(…) *por tu inmensa ternura borra mi delito,*

*lávame a fondo, de mi culpa y de mi pecado purifícame.*

*Pues mi delito yo lo reconozco,*

*mi pecado sin cesar está ante mí* (…)

Del Salmo 51

*Miserere. Vestigios de una historia* es una muestra concebida para ocupar los tres pisos, y algunos exteriores, de Espacio El Dorado. Buena parte de la misma esta conformada por una producción ex profeso para la sede, en franco diálogo con obra realizada durante la última década en Colombia y en México por Andrés Orjuela (Bogotá, 1985).

Si bien cada piso posee ambientes y características formales que producen claras diferenciaciones entre ciclos de trabajo, existen ejes argumentales a través de los cuales todas las piezas en salas se interrelacionan y proponen una lectura homologada. Sobre ellos versa el presente ensayo.

El tercer piso es el resultado de una exhaustiva reflexión acerca de los efectos de la violencia y la compleja tarea de volver a representarlos sirviéndose de las estrategias del arte contemporáneo. Orjuela ha elegido para el desarrollo las obras aquí reunidas tres puntos de partida. El primero involucra a la representaciones visuales que circulan con entera libertad en los medios masivos de comunicación de la República Mexicana, es decir, son accesibles en términos de consumo y están integradas, casi siempre, en plataformas periodísticas con retóricas que sobredeterminan la lectura de las imágenes.

El segundo involucra documentos referidos a las masacres perpetradas contra la población civil colombiana por los diferentes actores del conflicto interno armado que se he prolongado por más de medio siglo: las guerrillas, los grupos paramilitares y los cuerpos de seguridad del Estado. Para *Miserere* Andrés Orjuela ha elegido dos masacres cercanas en el tiempo y relevantes por quienes las ejecutaron, mientras propone una tercera, consecuencia de un malogrado operativo militar en la década de lo sesenta contra un grupo campesino de autodefensa que devino en uno de los principales frentes guerrilleros del país.

El tercer punto de partida considera las plataformas de intercambio con base en contenidos audiovisuales, características de la recién consolidada cultura digital, que han dado foro para extender las acciones de terror perpetradas por grupos criminales, organizaciones terroristas y sociópatas, centrándose en los videomensajes producidos por diversas facciones del narcotráfico mexicano durante la última década.

El *Muestrario 1011 de las revistas Alarma!* (2012) se aproxima desde el ejercicio plástico a los procedimientos de análisis forenses. Cada muestra toma del resultado de la impresión mecánica el equivalente de una gota de sangre y la aísla para un potencial análisis clínico. De ejecutarse, el microscopio sólo encontraría las fibras que conforman el papel. Pero la propuesta no es estéril, porque al organizar las fichas para reconocer cada “muestra” reconstruye un acontecimiento definitivo, muchas veces criminal, y recupera los nombres de las victimas en la medida de lo posible.

Se trata, entonces, de un monumento discreto, casi portátil. Y es debido a la fragilidad de los sustratos escogidos, papel y vidrio, que la naturaleza de la memoria se revela: evanescente, vulnerable, por momentos difícil de aprehender con los sentidos. Ya incluso algunas de las muestras de papel han resentido el paso del tiempo, demostrando la fragilidad del sustrato sobre el cual se hacen públicos hechos tan funestos.

Las *Ánimas: Marquetalia, Bojayá* y *Mapiripán* (2016) son un conjunto escultórico dedicado a las víctimas de dos masacres acontecidas en la historia contemporánea de Colombia y del desbordado operativo de Estado que empujo de forma violenta a los campesinos de Marquetalia al monte. Su materia prima fueron stills obtenidos de videos de YouTube relacionados con cada uno de los sucesos, luego impresos en offset por millares, y a continuación cortados en finas tiras de papel para ser pacientemente tejidos en líneas de nylon.

El resultado son tres figuras humanas en una de las posiciones de fusilamiento más utilizadas. La instalación evoca un paredón e invita a la reflexión sobre las más de dos mil masacres contra la población civil acontecidas en los últimas tres décadas al habérseles emplazado frente a dos muros llenos de hojas impresas con datos estadísticos relativos a las mismas. Se presenta la documentación correspondiente al periodo 1991 a 2002, apenas una muestra de un informe tan extenso como lacerante.[[1]](#footnote-1)

La primera ánima se refiere a las víctimas del operativo Cabeza, parte de la plan Soberanía, que incluyó un ataque al valle de Marquetalia (Tolima, 1964) enclave de Pedro Antonio Marín – “Tirofijo” y sus camaradas, dicha zona en ese momento hacia parte de las llamadas ‘repúblicas independientes’, denominación creada por el senador Álvaro Gómez Hurtado para referirse a los territorios dominados por aquellas organizaciones que sobrevivieron la violencia de los años 50 y no se acogieron a las diversas ‘amnistías’ ofrecidas por los gobiernos de Gustavo Rojas Pinilla y el Frente Nacional.

El resultado del malogrado operativo militar, que no pudo extinguir a la guerrilla que perseguía, fue el abandono de aquel territorio y la reorganización de los sobrevivientes para promulgar la Primera Conferencia Guerrillera (1965) la cual fundó el llamado Bloque Sur y, un año después, instituyó las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) cuya expansión llega hasta nuestros días.

En el Documento Agrario del 20 de julio declaran que son un movimiento revolucionario, hablan que se les han cerrado todas las vías y enarbolan el programa agrario de un movimiento en armas. Las autodefensas de Marquetalia se vuelven un grupo móvil y deciden que en adelante la guerrilla no puede estar al lado de la población civil. Los combatientes dejan de ser un núcleo autodefensivo y comienzan a tener una nueva concepción de tipo territorial[[2]](#footnote-2).

La segunda ánima alude a la masacre de Bojayá (2002), una de las peores en la historia de Colombia y por la cual las FARC han pedido perdón a las victimas:

En el marco de la guerra entre la guerrilla de las FARC y las Autodefensas Unidas de Colombia por el dominio de la región del Atrato, en el Chocó, el 2 de mayo de 2002 y después de días de combate entre esos grupos, la guerrilla lanzó un 'cilindro-bomba' contra la iglesia de Bellavista, en Bojayá, donde se encontraba la población civil protegiéndose del fuego cruzado. El resultado fue la muerte de 79 civiles, 48 de ellos menores de edad, que junto con los sobrevivientes fueron usados como escudo humano por parte de las autodefensas y atacados irresponsablemente por la guerrilla, con un arma caracterizada por su 'baja precisión'[[3]](#footnote-3).

La tercera escultura se refiera a la masacre de Mapiripán (1997), perpetrada por un grupo paramilitar, cuya relevancia es considerada aquí debido a la sentencia dictada a dos altos mandos de las fuerzas armadas de la República por los cargos de homicidio y secuestro cometidos a titulo de omisión.

"El 12 de julio de 1997 cerca de 120 paramilitares de las Autodefensas Unidas de Córdoba y Urabá (AUCU) llegaron a San José del Guaviare, provenientes del Urabá antioqueño en dos aviones militares. Los ‘paras’ se trasladaron por río y carretera hasta la cabecera del municipio de Mapiripán, a la que llegaron el 14 de julio. En su paso por varias veredas y luego en el casco urbano del pueblo, asesinaron cerca de medio centenar de personas.

Durante una semana los paramilitares sacaron de sus casas en la noche a sus víctimas, las llevaron al matadero del pueblo donde los torturaron y asesinaron con disparos o degollándolos. Varias personas fueron castradas y decapitadas, incluso los ‘paras’ jugaron futbol con la cabeza del despachador de aviones del pueblo y la mayoría de los cuerpos fueron desmembrados y arrojados al rio Guaviare con rocas dentro del estómago para que los familiares nunca los encontraran. El grupo armado dejó el pueblo el domingo 20 de julio y la fuerza pública solo apareció hasta el miércoles 23.

La masacre fue ordenada por la Casa Castaño, que se había unido a los grupos paramilitares del Magdalena Medio y los Llanos Orientales ese año, para conformar las AUCU. La masacre de Mapiripán hizo parte de la estrategia de expansión de las autodefensas para quitarle el control a la guerrilla, especialmente en zonas clave para el narcotráfico. Según testimonios de desmovilizados, Vicente Castaño buscaba apoderarse de grandes extensiones de tierra para desarrollar un proyecto de palma aceitera, que actualmente se encuentra abandonado en el occidente del municipio. La matanza produjo el desplazamiento del cerca del 70 por ciento de los pobladores.

Miembros de las Autodefensas Campesinas de Meta y Vichada, conocidos como 'Carranceros' dieron apoyo logístico. Además paramilitares del Casanare al mando de Héctor Buitrago llegaron al pueblo días antes haciéndose pasar por guerrilleros pidiendo ayuda de la gente, con el objetivo de armar la lista de supuestos colaboradores de la subversión que luego fueron asesinados. La justicia colombiana ha documentado la participación de varios oficiales del Ejército, como el general Jaime Humberto Uscátegui y el mayor Hernán Orozco, quienes han sido condenados por estos hechos, aunque este último se encuentra asilado en los Estados Unidos."[[4]](#footnote-4)

La serie de videos *Psicofonia Goliath* (2010) transcribe el contenido de tres ejecuciones relacionadas con las pugnas territoriales de las diferentes organizaciones criminales encargadas del tráfico de droga al interior de México durante la primera década del siglo XXI. A través de los actos de barbarie es posible reconocer la estructura de las mise en scéne, cada una grabada con equipos portátiles de video, luego integradas al torrente audiovisual que caracteriza a la plataforma digital YouTube.

Si bien estos documentos duran pocas horas en línea, su impacto es instantáneo, se viraliza, reproduciéndose ad nauseam en un lapso corto, tal y como da cuenta el avance del contador de vistas del video en el portal. Que el archivo fuente sea cancelado en el plano visual, para tan sólo dejarnos figurar la escena original a través del sonido directo y el subtitulado, deja claro como la exposición continua a las imágenes de la violencia nos ha cegado ante tales evidencias. También señala una necesidad del artista por comprender una lógica ritual que subyace a la brutalidad del procedimiento.

Si bien se nos invita a presenciar un acto fatal, se desbordan otros elementos relacionados con el contexto criminal: pseudónimos, nombres de cabecillas, de líderes supremos, carteles, así como la aceptación forzada del ejecutado como asociado a una red criminal o cumpliendo el papel de sicario. La cuenta regresiva advierte el tiempo de vida que le resta al condenado a muerte. La cancelación de la imagen en movimiento nos permite atisbar esa red compleja, contradictoria y funcional que utiliza el terror para hacer de la catástrofe ética su mejor ejercicio de propaganda.

*Cabezas yucatecas* (2016) rememora el primer caso de decapitación documentada gráficamente que el artista encontró a su llegada a México en 2008. El 29 de agosto de aquel año los diarios nacionales dieron cuenta de un hallazgo macabro. En el municipio de Mérida se encontraron, en dos diferentes lugares, 12 cuerpos decapitados y sin tráquea. A diferencia de otros “mensajes” de los carteles mexicanos, que utilizan los mensajes escritos a mano y las cabezas degolladas como advertencia y muestra eficaz de su poder, aquí sólo se encontraron los cuerpos. Poco tiempo después apareció en internet un video que documentaba el final del proceso, presentando de manera organizada cada una de las cabezas en línea, ya depositadas en el suelo. Un still de ese video, impreso en offset, fue la materia prima para este grupo de esculturas.

Mientras el tercer piso ofrece el resultado de operaciones continuas de sustracción sobre imágenes fuente, o matrices, que permiten generar abstracciones con base en los registros de atrocidades para devolverlas como figuraciones de aspecto inocuo, el segundo piso está dedicado por completo a una nueva serie a través de la cual Andrés Orjuela actualiza su relación con la publicación mexicana que le ha obsesionado durante casi una década.

*Recortes de prensa* (2016) es una serie pictórica basada en la selección de notas informativas, con énfasis en las imágenes, obtenidas de ejemplares del semanario sensacionalista mexicano *Alarma!* impresas durante la década de 1970. La revista jugó un papel importante en la consolidación de un nicho de publicaciones basadas en notas de la fuente policiaca, tanto locales como internacionales, que eran acompañadas de editoriales políticas – completamente alineadas con el régimen en turno – junto con soft-porn; teorías de la conspiración; dudosas biografías de personajes históricos; noticias sobre actores de cine, televisión y celebridades de la vida nocturna.

Su intenso escarnio hacia los criminales, cargado de prejuicios raciales, de clase y de género, correspondía al tipo de publicaciones tildado en Estados Unidos como “amarillista”. Vale la pena señalar que *Alarma!* se imprimía a tres tintas: negra, blanca y amarilla, siendo esta última el tono predominante de sus páginas.

El artista aplica sobre la imagen fuente un procedimiento regular en su producción reciente: reproducirla, amplificarla y luego colorearla a mano para explotar la riqueza gráfica del documento original, sirviéndose de su paleta como caja de herramientas que le permiten fracturar y redireccionar la rígida línea editorial de la publicación.

Orjuela ya había revisado las posibilidades de la paráfrasis visual en un proyecto previo: *27 horas. Palomas y piedras* (2015). Pero mientras en aquella serie de dibujo la apropiación señala el tratamiento banal, ejercido por diversos diarios locales, sobre la Toma del Palacio de Justicia (1985), aquí se produce una reconexión con el imaginario popular, su manejo estridente del color, su poca fidelidad al detalle, la composición llena de accidentes y contrasentidos, resultado de un esfuerzo por utilizar la mayor cantidad de espacio en una misma plana.

La selección realizada ofrece un mirada hacia sus contenidos como si la revisáramos a través de un caleidoscopio. Esas contradicciones visuales también han quedado traducidas a lienzos de gran formato. Una vez más un original mecánico es manipulado por Andrés Orjuela para configurar una nueva representación, ejercicio que revela todas las sutilezas en la trama del *Alarma!*, revista que ocupa un lugar importante en el imaginario popular de México.

A lo largo de las escaleras el visitante encontrará una serie gráfica tomada también de las páginas de la misma publicación: *Vedettes* (2016). Si bien en sus notas siempre se condenaba todo comportamiento que se desviara de la ‘normalidad’, sin estar exento de un toque de paranoia, nunca se desaprovechaba la oportunidad para elogiar los generosos cuerpos de las protagonistas de espectáculos de cabaret, vaudeville o actrices y cantante tanto mexicanas como internacionales.

Esta galería, cargada de nostalgia y admiración por aquellas extintas musas del deseo, es tratado por Orjuela con un abordaje completamente lúdico, pero sin romper del todo con el contexto editorial que envolvía a estos afiches. A través del proceso de transferencia y la aplicación de pasteles, lápices de colores, grafito, etcétera, el autor establece conexiones nominales con los valores canónicos del arte occidental. Por cierto, las publicaciones dedicadas a exaltar la belleza física siguen empleando esos términos para prolongar los alcances de un canon que parece inagotable.

En el primer piso se cierra el ciclo de reflexión sobre la mortalidad que permea toda la muestra. Ahí se ha desplegado una instalación compuesta por un video monocanal y seis impresiones fotográficas.

*Acción de Gracias a las benditas almas* (2006) presenta una nueva edición de un registro documental en video realizado por Andrés Orjuela cuando la fosa común del Cementerio del Sur (Bogotá) ya tenía el aspecto de un baldío, pero seguía recibiendo visitas. Un indigente, Luis “El Mexicano” – porque vestía como charro – vivía justo en medio de las fosas y decía cuidar de las almas porque ellas mismas se lo pidieron. Las pocas cruces que estaban en pie marcaban el área central de esa sección del campo santo.

Una década después, la fosa ha sido reemplazada por el proyecto urbanístico Eje de la memoria, que incluye varios parques, dos de ellos denominados memoriales. Aún hoy, en las rejas del parque Villa Mayor – ubicado al sur de la ciudad –, las ánimas del Purgatorio (entidades espirituales que permiten un enlace afectivo con las víctimas anónimas) siguen recibiendo ofrendas florales, oraciones y bolsas de agua para aplacar su sed, ofrecidas por los creyentes durante los “lunes de las almas”.

*Purgatorio* (2016) continúa la exploración formal que el artista ha realizado en series previas utilizando flores como matrices fotográficas. En este caso, fueron tomadas de las rejas del parque mencionado, pero en esta ocasión cada flor fue sometida a un proceso de horneado, inspirado en una técnica japonesa de preservación de arreglos florales llamada *hanasumi*, para luego ser registrada con lujo de detalle a través de una proceso de toma directa que no involucra cámara alguna.

El conjunto se ofrece cual ofrenda al pasado de esta fosa común, un acto de desagravio hacia los ciudadanos no identificados cuyos restos se han integrado dolorosamente a los diferentes entornos geográficos de Colombia.

Al exterior del edificio, en el patio interno y en el jardín, se han dispuesto dos esculturas inspiradas en lo monumental. La primera es *Vestigio 1. El sueño de Bolívar*, una interpretación personal con base en varios bustos conmemorativos de Simón Bolívar. La segunda es *Vestigio 2. Cabeza de prócer*, la cual es una síntesis de monumentos dedicados a héroes nacionales, todos y ninguno a la vez.

Ambas esculturas tiene acabados en cromo, una modalidad de la estética popular que juega abiertamente con el uso del brillo como elemento distintivo sin necesariamente depender de un material noble para su realización. Producto de la química de garaje, el cromado sobre los héroes nacionales señala su permanente disociación respecto de su identidad histórica y su comprensión contemporánea.

Irving Domínguez, curador de la muestra

Bogotá, octubre del 2016.

**Irving Domínguez** (Ciudad de México, 1976).

Es curador y crítico de arte. Sus estudios curatoriales los realizó en el Centro de la Imagen – Secretaría de Cultura; en Teratoma, A. C.; y en la Colección/Fundación JUMEX. Realizó estudios teóricos e históricos sobre fotografía en el Centro de la Imagen y la Escuela Nacional de Antropología e Historia – INAH. En 2015 cumplió una década de trayectoria curatorial.

Su trabajo reciente incluye la organización de las muestras *La sombra de la fantasma*, individual de Cecilia Hurtado presentado en el Ex Convento del Carmen – Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2016; *Circuito de Quimeras* para Relaciones Inesperadas, presentada en la galería del IMAC Tijuana, 2016; y *Las apariencias engañan. Exploraciones a partir de la fotografía en México* para el Museo Universitario del Chopo – UNAM, 2015.

Es coautor del libro *Alberto Flores Varela. Esplendor del retrato en estudio* publicado por CONARTE - Nuevo León, 2014. Textos suyos han sido incluidos en las siguientes publicaciones:

*Existe lo que tiene nombre. Contemporary photography in Mexico,*San Francisco Camerawork / The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, 2015.

*Isaac Torres. Siete proyectos sobre la Ciudad de México,*Like / INBA, 2014

*Desde aquí. Contexto e internacionalización*, bajo la edición de Gerardo Mosquera, La Fábrica, Madrid, 2012.

y *El tiempo expandido*, bajo la edición de Sergio Mah, La Fábrica, Madrid, 2010; entre otras publicaciones.

Fue miembro del comité de selección y uno de los asesores de la segunda edición de *Zona\_seis*, programa de residencias para artistas jóvenes en la galería Luis Adelantado México (2015 – 2016).

Actualmente está a cargo, junto con Amanda de la Garza, de la curaduría de la XVII Bienal de Fotografía, convocada por el Centro de la Imagen, México.

Blog con textos críticos y recuento de curadurías:

<https://usuariobsolescente.wordpress.com/>

1. Base Consolidados Masacres – Observatorio de Restitución y Regulación de Derechos de Propiedad Agraria, consultado en julio del 2016. Documento de acceso público. [↑](#footnote-ref-1)
2. Álvaro Valencia Tovar,"El origen de las FARC" en "Marquetalia 35 años después", Semana.com, consultado en <http://www.semana.com/especiales/articulo/marquetalia-35-anos-despues-seccion-especiales-edicion-891-jun-28-1999/39734> [↑](#footnote-ref-2)
3. Información tomada del documento Base Consolidados Masacres – Observatorio de Restitución y Regulación de Derechos de Propiedad Agraria, consultado en julio del 2016. [↑](#footnote-ref-3)
4. Ib. Ídem, consultado en julio del 2016. [↑](#footnote-ref-4)