gordas y no se elevan*"<sup>95</sup>. Tampoco penetran en la materia, dando un giro a ese carácter invasor de la niebla. A su vez, esta circularidad repentina, es un guiño más con que esta artista nos inserta en el

---

<sup>95</sup> "El arte revulsivo de Teresa Margolles", *ibid.*

minimal, del cual esta obra es tan deudora como del conceptual. Sin embargo, más allá de los aspectos puramente formales, a lo que nos confronta Margolles con estas manifestaciones de la muerte es a una reflexión que al menos en México, ciudad inspiradora de todas sus instalaciones, pareciera no tener eco, esta es, la responsabilidad común de los ciudadanos ante estos muertos que nadie reclama, ante estos muertos que la propia ciudad que habitan parece desechar. La indiferencia ante la muerte violenta es un tópico a analizar dentro de la realidad latinoamericana. Estas muertes, por el motivo que sean (no solo de asesinatos se atestan las calles) son una manifestación más de una experiencia urbana cargada tanto de violencia como de desolación.

3.- Este paisaje desolador, relatado por Witkin cuando nos refiere el sórdido mundo de esas ambulancias más parecidas a escobas barriendo basura humana que a vehículos asistenciales, encuentra su contraparte, en el video de Teresa Margolles "*Agua de México*", que a través de una sola gran toma, filmada por la misma artista, nos muestra la solitaria y silenciosa "vivencia" de un cadáver antes de desaparecer definitivamente. El video registra básicamente el ceremonial secreto del *Lavatio Corporis*, procedimiento efectuado por un siempre indiferente trabajador de la morgue en altas horas de la noche (Fig. 44). El atuendo de este extraño funcionario estatal, hace aun más macabro el padecimiento secreto de estos cuerpos recogidos. Protegido con una bata azul marino, este trabajador de la muerte empuña a través de sus rojos guantes de látex, una manguera que expulsa chorros destemplados sobre esos cuerpos sucios e irreconocibles. Uno tras otro van siendo bañados una infinidad de cadáveres, sórdidamente uniformados por el espectacular corte que cruza transversalmente su pecho. Tras la necropcia, estos cuerpos recostados sobre frías planchas de metal, esperan sin saberlo el transcurrir de ese breve lapso de tiempo, que los distanciará del fuego y del anonimato. Sin nadie que los reclame, estos cuerpos serán en su mayoría el combustible de un crematorio que no muestra atisbos de detenerse. El agua en este video reproduce esa indiferencia que caracteriza el trato de la ciudad para con estos cadáveres. Los chorros de esa manguera negra son mas bien salivazos

que prolongan una humillación que parece seguirlos más allá de la muerte. Sin identificación posible, sin nadie que los llore ni entierre, estos cadáveres anónimos son la escoria de la cual la ciudad no quiere hacerse responsable. La morgue, como la retrata Margolles en su obra, es más bien una agencia preocupada del aseo y ornato de la ciudad, antes que una entidad de salud pública o policial. El frío escenario del necrosomio, es así un lugar que metaforiza la indiferencia, la alienación ante la muerte y es la atmósfera que Margolles intenta reproducir en su obra. De esta forma se explica la puesta en escena del video, proyectado a través de un televisor empotrado en el muro, frente a una banca de cemento, cuya mampostería fue realizada con el agua de esos cadáveres. Transformado el espacio expositivo en el de un cine ofreciendo películas macabras, el acto de sentarse en esta banca hace de la impunidad sobre estos cuerpos un elemento proyectado inconscientemente por el espectador y que mancilla el lugar ofrecido por el artista a estos muertos sin nombre y nos conecta con esta sublimación de la indiferencia, que será posteriormente *Banca*, obra encallada en el espacio público, inspirada indudablemente en esta instalación multimedial.

## **Banca**

La cuarta Bienal del Mercosur del año 2003 tuvo como concepto a explorar el de *Arqueología Urbana*. Teresa Margolles fue invitada a este evento quizá cumpliendo mejor que nadie los requerimientos de esta apuesta curatorial. Pues, su trabajo se sumerge no solo en la extraña temporalidad del cadáver, sino que proyecta sentidos hacia un suceso, que en su calidad de consumado, nos remite a una determinada historicidad. Esta lectura del presente está circundada por los propios límites que ofrece el ciudadano latinoamericano, ya sea con sus desplazamientos o su actuar. En este sentido, estos cuerpos son mucho más que carne pronta a descomponerse, pues representan verdaderos vestigios de una historia que no atañe solamente al individuo sino a la sociedad completa. Margolles, de esta forma, recupera estos restos, los remite a un lugar y

reconstruye con los materiales que su arte le permite la historia anónima de un concepto en constante transformación: el cuerpo. Un cuerpo que ya no está resistiendo el tráfigo existencial de determinadas ciudades, un cuerpo que en su muerte no solo se trasforma en un cadáver, sino en denunciante de una serie de atropellos silenciados de los cuales nadie quiere hacerse cargo. Banca juega con esta desidia hacia lo muerto, llevándola al mismo plano neutralizado desde el cual son vistos por la mayoría de la gente. Este horror cotidiano ha creado una nueva enfermedad: la tolerancia visual. Este umbral estético que nos podría hablar de una libertad absoluta o de un ojo extremadamente abierto es más bien un síntoma de endurecimiento del individuo, una indiferencia instrumental que no permite vislumbrar los riesgos de su propia manifestación. Esta cerrazón hacia la muerte tiene su propia y explicable lógica como mecanismo de auto defensa, sin embargo, obedece al mismo círculo vicioso al cual la muerte pertenece. Esta inmunización tiene mucho de pesimismo, pues exterioriza muy bien la conducta del resignado. Al parecer el ciudadano prefiere olvidarse de su propia muerte, como si esa amnesia deliberada lo alejara de ese riesgo que, sin embargo, sabe inminente. Posiblemente sea también, la proyección inconsciente de una desafección que sufre por su propia corporalidad. A todo esto intentar dar una respuesta Teresa Margolles a través del proyecto *Banca*, conjunto artístico-arquitectónico emplazado en las calles de la ciudad brasileña de Porto Alegre. Al igual que en Agua de México, todo lo construido está pasado por el cedazo de la muerte húmeda que el agua de las morgues provee a la artista. Conformado por una mesa y dos bancos de cemento, esta obra intenta construir una escultura a la impunidad cotidiana. Ideada como un lugar de reunión y de descanso, el trasfondo de este capcioso monumento es repetir el efecto alcanzado con esa banca anterior emplazada al frente de un televisor. Aquí sin embargo, no hay imágenes, solamente las de esos turistas o visitantes de la muestra que se sientan a comer y a beber sus gaseosos, completamente ajenos a la agitada historia subterránea de ese concreto sobre el cual descansan. Realizada con 200 litros de agua de cadáver extraída de las morgues brasileñas en los últimos 15 días antes de la muestra, la idea de la autora era construir una suerte de tumba con restos

sagrados dentro de ella. También la de ver a los brasileños sentados sobre sus propios muertos, reproduciendo en ellos la misma impunidad con la que esos cuerpos fueron asesinados. Con esta obra, Margolles nos remite nuevamente al mundo del minimal, pero también a la dimensión urbana de sus trabajos, del cual *Andén* es el más paradigmático. El que la obra esté encallada en el sitio originario, que comparta la misma suerte de los seres que la hicieron posible es, en cierta medida, el sedimento necesario que la experiencia de la muerte debiera dejar sobre el pensamiento. Este monumento mortuario busca atacar las conciencias de una forma muy sutil, buscando a su vez, compartir ese mismo destino *post mortem* que posiblemente después lo llene de grabados callejeros, de *graffittis*, de basura y vulgares incisiones.

### **Las distintas formas de la ausencia**

La metáfora de la indiferencia situada en esta especie de cinematográfica butaca de cemento, reaparecerá una vez más, en una instalación bastante parecida a Agua de México. En *Crematorio*, del año 2003, la instancia de contemplación se duplica dándonos una imagen más de esa morgue omnipresente. Esta vez, una experiencia final para ese cuerpo que no supo de nadie quien lo reclamase. Una imagen desconocida para la mayoría de la gente, de una estación paradójicamente muy concurrida. Esta instalación está conformada básicamente por una proyección sobre el muro. Delante de esta proyección una banca, construida igualmente a todas las anteriores y, antecediendo a estos dos elementos, una placa. La placa dice lo siguiente: CREMATORIO. FOSA COMÚN: *En este lugar anualmente son incinerados cientos de cuerpos de personas no identificadas, la mayoría producto de muerte violenta. El fuego es el resultado de la combustión de carne y huesos, el cual se mantiene vivo por el transcurso de dos días quedando reducido en cenizas*<sup>96</sup>. El mensaje de esta placa no hace más que anticipar el

---

<sup>96</sup> Consignado en el artículo: Estética Macabra de Antonio Espinoza, Lunes 8 de septiembre de 2003 (arte.com)



espectáculo dispuesto frente a esa butaca solitaria, a saber, el registro en video realizado por la artista del proceso de cremación de los cadáveres (Fig. 45). Este registro no solo incluye la imagen del fuego sino que va acompañada de la última manifestación terrena de esos cuerpos: el crepitar de la piel y de la carne ante esas quemaduras definitivas. Estos ruidos de la muerte aparecerán más tarde en otra instalación de Teresa Margolles. Por ahora, sin embargo, detengámonos en esta suerte de "reality mortuario", en este nuevo trasvasije. El crematorio es el despeñadero de esos cadáveres que colman las fosas comunes. Es la herramienta con que el estado purifica y devuelve la armonía perdida a la ciudad mediante la eliminación de los residuos molestos. A través del fuego estos cuerpos son arrasados, ajusticiados simbólicamente. Este es sin duda, un momento de suma crueldad que sintetiza el proceso vivido por ese cuerpo inerte. Margolles con esta proyección intenta, sin embargo, introducirnos en un terreno que no por ser atroz deja de ser poético. En este sentido, esta instalación no oculta ni maquilla nada pues pone ante nuestros ojos dos maneras de concebir estos instantes postreros. La imagen del fuego devorando un cuerpo durante días es a la manera de un Mantra visual una posibilidad más de comulgar con la muerte a través de un trance inducido por la artista, quien busca darle un espesor distinto a la mirada y a la propia muerte. El recorrido del cuerpo por los diversos estados de la materia es una exploración que tiene mucho de poética, pues son formas distintas de mirar las manifestaciones de la muerte y también una forma de creer en las posibilidades del hombre para manipularla. En este sentido, la obra no se detiene solamente en la posible amenaza sobre el cuerpo dentro de un contexto avasallador sino que también otorga un paliativo a ese miedo, brindándole una infinidad de formas que nos hacen escapar aunque sea ilusoriamente de la macabra metamorfosis final del cadáver.

Los estados de la materia permiten a Teresa Margolles otorgarles a estos cuerpos olvidados distintas formas de habitar el mundo. Ya sea en la etérea superficie del vapor, o adentro de una burbuja, o en un objeto, o en una lengua de fuego, estos cuerpos vuelven a manifestarse ya mimetizados en el nuevo elemento que los acoge. Esta habitabilidad tan particular lleva a estos cadáveres a un escenario de

ensueño, que junto con darles representaciones poéticas de su propio ser los devuelve al ciclo orgánico del cual fueron expulsados tan violentamente. Esto convierte la experiencia nueva de estos cuerpos en un viaje estetizado que fusiona la belleza, la neutralidad y lo macabro. La noción de viaje representa así una oportunidad nueva para la vida y puede revelarnos también claves y facetas distintas en la obra de Teresa Margolles, quien, al igual que un alquimista, actúa como un intermediario entre el mundo de la carne y el de los elementos.

El registro de las distintas manifestaciones estéticas del cuerpo reaparecerá más tarde en una obra que se concentrará en solo una de las facetas ofrecidas por *Crematorio*, esta es: el sonido. El sonido acoge al cuerpo invisiblemente, permitiéndole al igual que el vapor, apoderarse de espacios completos y crear atmósferas opresivas y espeluznantes. En *Trepanaciones*, instalación del año 2003, ocurre el mismo ejercicio de trasvasije de obras anteriores. En esta instalación, tan austera como las demás, los sonidos de la autopsia son enviados al espacio expositivo filtrándose en los oídos de los espectadores a través de unos audífonos que cuelgan del techo (Fig. 46). Una vez más los cadáveres copan el espacio de su ausencia, haciéndose presentes de una manera tan perturbadora como asombrosa. Esta habitabilidad distinta nos remite nuevamente a esa tortuosa absorción que significó Vaporización para los espectadores. En esta instalación la huida es posible, sin embargo, esos fonos parecen ser una tentación irresistible una vez vistos y escuchados. A través de estos sonidos la morgue vuelve hacerse presente no solo en la galería sino que en la misma cabeza de esos ciudadanos algo apáticos ante el espectáculo diario de la muerte. Resonando en su mente, estos cuerpos prolongarán una vez más sus vidas, ahora, en la conciencia de quienes los oyen.

No obstante, el productivo año 2003, permitirá a Teresa Margolles ofrecernos una faceta más de estos camaleónicos cuerpos inertes. *Grasa humana sobre el muro*, performance ejecutada en Toronto, nos ofrece dos perspectivas diferentes del mismo cuerpo y dos formas de aproximarse también a él: una netamente física y otra más etérea, forzosamente sensorial. La performance consiste en cubrir con grasa un muro de 8 metros de largo (Fig. 47). Esta sátira de la pintura mural nos

revela una Margolles nueva, pues la utilización de dos personas en este trabajo nos revela un cierto distanciamiento hacia la materia orgánica. Estas dos personas, dos mujeres vestidas con blancos mamelucos de mecánico, realizan la faena acusando con su particular uniforme la extraña materialidad utilizada. Esta grasa, proveniente al igual que en los casos anteriores de mexicanos víctimas de muerte violenta, nos muestra una habitabilidad distinta que los despliega a través de violentos brochazos sobre el muro. Este excedente del cuerpo ya lo habíamos visto en la columna de Peng Yu y Sun Yuan y su utilización nos remite a una especie de tejido muerto, que altera la forma del organismo, que lo engrosa y avejenta. Sin embargo, el uso de la grasa en esta performance no solo se refería a la calidad orgánica y estética de esta repulsiva materia, verdadera protagonista de las cirugías actuales, sino que buscaba hacer una lectura política del derramamiento. La grasa era toda de mexicanos muertos en su intento de cruzar la frontera norteamericana. En este sentido, la grasa derramada sobre el muro es una metáfora de esos mexicanos estrellados contra límites que enjaulan su cuerpo territorialmente. Convertidos en meros residuos, estos mexicanos reducidos a manteca, vuelven a hacerse presentes personificando la repulsión sufrida con estos residuos pringosos de su cuerpo, sin embargo, su insólita presencia no se limita solamente al terreno de lo visual, sino que extienden su revancha invadiendo un terreno del que no se puede escapar: el olfativo. Al igual que el vapor, el olor de esta grasa con el transcurrir de los días fue invadiendo cada centímetro de la galería, haciendo una vez más de la experiencia estética una absorción intolerable. Este mefítico aroma, era la nueva presencia de estos cuerpos; su pestilencia, un nuevo lenguaje que revela la abyección del olvido deliberado y de la ausencia programada; este hedor, una tensión nueva para representar el vacío. En este sentido, perfectamente podríamos asociar el tipo de sensibilidad con que Margolles actúa sobre el cadáver al tono igualmente humanitario del arte cadavérico chileno. En Margolles, esta recuperación del cuerpo tiene mucho de homenaje y de revancha, pues busca en cierta medida, imposibilitar el olvido sobre estos cuerpos, forzando su presencia a través de imaginativos métodos tan invasivos como conmemorativos. Esculturas alegóricas de este vacío son las

pertenecientes a la serie de los *Catafalcos*, verdaderas manifestaciones de memoria endurecida. Los catafalcos son básicamente moldes hechos con cadáveres (Fig. 48). Cada una de estas esculturas es un molde abierto que revela a través de ese cuerpo grabado la última imagen de la muerte. En este sentido, es imposible no pensar en la imagen del Tótem al ver estas esculturas de cuerpos abiertos erguidas sobre sí mismas devolviendo la mirada desde un lugar tan remoto como ausente (Fig. 49). De esta forma, el yeso se apodera del hueco de esos cuerpos, eternizando la geología corporal de esos cadáveres ya recuperados físicamente para el recuerdo. Los catafalcos vendrían a ser verdaderas afrentas contra el deterioro, una prolongación que en su precaria metodología aparta de sí todo lo macabro que por ejemplo el proceso de plastinación envuelve. Teresa Margolles, nos demuestra así, una vez más, la potencialidad del conceptual y del minimal como herramientas de aproximación al cadáver. Los catafalcos vienen a ser en cierta medida, la contraparte material de esa condición etérea tan característica en el trabajo de Teresa Margolles. Vienen a ser el colofón de una aventura personal marcada por la confrontación directa de la violencia y de la muerte, y por qué no decirlo, marcada también por la expansión de la experiencia estética, arrastrando en ello el más brillante final que pudo tener este derrotero macabro.

## **Conclusiones**

1.- Sé lo fácil que sería confundir esta investigación con una apología. De hecho, yo mismo cuestioné muchas veces esta posibilidad cuando la abyección sumergía a estas obras y a mis reflexiones en el terreno de lo injustificable. Sin embargo, nada más lejos de mis intenciones originarias. La exploración en este campo no obedecía en mí a ningún tipo de finalidad específica. Es más, podría afirmar que la más poderosa de las razones fue la simple curiosidad, al menos en un principio. Defender lo indefendible nunca fue uno de mis objetivos primordiales, menos pertenecer a la predecible esfera de lo incorrecto y de lo criticable. Sin embargo, tampoco estaba dispuesto a cerrar los ojos y negarme a hablar de este arte problemático. Por mucho que lo fuera. El desafío era precisamente desentrañar ese terreno tan indefinido como escabroso y lograr sistematizar los canales no oficiales por cuales se ha visto obligado a transitar por el mundo. Este es precisamente el aporte que este trabajo pretende entregar. En consecuencia, esta tesis dista mucho de la justificación. Además, aproximaciones de este tipo carecerían completamente de sentido en este terreno. El arte extremo, se basa precisamente en sentimientos de provocación y de rechazo. Es en esa disyuntiva anti humanitaria donde encuentra su propia legitimación, donde fundamenta su exclusiva pertenencia a una herética vanguardia. En este sentido, este trabajo de fundamenta más en la exploración de un camino recorrido, que en una defensa de lo macabro.

2.- El arte extremo, no obstante su gratuidad aparente, se reveló ante mí como un movimiento fascinante. Atractivos de todo tipo justifican esta afirmación. Por un lado, la ostentación de estos artistas de cierto poderío sobre la muerte hacía de ellos la materialización de generalizados deseos ancestrales cuya heterogénea dispersión por el mundo no hacía más que confirmar. Intentos que era necesario rescatar por muy truculentos y efectistas que fueran, pues representaban para el arte de nuestro tiempo no solo un impulso nuevo sino una variante más de cierta estética de la ilegalidad tan característica por estos días. Esta experiencia además

establecía un inquietante paralelismo con el estatus ambivalente del cuerpo en nuestra sociedad contemporánea. Una ontología fluctuante que estos artistas mas bien contribuyen a oscurecer y complicar. Sin embargo, al explorar en este vacío lo realmente interesante de todo era el espacio nuevo que se abría, un espacio que hacía de esta macabra espectacularidad una oportunidad nueva para lo sagrado.

Este proceso de resacralización era capaz de optimizar todo lo que el arte corporal había descubierto. Esta idea de espacio contaminado por una espiritualidad emanada desde la carne humana muerta es el señuelo con que estos artistas se hacen irresistibles ante la mirada. El experimentar con ella es también el síntoma de una necesidad.

La morbosidad, en este caso, tiene mucho más de inocente que de reprobable. Su masividad la redime, de paso, nos brinda la clave de esta tensa experiencia estética que buceó tanto en los límites éticos como judiciales. Por consiguiente, no podré sentirme culpable de lo que de ella tenga este trabajo. Moralizar habría impedido cualquier acercamiento, habría impedido cualquier visualización de un fenómeno con el cual es muy difícil identificarse pues representa precisamente la amenaza y destrucción de nuestros cuerpos.

3.- El tratar historiográficamente este material era sin duda comprometedor. Cada nueva imagen descubierta era entrar a un terreno visual inexplorado, cada obra era un nuevo estremecimiento que en cierta manera también era una advertencia y una invitación al abandono. Sin embargo, este proyecto nos brindaba el placer de internarnos en un lugar subterráneo y secreto, como si de alguna forma todo esto estuviera ocurriendo en la habitación contigua y solo bastara inclinarse para verlo a través de la cerradura oxidada. Este agujero en la puerta no era otro que el cyberspacio, con toda la solitaria y secreta libertad que nos brinda. No creo estar equivocado al inferir que estos artistas apelan a ese tipo de sensaciones, a este tipo de atmósferas. También ellos sintieron el placer de apartarse deliberadamente de los cánones sociales en pos de la ilegalidad, incluso de la deshumanización, proponiendo además, como objetivo de la obra, ese contagio inevitable que traza

un paralelo ético entre artista y observador a través de esa ambientación que solo la muerte puede crear en el espacio, cualquiera sea su manifestación.

En este sentido sí es posible hablar de una cierta espiritualidad por parte de estos artistas, una espiritualidad que se presta para dos lecturas: una, que como el Judas de Borges, los muestra renunciando conscientemente a los beneficios de la bondad suprema, abrazando la abyección más absoluta como solapada búsqueda de comunión y santidad; o la segunda, que los muestra como una suerte de matarifes buscando endiosarse al igual que Kurtz en el Corazón de las tinieblas, esto es, rodeándose de una escenografía macabra e intimidatoria con cabezas humanas empleadas como antorchas para iluminar lo más recóndito de la cultura y nuestra historia.

4.- Para acercarme a este tipo de arte pretendí primero tener la certeza de un comienzo y un final. Era necesario saber si ya había un límite sobrepasado el cual me brindara huellas y pistas para reconstruirlo. Encontré el más sórdido de los inicios con la *cita a ciegas* de John Duncan, creí visualizar el fin del cadáver en su reincorporación al organismo, a través de las estrategias artísticas de Teresa Margolles. El haber dado con un hilo conductor, sin embargo, me hizo pensar obligadamente en un más allá posible para esta sensibilidad artística macabra. En ese más allá que parece no existir y que revela inevitablemente una consumición. En este aspecto, era perfectamente previsible esta condición circular del arte extremo. Hasta el Shock más insoportable es atenuado por su regularización. Es más, esta circularidad reproduce la flagelación y desaparición propia del cuerpo. Surge así un fenómeno que se agota en sí mismo, que revela todo lo que hay también de expiación en cada uno de sus integrantes y también, porqué no decirlo, de perturbado romanticismo.

5.- Esta autoinmolación, esta muerte que por lo programada y predecible se asemeja mucho a un suicidio, sin embargo, va a participar de la misma artificial mantención de los cuerpos de no ocurrir un hallazgo distinto.

La amenaza del cuerpo, la abyección de lo macabro y lo sangriento, parecen haberse constituido en el único horizonte, en la única subversión posible para un arte que nos indica constantemente el agotamiento de sus recursos y su inevitable recursividad y repetición. Esta voraz autoreferencialidad, de la cual el arte extremo no es más que una consecuencia, parece ser la única escapatoria posible para una indiferencia creciente. En este sentido, es muy posible que asistamos a la putrefacción indefinida de un movimiento artístico condenado a superarse con las mismas armas que emplea y consume. Estancado en su propia dinámica invasiva, parecen ser mínimas sus posibilidades de reinención.

6.- Estos artistas, sin embargo, son también las manifestaciones de una enfermedad llamada indefinición y quizás las víctimas más ingenuas de esta post modernidad hambrienta.

El brumoso panorama del arte contemporáneo, con su avidez de nuevas y extremas sensaciones, con su esquizofrénica búsqueda de novedades y su coleccionismo bizarro, ha permitido en parte la aparición de este tipo de modalidades estéticas que más que proponer nuevas sendas exteriorizan la desesperanza de no saber qué más hacer. Esta indefinición va de la mano además con la más completa de las aperturas desencadenando la idiotez de la diversidad y la violencia.

7.- ¿Habrá mercado para esto entonces? Sabemos que el mercado explota cada una de las posibilidades ofrecidas. Sabemos también, que la explotación acaba de una vez y para siempre. De este campo a explotar ya vislumbramos una crisis inminente, de la cual la desmaterialización es una metáfora demasiado exacta y que acusa el cercano fin del cuerpo como material. Sumémosle a todo esto que este limitado grupo de artistas es uno de los teóricamente más despreciados. La crisis en este sentido, es doble, reconociendo que con excepción de Teresa Margolles, ninguno de estos artistas parece correr con el mismo respaldo.



Los mercados en el arte suelen ir de la mano con las concepciones teóricas de moda, por mucho que estas se muestren contrarias a las necesidades del Stablishment. Los cuerpos por más que se abaraten, las posibilidades físicas de manipularlo parecen haber sido ya descubiertas. Es en cierta forma como en la pornografía donde las coreografías buscan rehuir las poses más frecuentes hasta llegar a extremos irrisorios.

Esta dinámica que constituye su propia desaparición no podrá además seguir justificándose en una teoría e historia del arte que sistemáticamente le ha dado la espalda. En este sentido, solo nos cabe esperar el cómo se harán cargo de sus propios cuerpos estos artistas, cuando ya los cadáveres se conviertan en un repetitivo cóctel de sangre y de carne, cuando ya el paganismo de toda ruptura se haya apagado y los vuelva al mundo de los soportes artificiales.

Esta situación desesperada, atenuada y metaforizada en las forzadas implicaciones con el mundo del arte, solo nos abre dos posibilidades, ambas férreamente ligadas a la consecuencia de la cual ellos sean capases, esto es: la estetización final del suicidio o del asesinato.

Posiblemente estemos muy cerca de ver cumplido el sueño de Artaud de ver morir a alguien en escena. Los degollamientos televisados, llevados a cabo por extremistas islámicos pueden decirnos algo al respecto.

(9) I am also an organ donor. yes  no   
Organ donation for transplants is compatible with donating your body for plastination. It takes priority over plastination, as the body can still be used for plastination once organs have been removed. (If you would like to become an organ donor, please contact the Red Cross.)

(10) People often ask us, with a degree of admiration and respect, what prompts people to donate their bodies for plastination. We would therefore like to know your own personal reasons.

My motivation is as follows (please tick all that apply):

- I would like to donate my body to a good cause.
- I am fascinated by the thought of being preserved forever for posterity.
- I find the thought of conventional funerals, i.e. being cremated or buried, unpleasant.
- As there is no need for a burial service with plastination, my relatives will not have to worry about tending my grave.
- I have no relatives to tend my grave once I'm gone.
- I wish to save on the costs of a funeral.
- I am excited about the potential of plastination.
- I am fascinated by the public exhibitions.

Other reasons, views or comments: .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

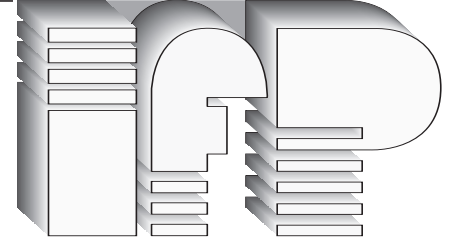
.....

.....

.....

\_\_\_\_\_  
Place, date

\_\_\_\_\_  
Signature of body donor (with forenames and surnames)



# Donating your body for plastination

## - Donor's consent -

You can donate your body for plastination after your death as follows:

- (1) Read the information brochure on DONATING YOUR BODY FOR PLASTINATION carefully.
- (2) Fill in this form in duplicate, sign both copies and return them to us. You should also sign the body donor identity card and return it to us.  
If your relatives object to you donating your body for plastination, you should get a solicitor to witness your signature on both forms.
- (3) We will countersign one of the forms and return it to you by way of confirmation. You should file this with your personal files, or give it a relative or your doctor for safe keeping. We will also laminate your signed body donor identity card and return it to you. You should carry your body donor identity card with you at all times.

This consent does not constitute a contract, it is merely a declaration of intent. It can be withdrawn at any time - no reason need be given.

## Institute for Plastination

### Body Donation Office

Rathausstraße 11  
69126 Heidelberg  
Germany

Phone: +49 6221 331150  
Fax: +49 6221 331145  
E-mail: [koerperspende@plastination.com](mailto:koerperspende@plastination.com)

**Particulars of the body donor:**

Surname:	Street:
Forename:	Town / Postcode:
Date of birth:	Telephone:
Place of birth:	E-mail

- Please let us know your new address if you move house -

## Consent to donate your body for plastination

I hereby wish and intend that my body will be made available for plastination after my death. I give my consent by signing this document. I do not wish to be buried and a post-mortem (autopsy for pathological reasons) should be avoided. Instead, I would like my body to be transferred to the Institute for Plastination (**IfP**), address as on this form, immediately after my death.

My relatives have been informed about my decision and are agreeable to it. If they are not agreeable, then my signature has been witnessed by a solicitor.

I am aware that the **IfP** is a private institute. It is run by the inventor of plastination, Gunther von Hagens, M.D. He has undertaken to use human specimens exclusively for research and educational purposes, and only to give them directly to educational establishments, such as universities, hospitals and museums, but not to private individuals. The preparation of plastinated specimens is associated with high costs.

Therefore, I agree that specimens made from my body may be sold to educational establishments to finance the work of the **IfP**. The invoice to the purchaser will include the following statement: "The specimen provided is only available because it was donated for plastination to the Institute for Plastination. We thank the donor for this. There is no charge for the specimen itself, only the preparation costs." Revenue should cover the costs of preservation, preparation and plastination, fund research into new developments in plastination and enable the establishment of a plastination museum.

As the **IfP** cannot make financial commitments over several decades, it is normally unable to accept the transfer costs for the body.

I can withdraw my consent for my body to be used for plastination at any time without having to give a reason. The **IfP** also has the right to issue a statement withdrawing its agreement to accept a body for plastination

\_\_\_\_\_  
(place, date)

\_\_\_\_\_  
signature of body donor (including forenames and surname)

Heidelberg, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
on behalf of the Institute for Plastination

## Opinions on donating your body for plastination

The following questions help us to reconcile our activities with the wishes of the body donor. It is an opportunity for you to give your view quickly and simply on issues which are often addressed by body donors, interested parties and experts. If you would like to express a view on any of the questions below, simply tick the appropriate box and sign overleaf. You are also welcome to add any other wishes or comments in the space provided.

- (1) Do you have a relative or person you trust whom we can contact after your death if necessary? If yes, please give their details below:

Surname: ..... Forename: ..... Phone: ..... - .....

Address: .....

Nature of relationship (e.g. daughter, brother, etc.) .....

- (2) For educational and research purposes, it can be useful to see the medical records of the body donor. Under certain circumstances, the results of preservation can also be significantly improved if the IfP knows details about the nature and history of any conditions. I authorise you to consult my medical records. **yes**  **no**

- (3) Real human specimens are also required for medical training at foreign universities and educational establishments. I authorise my plastinated body or parts thereof to be used for the purposes of medical training at foreign establishments. **yes**  **no**

- (4) I agree for my body to be used for any purposes, provided it is to do with medical research or training. This question is important, for example, in the event that decomposition of the body is too advanced for plastination to be possible, but it can still be used as a skeleton. It is also useful for specialist doctors to be able to practise on dead bodies during training before they operate on living ones. **yes**  **no**

- (5) Sometimes, at public exhibitions, people ask whether the donor agreed that his body be used outside specialist medical establishments to show to the general public. I agree that my plastinated body can be used for the medical enlightenment of laypeople and, to this ends, exhibited in public (e.g. in a museum). **yes**  **no**

(The body donor's own identity is altered during the anatomical preparation. The process gives both the face and the body a new appearance on the basis of their internal anatomy. Therefore, a plastinated specimen could not be recognised from its external features - that would require complex reconstruction techniques.)

- (6) I would like my consent to give my body for plastination and the permanent specimens prepared using my body to remain anonymous. **yes**  **no**

("Remaining anonymous" means that, for example, for a museum exhibit, the donor's name, age, occupation or reason for donating their body to plastination could not be cited.)

- (7) Plastinated specimens, especially whole body plastinates, are occasionally interpreted as anatomical works of art. Hence the question: I agree that my body can be used for an anatomical work of art. **yes**  **no**

- (8) When whole body plastinates are exhibited in public, people are always amazed, and slightly dubious about the realism of the specimens. On various occasions, people have expressed a wish to be able to touch the specimens. I agree that laypeople be allowed to touch my plastinated body. **yes**  **no**

## STATEMENT OF CONSENT

The undersigned hereby gives her or his express consent that, after my death is ascertained by a person licensed for such a purpose and the death certificate has been issued, my body will be used in the work of art titled "Me and My Ferarri Forever" by Marco Evaristti.

This consent includes my permission that my dead body will be embalmed and following that placed in a red Ferrari model 308. The execution of this work of art and the placement of the body in this work of art are entrusted to the discretion of the artist Marco Evaristti. The work of art, the placement of the body in it, and the appearance of the body may in no way be displayed in an offensive or objectionable way. I have been informed and accept that the cabin of the car will be filled with transparent hardened acrylic, in such a way that my body will be encapsulated by it.

Furthermore, I give my consent that my corpse can be transported to a jurisdiction where the embalmmnt of human corpses is permitted, as I am aware that it is not permitted (in Denmark) according to the existing § 1 in the law about burial and cremation, according to which a body must be buried or burnt.

This consent implies permission that the work of art entitled "Me and My Ferarri Forever" may be exhibited around the world. The transportation of this work of art will take place under the same conditions and in the same way as the transportation of works of art in general.

Moreover, I give my express consent that this work of art will be exhibited on commercial terms (between the artist and the venue) and that the work of art will be transferred to Marco Evarissti or his heirs either for payment or free of charge. Correspondingly the owner of this work of art shall be entitled to exhibit, transfer or store the work of art according to her or his wishes at any time.

This work of art may never be destroyed or opened with the intention of removing my body from it. I request that my family respect my wishes as stated above.

Place: \_\_\_\_\_ Date: \_\_\_\_\_

Signature: \_\_\_\_\_

Name in capital letters: \_\_\_\_\_

CPR.nr./ Civil registration number: \_\_\_\_\_

I hereby witness that the above signature is authentic and that the date is correct. I witness that the signer is competent of making this decision and that the signer is not under the influence of intoxicating substances or otherwise psychologically affected during or previous to the signing of this statement of consent.

Name: \_\_\_\_\_ Name: \_\_\_\_\_

Date: \_\_\_\_\_ Date: \_\_\_\_\_

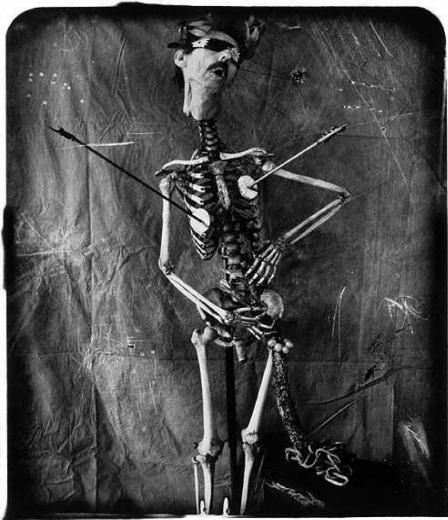
Address: \_\_\_\_\_ Address: \_\_\_\_\_



1



2



3



4



5



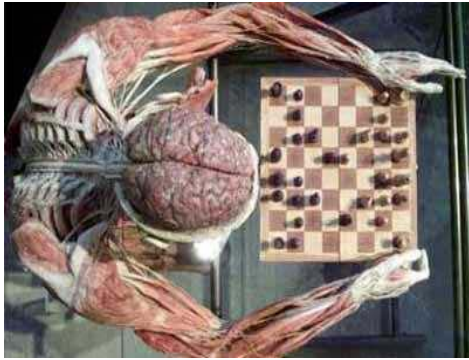
6



7



8



9



10



11



12





13



14



15



16



17



18



19a



19b



19c



19d



20



21



22



23



24



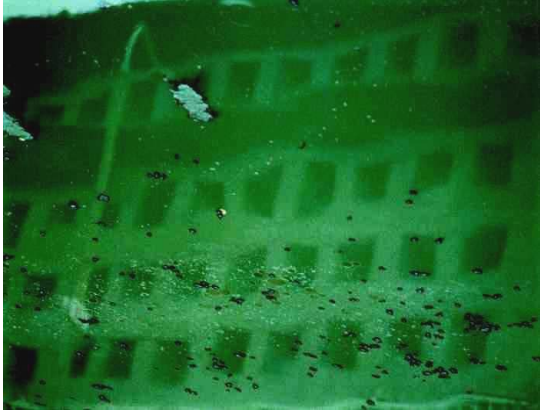
25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



Sepiensa.cl

37



Sepiensa.cl

38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49

## BIBLIOGRAFÍA

- Artaud, Antonin. "Van Gogh: El suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de Dios, Editorial Fundamentos, España, 1999.
- Ballard, James. Crash, Ediciones Minotauro, Barcelona, 1996.
- Bataille, Georges. "Teoría de la religión", traducción Fernando Savater, Taurus ediciones, 1975.
- Bataille, Georges. "El aleluya y otros textos". Alianza editorial, Madrid, 1988.
- Bataille, Georges. "El ojo pineal" precedido del El año solar y Sacrificios. Pre-textos, Valencia 1997.
- Bataille, Georges. "Las lágrimas de Eros". Tusquets, Barcelona 1999.
- Cortazar Julio. "Queremos tanto a Glenda", Ediciones B, Barcelona, 1989.
- Foster, Hal. "El retorno de lo real" La vanguardia a finales de siglo. Akal ediciones, Madrid, 2001.
- Huidobro, Vicente. Poemas, Lom Ediciones, 1998.
- Krafft-Ebing Richard Von: "Psychopathia Sexualis". Colección: Malditos heterodoxos, Editorial La Máscara, Valencia, 2002.
- Kristeva, Julia. "Poderes de la perversión" (ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline) Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1989.
- Lemebel, Pedro. Loco Afán. Lom Ediciones, 1996, Santiago.
- Richard, Nelly. Margins and Institutions, art in Chile Since 1973, Art & Text, Melbourne,
- VV.AA. Cambio de Aceite, Pintura chilena contemporánea, Ocho Libros Editores Ltda, Santiago, 2003.

### Páginas Web

[www.evaristti.com](http://www.evaristti.com)  
[www.johnduncan.com](http://www.johnduncan.com)  
[www.bodyworlds.com](http://www.bodyworlds.com)  
[www.axxon.com](http://www.axxon.com)  
[www.babab.com](http://www.babab.com)  
[www.csizmadiaeskejgaz.hu](http://www.csizmadiaeskejgaz.hu)  
[www.bbcmundo.com](http://www.bbcmundo.com)  
[www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)  
[www.Nuestro.cl](http://www.Nuestro.cl)  
[www.chile.com](http://www.chile.com)  
[www.universes-in-universe.de](http://www.universes-in-universe.de)  
[www.zonezero.com](http://www.zonezero.com)  
[www.lainsignia.org](http://www.lainsignia.org)  
[www.artte.com](http://www.artte.com)  
[www.escalofrio.com](http://www.escalofrio.com)  
[www.justopastormellado.cl](http://www.justopastormellado.cl)