

Teresa Margolles

**M
U
N
D
O
S**

Teresa Margolis

M

U

N

D

O

S



Teresa Margolles

Mundos

Du 16 février au 14 mai 2017

Musée d'art contemporain de Montréal

Teresa Margolles : Mundos

Cette publication accompagne l'exposition
Teresa Margolles : Mundos présentée au
Musée d'art contemporain de Montréal
du 16 février au 14 mai 2017.

Commissaires : Emeren García et John Zeppetelli

Responsable de l'édition : Chantal Charbonneau
Assistante à la recherche : Geneviève Senécal
Révision et lecture d'épreuves en français :
Olivier Reguin
Révision et lecture d'épreuves en anglais :
Susan Le Pan
Traduction : Oana Avasilichioaei, Monica Haim,
Erin Moure, Lou Nelson, Olivier Reguin,
José M. Riquelme Gómez, Colette Tougas
Conception graphique : Fleury/Savard
Impression : Croze inc.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est
une société d'État subventionnée par le ministère
de la Culture et des Communications du Québec,
et il bénéficie de la participation financière du
gouvernement du Canada et du Conseil des Arts
du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2017

Dépôt légal
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2017
Bibliothèque et Archives Canada, 2017

Catalogage avant publication de Bibliothèque et
Archives nationales du Québec et Bibliothèque
et Archives Canada

Margolles, Teresa, 1963–

[Œuvre. Extraits]

Teresa Margolles : Mundos

Catalogue d'une exposition tenue au
Musée d'art contemporain de Montréal
du 16 février au 14 mai 2017.

Comprend des références bibliographiques.

Textes en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-25830-7

I. Margolles, Teresa, 1963– – Expositions.
2. Mort dans l'art – Expositions. 3. Violence dans l'art –
Expositions. 4. Art mexicain – 21^e siècle – Expositions.
I. Zeppetelli, John. II. Uzel, Jean-Philippe, 1967– .
III. St-Gelais, Thérèse, 1955– . IV. Morales, Lourdes.
V. Garcia, Emeren. VI. Musée d'art contemporain de
Montréal. VII. Titre. VIII. Titre : Mundos.

N6559.M37A4 2017 709.2 C2016-942172-4F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction,
d'adaptation, de représentation, en totalité ou en
partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La
reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage,
par quelque procédé que ce soit, est interdite sans
l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de
Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal
(Québec) Canada H2X 3X5. www.macm.org

Distribution
ABC Livres d'art Canada / Art Books Canada
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

PAGE 3

Teresa Margolles

Karla, Hilario Reyes Gallegos, 2016

Travailleuse du sexe transgenre battue à mort le
22 décembre 2015, à l'âge de 64 ans, à Ciudad Juárez,
Mexique.

Œuvres	8
Works	
<i>John Zeppetelli</i>	
Mundos: une introduction	49
Mundos: An Introduction	85
<i>Thérèse St-Gelais</i>	
La violence de l'ordre	52
The Violence of Order	88
<i>Jean-Philippe Uzel</i>	
«Son sang va nous aider toutes»: Teresa Margolles et le féminicide autochtone	58
“Her blood is going to help us all”: Teresa Margolles, Indigenous Feminicide	94
<i>Lulu Morales Mendoza</i>	
«Je ne sais pas comment vous le raconter, je ne sais pas...»: la (dis)continuité de nos univers	66
“... I don't know how to tell you, I just don't know...”: The (dis)continuity of our worlds	102
Témoignages	73
Testimonies	79
Biographies	108
Liste des œuvres	112
List of Works	115

M U N

Three illuminated diamond-shaped signs are arranged in a row on a dark, reflective floor. The first sign contains the letter 'M', the second contains 'U', and the third contains 'N'. The signs are white with dark borders and are mounted on a dark surface. The floor reflects the light from the signs, creating a shimmering effect. The background is a plain, dark wall.

Mundos

2016

[Mondes]

Installation d'une enseigne au néon provenant d'un ancien bar à Ciudad Juárez, Mexique. Le son émis par *Mundos* rappelle le bourdonnement fort et pénétrant des lampes fluorescentes qui éclairent les trois quarts de travail dans les *maquiladoras*, les usines de montage de Ciudad Juárez.

[Worlds]

Installation of a neon sign from a former bar in Ciudad Juárez, Mexico. *Mundos* emits a loud, penetrating, humming sound that recalls the noise of the fluorescent lights that illuminate the three work shifts in the *maquiladoras*, the assembly factories of Ciudad Juárez.

MUNDOS





Pistas de baile

2016

[Pistes de danse]

La série photographique *Pistas de baile* montre des travailleuses du sexe transgenres occupant ce qu'il reste des pistes de danse de boîtes de nuit aujourd'hui démolies à Ciudad Juárez, Mexique. Teresa Margolles a travaillé en étroite collaboration avec les personnes qu'elle dépeint, se plongeant dans les situations et les difficultés auxquelles elles font face tous les jours. En plus de l'exclusion et de la discrimination, les transsexuelles, en Amérique latine, sont exposées à un très haut niveau de crimes haineux, et la mort est une menace constante. En outre, les travailleuses du sexe transgenres de Ciudad Juárez subissent de la pression pour quitter le centre-ville puisque leurs lieux de travail habituels ont été détruits. Les efforts déployés pour continuer à vivre dans le centre historique témoignent de leur lutte pour survivre et pour renverser le plan de relocalisation qui cherche à tirer profit de leur disparition. Pour ces photographies, Margolles a cerné l'emplacement exact des pistes de danse avec de l'eau. Les figures humaines finissent par faire partie d'un paysage dont la ruine et la dévastation sont les protagonistes. Malgré tout, les travailleuses du sexe se montrent sous leur meilleur jour, comme pour réaffirmer leur présence au cœur de la violence et de la destruction.

PAGE SUIVANTE, NON EXPOSÉES

Deux photographies tirées de la série *Esta finca no será demolida* [Ce bâtiment ne sera pas démoli], 2009–2013. Elles ont été prises par Teresa Margolles avant que ne soient complètement rasées les boîtes de nuit «La Madelón», «Virginia's» et «Irma's» situées dans le centre historique de Ciudad Juárez.

[Dance Floors]

The photographic series *Pistas de baile* shows transgender sex workers occupying the remains of what were once the dance floors of now-demolished nightclubs in Ciudad Juárez, Mexico. Margolles has worked in close collaboration with the people she portrays, immersing herself in the complex situations and difficulties they experience from day to day. In addition to exclusion and discrimination, transsexuals in Latin America are exposed to high levels of hate crime, and death is a constant risk. Moreover, the transgender sex workers of Ciudad Juárez are being pressured to leave the city centre as their usual places of work are destroyed. Their efforts to keep living in the historic centre are testimony to their struggle to survive and to subvert the relocation plan that seeks to benefit from their disappearance. For these photographs, Margolles marked the precise location of the dance floors with water. The human figures become part of a landscape in which ruin and devastation are the protagonists. Despite this, the sex workers show their best face, as if reaffirming their presence in the midst of violence and destruction.

FOLLOWING PAGE, NOT IN THE EXHIBITION

Two photographs from the series *Esta finca no será demolida* [This Property Won't Be Demolished], 2009–2013. They were taken by Teresa Margolles, before the “La Madelón,” “Virginia's” and “Irma's” nightclubs, situated in the historic centre of Ciudad Juárez, were completely demolished.





Pista de baile del club "Hollywood"
[Piste de danse de la boîte de nuit «Hollywood»]
[Dance Floor from the "Hollywood" Nightclub]
2016



Pista de baile del club "Irma's"
[Piste de danse de la boîte de nuit «Irma's»]
[Dance Floor from "Irma's" Nightclub]
2016



Pista de baile de la discoteca "Virginia's"
[Piste de danse de la discothèque «Virginia's»]
[Dance Floor from "Virginia's" Discotheque]
2016



Pista de baile del club "Mona Lisa"
[Piste de danse de la boîte de nuit «Mona Lisa»]
[Dance Floor from the "Mona Lisa" Nightclub]
2016



Pista de baile del club "Las Vegas"
[Piste de danse de la boîte de nuit «Las Vegas»]
[Dance Floor from the "Las Vegas" Nightclub]
2016



Pista de baile del club "Arthur's"
[Piste de danse de la boîte de nuit «Arthur's»]
[Dance Floor from "Arthur's" Nightclub]
2016

NON EXPOSÉES / NOT IN THE EXHIBITION

1

Pista de baile del bar “Tlaquepaque”

[Piste de danse du bar «Tlaquepaque»]

[Dance Floor from the “Tlaquepaque” Bar]

2016

2

Pista de baile del club “Apache”

[Piste de danse de la boîte de nuit «Apache»]

[Dance Floor from the “Apache” Nightclub]

2016

3

Pista de baile del club “Centro Lagunero”

[Piste de danse de la boîte de nuit «Centro Lagunero»]

[Dance Floor from the “Centro Lagunero” Nightclub]

2016

4

Pista de baile del club “El Extranjero”

[Piste de danse de la boîte de nuit «El Extranjero»]

[Dance Floor from the “El Extranjero” Nightclub]

2016

5

Pista de baile del club “RUV”

[Piste de danse de la boîte de nuit «RUV»]

[Dance Floor from the “RUV” Nightclub]

2016

6

Pista de baile de la discoteca “Eduardo’s”

[Piste de danse de la discothèque «Eduardo’s»]

[Dance Floor from “Eduardo’s” Discotheque]

2016

7

Pista de baile de la discoteca “La Madelón”

[Piste de danse de la discothèque «La Madelón»]

[Dance Floor from the “La Madelón” Discotheque]

2016

8

Pista de baile de la discoteca “Nancy’s”

[Piste de danse de la discothèque «Nancy’s»]

[Dance Floor from “Nancy’s” Discotheque]

2016



1



2



3



4



5



6



7



8

Pesquisas

2015

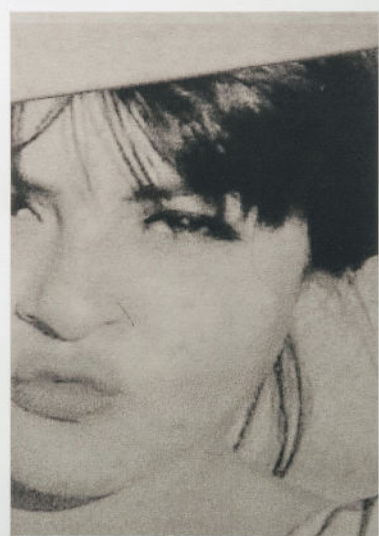
[Enquêtes]

Installation murale. Depuis la fin des années 1990 et jusqu'à aujourd'hui, les rues de Ciudad Juárez sont tapissées de portraits photocopiés de femmes disparues. Ces affiches, composées d'une photographie et de renseignements sur les victimes, sont appelées « pesquisas » (enquêtes). Au fil du temps, l'information qu'elles contiennent s'efface, se décolore et se déforme, devenant partie intégrante du paysage urbain. Le passage du temps et l'intervention humaine jouent un rôle dans leur transformation, rendant parfois ces portraits méconnaissables. Bien que le gouvernement local ait tenté d'interdire aux gens d'afficher leurs images de papier, les *pesquisas* continuent. Elles représentent les exigences des familles et de la société civile face à la tragédie. La Commission internationale des droits de la personne note qu'au cours des quatre dernières années, plus de 7000 femmes ont disparu au Mexique.

[Inquiries]

Wall installation. Photocopied portraits of women who have disappeared have been plastered all over the streets of Ciudad Juárez from the late 1990s through to the present. The posters, consisting of a photograph and information about the victims, are referred to as "pesquisas" (inquiries). Over time, the information on the posters fades, becoming discoloured and torn, becoming part of the urban landscape. External agents such as the weather and people play a role in their transformation, at times making the portraits unrecognizable. Though the local government has tried to prohibit people from posting these images, the *pesquisas* continue. They are the demands of both the families and civil society in the face of tragedy. The International Human Rights Commission notes that in the past four years, more than 7,000 women have disappeared in Mexico.





Mujeres bordando junto al Lago Atitlán

2012

[Femmes brodant près du lac Atitlán]

Cette œuvre vidéographique montre des femmes en train de broder un tissu taché de sang qui a servi auparavant à envelopper le corps d'une femme assassinée à Ciudad de Guatemala. Ces femmes autochtones issues de la petite ville de Santa Catarina Polopó parlent de l'importance de ce tissu taché de sang, en mettant l'accent sur la politique et la violence structurelle contre les femmes. Elles font partie de l'association Ademkan, et elles offrent soutien et conseil sur la sexualité des femmes et sur des enjeux liés aux genres dans leur communauté. Santa Catarina Polopó compte 3800 habitants et est située sur les rives du lac Atitlán, au Guatemala. La ville est sous la gouverne de la loi maya qui repose sur une justice communautaire. L'économie de la ville gravite autour de la production en arts textiles.

[Women Embroidering next to Lake Atitlán]

This video shows women embroidering a blood-stained cloth previously used to wrap the body of a woman murdered in Guatemala City. This group of Indigenous women from the small town of Santa Catarina Polopó are talking about the significance of the stained cloth, with emphasis on politics and the structural violence against women. They are members of the Ademkan Association, and give support and advice on female sexuality and gender issues in their community. Santa Catarina Polopó has 3,800 inhabitants and is located on the shores of Lake Atitlán in Guatemala. The town is governed by Mayan law, which is based on communal justice. The town's economy is driven by the production of textile crafts.



Tela bordada

2012

[Tissu brodé]

Broderie maya traditionnelle réalisée sur tissu par des militantes autochtones du Guatemala : Lucy Andrea López, Silvia Menchú, Bonifacia Cocom Tambriz, María Josefina Tuy Churunel, Marcelina Cumes, Rosamelia Cocolajay, Yury Cocolajay, Alba Cocolajay et Cristina López. Auparavant, à la morgue, ce morceau de tissu a servi à absorber les substances fluides s'échappant du corps d'une femme assassinée à Ciudad de Guatemala.

[Embroidered Fabric]

Traditional Mayan embroidery on cloth. Embroidered by Indigenous women activists from Guatemala: Lucy Andrea López, Silvia Menchú, Bonifacia Cocom Tambriz, María Josefina Tuy Churunel, Marcelina Cumes, Rosamelia Cocolajay, Yury Cocolajay, Alba Cocolajay and Cristina López. The cloth came from a morgue, where it had absorbed the bodily fluids of a woman murdered in Guatemala City.





La promesa

2012

[La Promesse]

La promesa fait partie d'un projet de recherche en cours entamé à Ciudad Juárez il y a de nombreuses années par Teresa Margolles. Juárez, ville frontalière et cité de migrants, mais aussi lieu de réelles perspectives, avait haussé les attentes de milliers de personnes en provenance de tout le Mexique, qui s'y étaient installées dans l'espoir de se bâtir un « meilleur avenir ».

De nouvelles communautés avaient créé des liens de travail et des relations économiques, tissant des connexions affectives et sociales ; elles ont été dramatiquement touchées, au cours des récentes années, par la crise économique, le narcotrafic et la vague de violence dévastatrice qui s'en est suivie. Les promesses brisées, la faillite d'un rêve, sont manifestes dans une ville où actuellement plus de 100 000 maisons ont été abandonnées.

Pour cette œuvre sculpturale, une maison de la rue Puerto de Palos (aux limites de Praderas de Oriente et de Tierra Nueva, deux quartiers du sud-est de la ville) a été soigneusement déconstruite sur une période de onze jours. Cette zone urbaine, où des centaines de résidences comme celle-ci sont inhabitées, est située en plein désert et entourée de *maquiladoras* (usines de montage). Les matériaux pulvérisés de la maison ont été transportés par camion de Ciudad Juárez à Mexico, traversant le pays dans le sens contraire des courants de migration.

La promesa contient des matériaux utilisés dans la construction d'une demeure qui, en son temps, assurait un minimum de bien-être et de protection.

[Version revue et corrigée d'un texte fourni par le Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Mexico.]

La présentation de *La promesa* fait appel à la collaboration d'un groupe de personnes qui, une à la fois et une heure par jour durant l'exposition, grattent le bloc. Action performative au Musée d'art contemporain de Montréal le 16 février 2017.

[The Promise]

La promesa is part of the ongoing research project that Teresa Margolles started in Ciudad Juárez a number of years ago. Juárez, a border town and a city of migrants, but also a place for real opportunities, had raised expectations in the thousands who moved to it from all across Mexico with the hope of building "a better future."

The new communities created work and economic bonds, forging emotional and social ties, but in recent years they have been drastically affected by the economic crisis, drug trafficking and the resulting devastating wave of violence. The failed promises, the failure of a dream, are visible in a city where today more than 100,000 houses have been abandoned.

For this sculptural piece, a house on Puerto de Palos Street (at the edge of Praderas de Oriente and Tierra Nueva, two neighbourhoods in the southeast part of the city) was carefully dismantled over a period of eleven days. This urban area, which has hundreds of uninhabited homes like this one, lies out in the desert, surrounded by *maquiladoras* (assembly factories). The crushed materials from the house were trucked from Ciudad Juárez to Mexico City, crossing the country in the direction opposite to the flow of migration.

La promesa contains the materials used to build a home, which in its time had provided the minimum conditions of well-being and protection.

[Edited version of a text provided by the Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Mexico City]

The presentation of *La promesa* involves a collaborative effort by a group of people who, one at a time, scrape the block for one hour every day during the exhibition. Performative action at the Musée d'art contemporain de Montréal, February 16, 2017.



Irrigación

2010

[Irrigation]

Œuvre vidéographique. Documentation de l'irrigation de la route 90 qui traverse le comté de Presidio, au Texas, région située à quelque 400 km du point de la frontière entre le Mexique et les États-Unis qui sépare Ciudad Juárez d'El Paso. Des morceaux de tissus humectés ont été placés sur les lieux de Ciudad Juárez où des actes de violence se sont produits. Pour procéder à l'irrigation, les restes qui sont demeurés collés à ces tissus ont été dilués dans environ 19 000 litres d'eau.

Pendant les trois premiers mois de 2010, plus de 500 hommes, femmes et enfants ont été assassinés dans cette ville frontalière : «Selon le Bureau of Alcohol, Tobacco, Firearms and Explosives des États-Unis, 90% des armes illégales qui entrent au Mexique le font par la frontière américaine.» [Tiré du journal *El Sol de México* (21 mars 2010).]

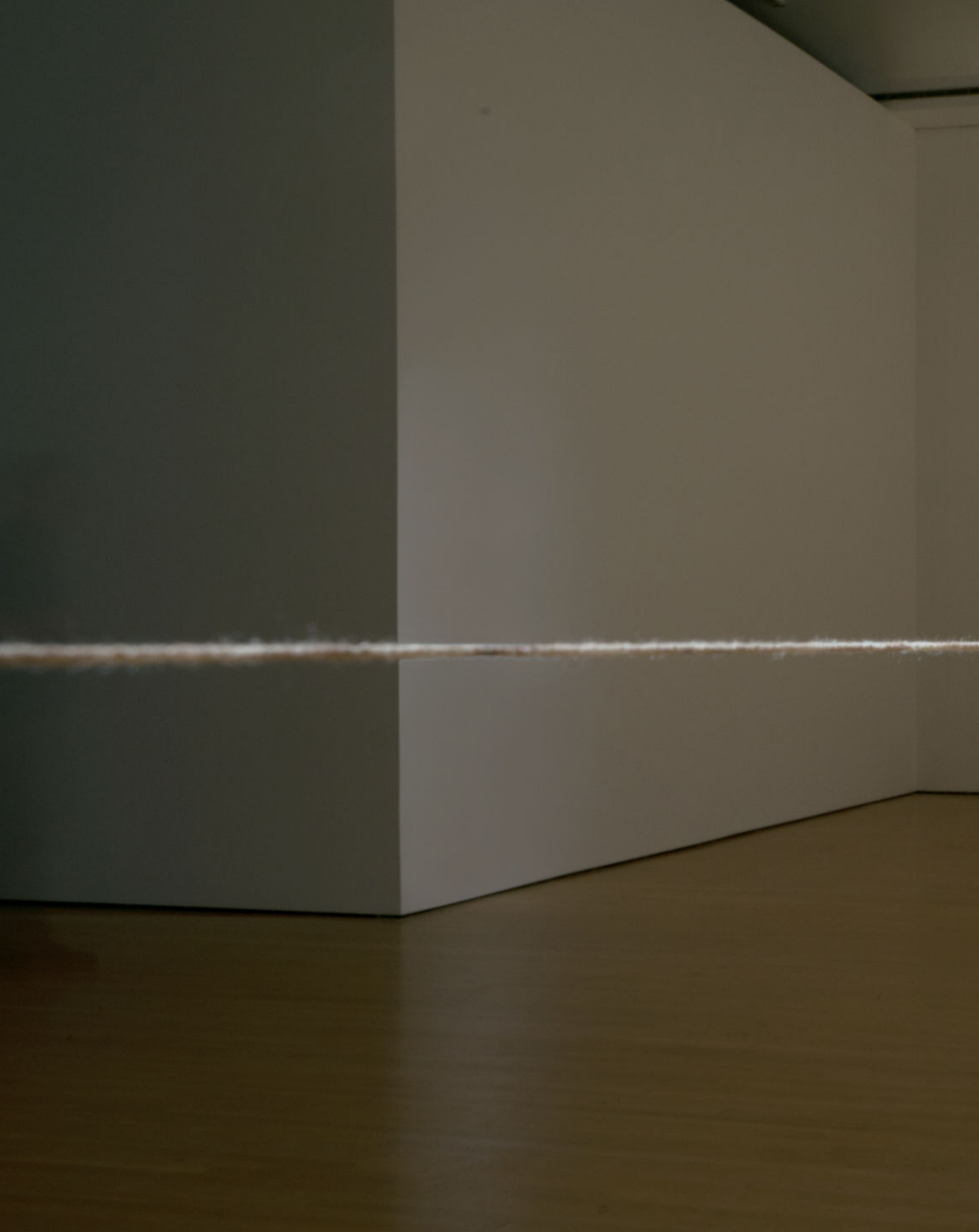
[Irrigation]

Video projection. Documentation of the action of irrigating Highway 90, which runs through Presidio County, Texas, an area located 400 km from the Mexico/US border crossing between Ciudad Juárez and El Paso. Moistened cloths were placed on the sites where violent acts have occurred at various locations throughout Ciudad Juárez. To perform the action, the remains that adhered to these fabrics were diluted in 19,000 litres of water.

In the first three months of 2010, more than 500 men, women and children were murdered in that border city: "According to the American Bureau of Alcohol, Tobacco, Firearms and Explosives, 90% of the illegal firearms that enter Mexico, do so through the US border."

[From the newspaper *El Sol de México* (March 21, 2010)]





36 cuerpos

2010

[36 Corps]

Cette œuvre se compose des restes de fils de suture utilisés après des autopsies dans la morgue de Guadalajara, au Mexique. Les fils, qui ont absorbé des liquides corporels durant le processus de suture, sont les restes profanes de cadavres anonymes. Tout ce qu'on sait de ces morts non identifiés, c'est que chacune de leurs vies s'est conclue dans des circonstances violentes et que leurs corps ont été emportés pour être autopsiés. Chaque fil représente un corps.

[36 Bodies]

This work consists of remnants of post-autopsy suture threads from the morgue in Guadalajara, Mexico. The threads, which absorbed body fluids during the stitching process, are the secular remains of nameless corpses. All we know about these unidentified dead is that their lives ended in violent circumstances and their bodies were taken to be autopsied. Each thread represents a body.



Baño

2004

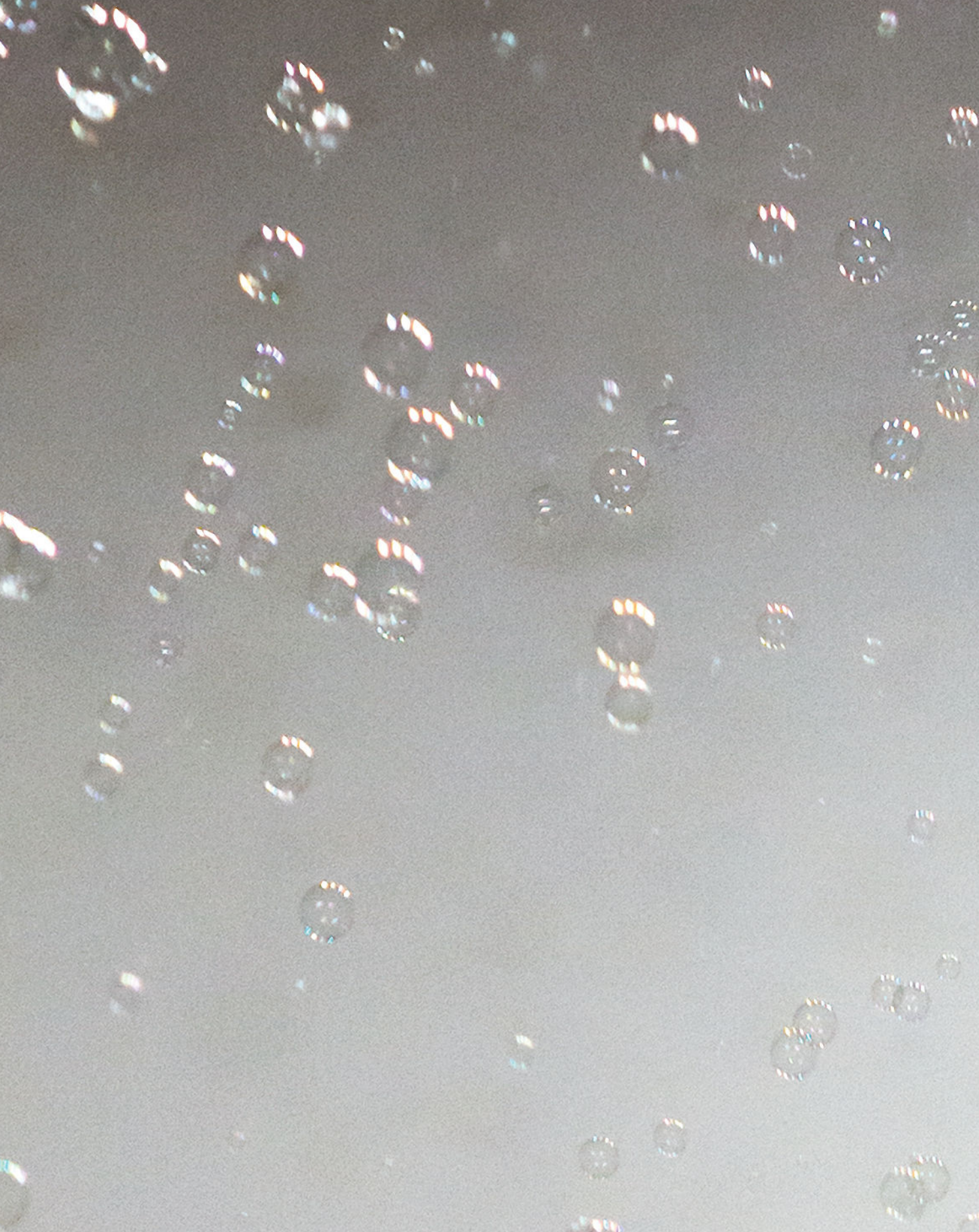
[Bain]

Dans cette œuvre vidéographique, un homme est frappé de plein fouet par des seaux d'eau. Les seaux contiennent de l'eau ayant servi à laver des cadavres avant l'autopsie.

[Bath]

In this video, buckets of water are thrown onto a man. The buckets contain water that was used to wash corpses before an autopsy.





En el aire

2003

[Dans l'air]

Installation avec machines produisant des bulles de savon faites à partir d'un mélange d'eau et d'autres substances ayant touché les corps de victimes de mort violente. Des morceaux de tissu ont été humectés avec l'eau utilisée pour laver les corps après l'autopsie puis ont été placés sur des sites dans le désert de Juárez où ont été découverts des restes de femmes assassinées.

[In the Air]

Installation with machines that produce soap bubbles made with a mixture of water and other substances that touched the bodies of victims of violent deaths. Pieces of cloths were moistened with the water used to wash corpses after their autopsies, then were placed at sites in the desert of Juárez where the remains of murdered women had been discovered.



Mundos: une introduction

John Zeppetelli

Teresa Margolles porte un coup de scalpel à la fois réel et métaphorique au corps politique du Mexique. Ce faisant, elle expose la tragédie, l'injustice systémique et l'infortune de dures réalités et en distille une poésie déchirante. Les installations, sculptures, photographies et performances sobres et percutantes de Margolles sont issues d'une inébranlable réflexion humaniste et artistique sur les conflits sociaux, les traumas et la marginalisation.

L'exposition s'intitule *Mundos*, ce qui évoque les mondes multiples où nous habitons ou les sphères sociales, économiques et géopolitiques nombreuses et conflictuelles de notre monde. Le mot provient d'une enseigne au néon récupérée d'un ancien bar du centre historique de Ciudad Juárez; aujourd'hui devenue une « sculpture trouvée » dans l'exposition, ses lettres ont été réalignées de manière à être lues à l'horizontale, alors qu'une source sonore produisant le bourdonnement du néon y a été insérée pour créer une âpre authenticité. La sculpture est entourée d'une série photographique composée de paysages urbains à la terre brûlée par le soleil, où des travailleuses du sexe transgenres posent fièrement, debout en plein soleil, en talons hauts et tenue de soirée, sur les restes balayés et luisants de pistes de danse parmi les décombres d'édifices démolis – leurs anciens lieux de travail.

p. 8–13

Ces figures doublement marginalisées de la société, dont certaines ont été tragiquement assassinées depuis la prise des photos, sont présentées comme des emblèmes de résistance et de résilience. Une tension dynamique est obtenue par la verticalité presque militante des travailleuses du sexe contre la *tabula rasa* horizontale du paysage. Dans une tentative de régénérer le centre de leur ville et d'attirer de nouveaux investissements, les autorités municipales de Juárez ont démolé ces zones « insalubres ». Comme dans une fouille archéologique, les pistes de danse de l'œuvre – les *Pistas de baile* – n'ont émergé de

p. 12–23

l'ensemble des décombres qu'à la suite d'un balayage et d'un nettoyage méticuleux. Bien qu'elles soient les reliques matérielles révélant des liens sociaux troubles entre la fluidité des genres et la marchandisation de la sexualité, elles servent aussi à rappeler un insouciant abandon tout imprégné de musique, dans des vies par ailleurs difficiles.

Pesquisas [Enquêtes], également localisée à Juárez, se compose d'une grille mélancoliquement envoûtante de 33 affiches abîmées de femmes disparues, trouvées dans les rues de la ville, re-photographiées et agrandies. Ensemble, elles renvoient brutalement à la désintégration civique, à la violence patriarcale, et à l'inaction, la complicité ou l'indifférence de la police qui plane au-dessus de nombreux cas non résolus. Elles nous rappellent également, de manière poignante, que quelqu'un a suffisamment aimé chacune de ces femmes pour la chercher. Cela résonne tristement avec l'histoire du Canada en ce qui a trait aux femmes autochtones disparues et assassinées.

p. 24–27

Deuil et lamentation, mais aussi résistance à l'oubli, sont exprimés de manière colorée et éloquente dans *Tela bordada* [Tissu brodé], tirée de la série des «œuvres textiles souillées». Pour réaliser ces dernières, Margolles a demandé à des groupes de femmes autochtones activistes d'Amérique centrale et d'ailleurs de broder des tissus ayant précédemment servi à envelopper les corps de femmes assassinées. L'acte collectif consistant à intervenir sur ces suaires tachés de sang en ayant recours à des formes de broderie traditionnelles et laborieuses a offert aux femmes l'occasion de s'exprimer en termes artistiques sur la violence et l'injustice indicibles endurées par les femmes de leurs communautés.

p. 30–31

Au cœur de notre exposition se trouve *La promesa* [La Promesse], un bloc sculptural saisissant de 16 mètres de longueur, symbole dépouillé et puissant de transmutation et de résistance. En résonance avec des notions de migration, de déplacement et de démantèlement, de même que de résilience, cette imposante forme renvoie également – en cette fâcheuse conjoncture historique dans les relations entre le Mexique et les États-Unis – aux débats actuels sur la surveillance des frontières. Cette sculpture minimaliste cache une histoire fascinante : elle est réalisée à partir de tonnes de débris méticuleusement démantelés provenant d'une maison abandonnée à Ciudad Juárez, que l'artiste a achetée pour créer cette œuvre. Une maison provenant d'une ville frontalière mexicaine renaît donc à Montréal, ses composantes soigneusement pulvérisées et compactées prenant la forme d'un long mur bas dont des bénévoles gratteront la surface pour en disperser graduellement les petits morceaux de pierre et de fragments matériels au sol, faisant ainsi retourner la sculpture à son statut de décombres.

p. 32–35

À l'origine, cette maison comptait parmi les milliers construites afin d'accueillir les Mexicains attirés à la ville par la promesse d'un emploi stable dans ses *maquiladoras* (usines où sont assemblées des marchandises pour l'exportation libre de droits de douane aux États-Unis). Plusieurs ont ensuite quitté la région devant les niveaux épidémiques atteints par la violence et les meurtres reliés à la drogue. Ce fut le destin de la famille qui autrefois occupait la maison en question, à la suite de l'assassinat de leur fille : *La promesa* est ainsi le rendu sculptural déchirant d'une promesse civique non tenue.

Par contraste, *En el aire* [Dans l'air], avec son mélange de plaisir innocent et d'horreur étudiée, résume bien une autre méthodologie adoptée par Margolles pour exposer la trace matérielle de victimes sans voix. Ici, l'eau utilisée à la morgue pour nettoyer les cadavres après une autopsie, des empreintes prélevées sur des sites de crimes violents à l'aide de tissus humectés et un simple indice de la présence de traces corporelles douteuses font une apparition paradoxale : les fluides sont mélangés à du savon pour créer une douche éthérée de bulles fragiles et belles descendant doucement en cascade du plafond du Musée. Pourtant, chaque bulle qui éclate au contact est plus qu'un symbole fugitif du caractère éphémère de la vie humaine ; en tant que bulles en chute, réapparaissant sans cesse, elles sont les réminiscences de corps violés qui ne disparaîtront pas.

p. 44–47

Tendu à l'horizontale dans toute la largeur de l'une des dernières salles de l'exposition, le simple cordon de *36 cuerpos* [36 Corps] forme une barrière ou limite posée à quelques mètres du mur au fond de la salle, dans une simplicité qui nous permet de pénétrer une complexité émotionnelle, une violence et, fondamentalement, des formes de résistance. L'œuvre se compose de 36 restes de fils de suture utilisés après une autopsie, attachés ensemble et suspendus en tension. Chaque segment représente un corps individuel qui a connu une mort violente ; chaque fil a percé la peau d'un corps différent. Noués pour former un seul brin, ils servent de vestiges profanes à des êtres humains anonymes, commémorant ainsi une communauté de victimes tout en constituant un émouvant défi. Tout ce que nous savons de ces morts non identifiés, c'est que, même si leur vie s'est éteinte dans le silence, leur présence matérielle persiste en ce monde.

p. 38–41

[Traduction de Colette Tougas]

La violence de l'ordre

Thérèse St-Gelais

Au printemps 2016, Teresa Margolles a participé à la XVI^e Biennale *Donna* de Ferrare, qui regroupait essentiellement des femmes artistes d'Amérique latine et dont l'intitulé marquait dans toute sa profondeur le travail de cette artiste mexicaine : *Silencio Vivo*. Silence vivant. Un silence qui, empreint des violences liées à une disparition ou à un meurtre, se loge tout autant du côté de la mort que de ceux et celles qui y assistent, impuissants devant l'horreur. Un silence qui couvre ce que l'on ne veut pas entendre et, ce faisant, ce que l'on ne veut pas voir pour ne pas le reconnaître. Car reconnaître la vie dans ce silence conférerait une identité, plus précisément une « vie réelle », comme l'énonce Judith Butler dans *Vie précaire*, à une personne comme sujet humanisé. Mais qui mérite cette réalité ? « Quelles vies sont réelles¹ ? » se demande la philosophe. Et pourquoi des « vies tenues pour "irrélelles"² » se trouvent-elles marquées par la violence ? Chez Margolles, les femmes et les minorités sexuelles font partie de ces exclu.e.s de la société, de ces vies irréelles, qui sont « [...] sujettes à la violence, exposées à son éventualité, sinon à sa mise en œuvre³ ». Or, c'est le souvenir de ces corps déshumanisés que l'artiste nous expose, à la fois brutalement et sourdement et avec une compassion sans détours.

En plus de ses études en art et communication, Teresa Margolles possède un diplôme en médecine légale. À plusieurs égards d'ailleurs, sa démarche est reconnue pour faire de la morgue son atelier. À l'image du lieu choisi, l'expression est chargée, d'autant que ce sont les corps laissés-pour-compte, marginalisés, les morts violentes qui retiennent également l'attention de l'artiste mexicaine. Plus précisément, ce sont des matériaux, de la matière ou des fluides liés à ces corps que Margolles met en œuvre, proposant ainsi une critique sociale dont la teneur inhabituelle s'avère déstabilisante. De fait, autant les matériaux qui nous ramènent constamment au corps sont crus et bruts, voire authentiques (eaux usées de la morgue, graisse

humaine, par exemple), autant l'appartenance de ces corps demeure inconnue : des corps anonymes, des victimes sans nom dont les restes apparaissent, tel du sensible matérialisé. Toujours accompagnées d'une documentation, les œuvres de Margolles tiennent toutefois à nous signifier minutieusement la provenance de ce que l'on voit, de l'acte éprouvé, mettant ainsi l'accent sur le contraste entre la cruauté du geste et la dépersonnalisation de celui ou celle qui le subit.

LE SOUVENIR DES CORPS DÉSHUMANISÉS

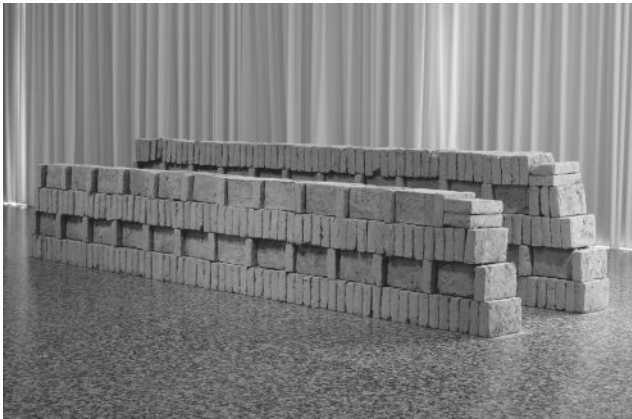
Constituée des chutes de fils noués qui ont été jetés après l'autopsie de corps violentés, *36 cuerpos* [36 Corps], 2010, traverse l'espace qui lui est réservé dans le Musée, comme pour signifier un passage à la fois incarné mais demeuré anonyme, voire inexistant, mais néanmoins imprégné, saturé de violence. Chaque fil – qui porte le souvenir des organes cousus – symbolise un corps. Un corps que la mémoire ne retiendra pas parce qu'il sera mort dans le silence assourdissant de la violence. Ce sont des vies « sans deuil⁴ », pour utiliser à nouveau une expression de Judith Butler, que Margolles fait voir dans un dénuement qui n'a son équivalent que dans l'invisibilité des corps qu'il représente.

p. 38–41

Dans *Vie précaire*, Butler avait déjà signifié comment : « Certaines vies méritent d'être pleurées, d'autres pas ; l'attribution différentielle du droit au deuil [*grievability*], qui décide quels sujets doivent être pleurés et le sont effectivement, et quels sujets ne doivent pas l'être, produit et entretient des conceptions exclusives de qui est humain d'un point de vue normatif : quelle vie est jugée digne d'être vécue, quelle mort d'être pleurée⁵ ? » Sans tombeau, les corps de *36 cuerpos* sont signifiés par un tracé (tel celui aux pulsations cardiaques quasi inexistantes), autant dire qu'ils sont voués à une disparition imminente, et pour de bon.

Du travail de Teresa Margolles, il a très souvent été retenu qu'il avait l'apparence des œuvres minimalistes. *Entierro* [Enterrement], 1999, constitue, à cet égard, un exemple hautement significatif d'une œuvre minimaliste, toute dépouillée qu'elle se montre *en apparence*, alors qu'elle se trouve littéralement habitée par la présence d'un corps. Une amie de l'artiste subit une fausse couche et n'a pas l'argent nécessaire pour enterrer son enfant. De surcroît, elle sait que là où elle vit, au Mexique, le fœtus sera considéré comme un déchet médical. Elle choisit alors de donner le corps de son enfant mort-né à Margolles, qui l'ensevelit dans un bloc de béton⁶. À cette femme qui éprouve la douleur de la perte s'ajoute la souffrance de l'indifférence dont on fait preuve à son égard et que les mots de Linda Nochlin résumant de cette façon : « Le fait que le fœtus lui-même soit invisible, seulement suggéré, rend l'œuvre d'autant plus forte dans son

p. 54, 91



2



3



4

- 1
Entierro
[Enterrement]
1999
- 2
Lote Bravo
2005
- 3
Cimbra
[Coffrage]
2006
- 4
Piedra
[Pierre]
2016

évoquant muette de la douleur et de l'injustice⁷.» À l'image de ces morts-sans-deuil, de ces vies invisibilisées à qui Margolles reconnaît le poids percutant du silence qui les surplombe, *Entierro* s'expose dans toute la simplicité et la discrétion d'une œuvre sans prétention autre que celle de faire voir les injustices et inégalités sociales. Si l'« on peut sans aucun doute discerner une hiérarchie dans le deuil⁸ », alors celui de l'enfant mort-né et de cette femme qui n'a pas la « dignité » qu'un capital financier lui conférerait se retrouvent sans « réalité ». Comme ces corps de femmes disparues ou assassinées dont Margolles a fait état de diverses manières depuis plusieurs années dans des œuvres telles que *Lote Bravo*, 2005, en passant par *Cimbra* [Coffrage], 2006, et jusqu'à *Pesquisas* [Enquêtes], 2016, où Ciudad Juárez, reconnue comme « la ville des filles mortes », se trouve principalement ciblée⁹. Constituée de photographies d'affiches de femmes disparues dans cette ville, *Pesquisas* montre que le laxisme des enquêtes et la dégradation entraînée par le temps qui passe auront eu raison de ces femmes. Ces femmes ne sont plus recherchées, elles sont laissées à l'abandon. Une histoire que des femmes autochtones, plus près de nous, connaissent malheureusement trop bien.

p. 54, 91

p. 24–27

DESTRUCTION DES LIEUX, DISPARITION DES CORPS

La provenance des matériaux, mais également des images, ne connaît pas de médiation chez Margolles. Ainsi, c'est directement sur les sites de meurtres qu'elle imbibe des tissus et récolte le sang des victimes ; ou à partir de photographies de lieux démolis qu'elle confronte notre regard, et le sien, à des réalités brutales et perturbantes, comme c'est le cas pour *Pistas de baile* [Pistes de danse], 2016. Prenant la pose sur des pistes de danse de boîtes de nuit démolies, des transgenres pratiquant le travail du sexe apparaissent, leurs corps laissant entendre une détermination pour ainsi dire conquérante. Un espace du Musée qui leur est réservé montre six de ces photos. Au sol, *Mundos* [Mondes], 2016, l'enseigne au néon d'un ancien bar, lequel atteste peut-être de ces figures perçues comme indésirables, de ces « mondes » que l'on cherche à faire disparaître.

p. 12–23

p. 8–13

Nous pourrions reprendre ici les mots de Judith (Jack) Halberstam, alors qu'elle commentait une vidéo de Brian Dawn Chalkley¹⁰ et disait : « [...] la figure immobile du travesti témoigne de la violence subie par ce qui est décalé, désynchronisé, déplacé¹¹ », laquelle figure se présente ici, de surcroît, inflexible. Comme si ces corps étaient mis en place pour signifier leur résistance, voire leur invincibilité. « Les représentations du corps transgenre chez des artistes d'avant-garde et des sous-cultures sont l'un des lieux permettant d'étudier de nouvelles dynamiques de résistance », soutient Halberstam¹². Ce à quoi nous ajouterons que

ces représentations de «résistance» octroient une agentivité à ces corps-représentations, laquelle contribue aux réflexions critiques significatives des interventions de Margolles.

De ces travailleuses du sexe qui figurent sur ces images de l'ensemble de la série, l'une d'elles, Karla – avec qui l'artiste a travaillé dès les débuts de la conception de cette série et absente dans cette exposition –, a été battue à mort en décembre 2015¹³. Sur les lieux de l'assassinat, l'artiste a trouvé une pierre tachée de sang, qu'elle a conservée et qu'elle montre parfois, déposée au sol (*Piedra* [Pierre], 2016). Combinées au caractère vil de ce crime et à la destruction de lieux associés à une communauté ciblée, et bien que l'inhumanité signifiée dans les œuvres de Margolles se manifeste de manière *minimaliste*, les œuvres *Pistas de baile* et *Piedra* ne sont pas sans rappeler la tuerie d'Orlando – où, dans une discothèque fréquentée par des homosexuels (Club Pulse) et réputée pour ses spectacles de *drag queens*, un homme armé d'un fusil d'assaut a abattu 50 personnes et en a blessé 53 autres le 12 juin 2016. À nouveau, j'emprunterai les mots de Halberstam, qui évoquent en quelque sorte ceux de Butler en relevant le discrédit dont souffre la personne qui contrevient aux normes sociales : «La logistique du capital rejette l'homosexuel comme inauthentique et faux, comme inapte à l'amour véritable et incapable d'établir des rapports justes entre socialité, relations, famille, sexualité, désir et consommation¹⁴.»

p. 3

p. 54, 91

La violence, sexuelle de surcroît, qui cible des corps, un genre, des différences, ne peut se fonder sur la soi-disant logique d'un argument, elle s'avère plutôt «*politique* au sens où s'y jouent des relations de pouvoir¹⁵», comme le soutient à juste titre Éric Fassin. C'est-à-dire qu'elle «n'est pas seulement rappel à l'ordre, lorsque l'ordre se défait; elle invente un ordre en fabriquant des différences avec ses lignes de partage¹⁶.»

Dans *Baño* [Bain], 2004, une vidéo d'une durée d'une minute et qui tourne en boucle, c'est le corps d'un jeune homme nu et musclé sur lequel sont jetés des seaux d'eau que nous montre l'image. Or cette eau, comme la plupart des eaux usées que l'artiste utilise dans ses œuvres, provient de la morgue, du lavage de ces «victimes sans nom» lors d'autopsies. Est-ce dire que c'est la violence du geste, en quelque sorte, qui, frappant de plein fouet cet homme, fait rejaillir l'image voulue dominante d'un corps modèle dans l'histoire? Icône d'un idéal? À l'évidence, *Baño* de Margolles est très loin de ces *Bains* présents dans l'histoire de l'art – que nous dirions encore canonique –, où ce sont les soins réservés à des corps de femmes qui apparaissent pour le plaisir du regard hétérocentré. Or, pour l'artiste, l'œuvre s'avère «une façon de jeter cette eau à la face de l'histoire de l'art¹⁷». Telle une éclaboussure volontaire bien sentie, et de surcroît avec

p. 42–43

de l'eau souillée par la violence subie par ces corps, témoins de l'indifférence qu'on leur réserve, le geste de l'artiste mexicaine profane une histoire de l'art conçue par et pour des bien-pensants qui auraient vraisemblablement ce privilège d'avoir une «vie réelle».

Au corps des autres à qui elle donne vie en passant par des modalités visuelles qui jouent de l'anonymisation des protagonistes, à l'art et à son histoire qu'elle met à mal par un rendu visible d'une réalité non considérée et rejetée comme telle, l'artiste mexicaine confère à ses représentations un pouvoir qui participe d'une conception plus humaine des vies pour lesquelles le «réel» ne se résume pas aux normes qui cherchent à l'ordonner.

1 Judith Butler, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, traduction de Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2005, p. 60.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 46.

4 Dans *Qu'est-ce qu'une vie bonne?* Paris, Manuels Payot, 2014, p. 61–94.

5 Judith Butler, *Vie précaire*, *op. cit.* note 1, p. 17.

6 Cuauhtémoc Medina, «Zones de tolérance : Teresa Margolles, SEMEFO et (l')au-delà», *Parachute*, n° 104 (automne 2001), p. 41. À propos de l'ensemble du travail de Margolles, Medina nous fait d'ailleurs remarquer l'une de ses dimensions importantes : «L'examen minutieux de l'art médico-légal de Teresa Margolles révèle que l'élément le plus troublant ne réside pas dans l'horreur des images et des objets qu'elle crée, mais plutôt dans les conditions institutionnelles qui les rendent possibles». P. 46.

7 «The fact that the fetus itself is invisible, merely suggested, makes the work all the more powerful in its silent evocation of pain and injustice.» [Notre traduction.] Linda Nochlin, dans «Women Artists Then and Now: Painting, Sculpture, and the Image of the Self», *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*, Maura Reilly et Linda Nochlin (éd.), London, New York, Merrell, 2007, p. 63.

8 Judith Butler, *Vie précaire*, *op. cit.* note 1, p. 59.

9 Voir dans le présent catalogue le texte de Jean-Philippe Uzel : «"Son sang va nous aider toutes" : Teresa Margolles et le féminicide autochtone», qui pointe et analyse ce tragique phénomène récurrent, relevé également dans des productions de femmes artistes autochtones au Canada.

10 Vidéo intitulée *I probably want perfection in everything and a little more. Maybe that'll be my downfall.*

11 Halberstam, Judith (Jack), «Technotopies : La représentation des corps transgenres dans l'art contemporain», *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines*, Fabienne Dumont (éd.), Dijon, Les presses du réel, 2011 (2005), p. 484.

12 *Ibid.*, p. 478.

13 Le meurtre violent de La Gata (une autre femme transgenre, celle qui figure dans *Pista de baile del club "Las Vegas"*, p. 20, ainsi que dans une autre photographie à la p. 72) n'était pas survenu au moment où ce texte a été rédigé. [Note de l'éditeur.]

14 «Capital logistics casts the homosexual as inauthentic and unreal, as incapable of proper love and unable to make the appropriate connections between sociality, relationality, family, sex, desire, and consumption.» [Notre traduction.] Halberstam, Judith (Jack), *The Queer Art of Failure*, Durham, London, Duke University Press, 2011, p. 95.

15 Éric Fassin, «Les frontières de la violence sexuelle», dans *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Elsa Dorlin (dir.), Paris, PUF, 2009, p. 292.

16 *Ibid.*, p. 303.

17 Emmanuelle Lequeux, *Teresa Margolles*, Metz, Frac Lorraine, 2015.

« Son sang va nous aider toutes » : Teresa Margolles et le féminicide autochtone

Jean-Philippe Uzel

Le 10 mai 2013, trente ans après les faits, un juge reconnaissait l'ancien président guatémaltèque Rios Montt et ses généraux coupables de génocide envers la population maya durant les mois qui suivirent leur prise du pouvoir en mars 1982. Le verdict s'appuyait essentiellement sur l'amoncellement de preuves quant au sort réservé aux femmes mayas par l'armée régulière durant la guerre civile. Considérées comme « butin de guerre », celles-ci étaient systématiquement violées et assassinées par les soldats¹. Six jours après le verdict, le 16 mai 2013, s'ouvrait au Musée des beaux-arts du Canada l'exposition *Sakahàn : Art indigène international*, qui réunissait plus de 80 artistes contemporains autochtones provenant de 16 pays. Teresa Margolles, invitée comme *Mestiza* [Métisse], y présentait *Tela bordada* [Tissu brodé], 2012. Il s'agissait d'une broderie maya traditionnelle réalisée par des femmes activistes autochtones du Guatemala à partir d'un tissu imprégné du sang d'une femme assassinée dans la capitale, Ciudad de Guatemala. La silhouette informe dessinée par le sang de la victime était recouverte par des motifs brodés représentant des fleurs, des animaux, des étoiles, des bougies. Comme si les femmes guatémaltèques avaient voulu, par leur broderie, accomplir un geste rituel : à la fois honorer la mémoire de la défunte et montrer en même temps que la vie et l'espoir l'emportent sur la mort et la violence. Dans la vidéo accompagnant *Tela bordada*, intitulée sobrement *Mujeres bordando junto al Lago Atitlán* [Femmes brochant près du lac Atitlán], 2012, on peut voir ces femmes occupées à leur ouvrage et les entendre discuter de la défunte et de la dimension rédemptrice de sa mort : « Son sang va nous aider toutes... Elle va nous donner la voix, l'énergie et la force pour être capables de témoigner, ainsi nos autres sœurs ne devront pas vivre la même chose qu'elle, souffrir comme elle a souffert. Sur son sang, nous allons construire un nouveau futur². » Par cette œuvre collaborative, Teresa Margolles nous rappelle que le *féminicide*,

p. 30–31

p. 28–29

c'est-à-dire le meurtre systémique des femmes parce qu'elles sont des femmes, est toujours d'actualité au Guatemala – même si ses causes ont changé depuis les années 1980 et trouvent désormais leur origine dans la violence familiale, les gangs de rue et le laisser-faire de l'État³.

D'UN FÉMINICIDE, L'AUTRE

On peut voir, dans la proximité des deux événements – la condamnation pour génocide de l'ancien président Montt et la présentation de *Tela bordada* dans une exposition consacrée à la création autochtone mondiale –, une simple coïncidence de calendrier. On peut aussi y voir un symbole de la violence endémique faite aux femmes autochtones partout dans le monde. C'est cette violence de masse que l'exposition *Teresa Margolles: We Have a Common Thread* au Neuberger Museum of Art de New York, en 2015, mettait de nouveau en évidence. L'artiste mexicaine reprenait le principe du tissu brodé souillé par les fluides corporels d'une femme assassinée, mais l'élargissait à plusieurs communautés autochtones : les Mayas du Guatemala, les Tarahumaras du Mexique et les Kunas du Panamá.

L'exposition *Teresa Margolles: Mundos*, la première exposition monographique de l'artiste au Canada, ne fait que souligner cette dimension mondiale du féminicide autochtone, bien que *Tela bordada* soit la seule œuvre de l'exposition qui fasse explicitement référence à un autre pays que le Mexique. Il est en effet troublant de constater la façon dont les œuvres produites depuis 2005 par Teresa Margolles, c'est-à-dire depuis que son travail se concentre sur les morts violentes reliées aux cartels de la drogue dans la ville mexicaine de Ciudad Juárez, entrent en résonance avec plusieurs œuvres produites au cours de la même décennie par des artistes autochtones vivant au Canada. Rappelons qu'en mai 2014, la Gendarmerie royale du Canada (GRC) publiait le premier rapport chiffré sur les femmes autochtones disparues ou assassinées au pays. Entre 1980 et 2012, la GRC comptabilisait 1181 victimes, chiffre très certainement inférieur à la réalité. Le gouvernement fédéral de l'époque a cependant refusé de reconnaître le caractère systémique du phénomène et s'est opposé à la convocation d'une enquête publique sur la question⁴. Même si le féminicide mexicain est par son ampleur exorbitante difficilement comparable avec la situation canadienne⁵, les causes du phénomène restent de part et d'autre les mêmes : des femmes autochtones sont tuées parce qu'elles sont femmes et parce qu'elles sont autochtones, et ce crime de masse a lieu dans l'indifférence quasi générale.

Loin d'être neutre, la présentation des œuvres de Teresa Margolles dans le contexte canadien invite à établir des rapprochements avec le travail des artistes canadiennes traitant du féminicide autochtone.

Cette comparaison fait ressortir des lignes de force dans la représentation des crimes de masse par les artistes. On remarque tout d'abord que toutes ces œuvres accordent une place première à l'espace, non seulement les lieux où les corps des victimes ont été retrouvés (villes, quartiers, autoroutes, terrains vagues, chantiers...), mais également les dispositifs urbains et architecturaux qui ont été le théâtre des crimes et qui les ont rendus possibles. Pour Teresa Margolles, ce sont les différentes localités de Ciudad Juárez qui ont donné leur titre à ses premiers travaux sur le féminicide, par exemple *Lote Bravo, Lomas de Poleo, Anapra y Cerro del Cristo Negro*, 2005, un long travelling automobile de 15 minutes montrant des terrains vagues où les corps de plusieurs centaines de femmes ont été retrouvés au cours des années. L'installation sonore *Sonidos de la muerte* [Sons de la mort], 2008, poursuit cette exploration topographique de la violence de masse en restituant les sons enregistrés sur les sites où furent trouvés les corps de femmes assassinées. D'autres travaux évoquent des dispositifs spatiaux spécifiques comme *Cimbra* [Coffrage], 2006, une installation qui prend la forme d'un coffrage en bois, tel qu'on peut en voir sur les chantiers de construction, mais à l'intérieur duquel se trouve un mélange de vêtements et de ciment. Ces œuvres de Teresa Margolles font écho à celles d'artistes canadiennes des Premières Nations, à commencer par la performance *Vigil* que Rebecca Belmore a réalisée en 2002 au coin d'une rue du Downtown East Side, à Vancouver, un des quartiers les plus défavorisés du Canada où des dizaines de femmes, la plupart autochtones, ont disparu. Après avoir crié le nom des victimes, l'artiste a cloué des pans de sa robe rouge à des poteaux électriques en bois avant de les en arracher violemment, jusqu'à se retrouver quasiment nue. La récente vidéo de Nadia Myre *Anonymes*, 2015, un très lent zoom dans un tunnel souterrain suivi d'une course chaotique en contreplongée dans un sentier forestier, explore elle aussi l'aspect structurant de certains lieux, urbains ou ruraux, dans la manifestation de la violence envers les femmes autochtones. Quant à la série des bustes que Caroline Monnet a réalisée en 2016 (*Le Buste de Sonia, Le Buste de Patricia...*), elle entretient une affinité esthétique et politique certaine avec *Cimbra*. Les bustes des victimes ont été moulés dans du béton puis recouverts, avant que celui-ci ne sèche, par des jupes usagées – façon de souligner la fusion entre les corps des victimes et les bâtiments ou les routes où ils ont été abandonnés, comme la tristement célèbre «route des larmes», la portion de l'autoroute 16 située en Colombie-Britannique.

L'autre élément commun entre les œuvres de Teresa Margolles et celles des artistes autochtones canadiennes porte sur la représentation des disparues. Le fait de vouloir rendre visible l'invisible est un projet



1

1
*Lote Bravo, Lomas de Poleo, Anapra
 y Cerro del Cristo Negro*
 2005
 Plan fixe

2
Sonidos de la muerte
 [Sons de la mort]
 2008

Vue de l'installation, VISUAL Centre for
 Contemporary Art, Carlow, Irlande, 2012



2

aussi ancien que les arts visuels, mais il se charge d'une dimension particulière dans le cadre d'un féminicide⁶. Comment en effet rendre compte de la multitude des victimes? Comment commémorer des disparues dont un grand nombre sont anonymes? Comment enfin évoquer celles qui sont «plus ou moins mortes⁷» parce que leur corps n'a jamais été retrouvé? Cette volonté de *donner corps* aux victimes est apparue dès les premiers travaux de Margolles à Ciudad Juárez. C'est par exemple le cas de *Lote Bravo*, 2005, une installation de 50 blocs de sable compact dont le minimalisme rappelle celui de l'installation *Flanders Field*, 1978, de l'artiste américain Carl Andre. Chacun des blocs de *Lote Bravo* est composé de sable provenant des terrains vagues des environs de Ciudad Juárez où ont été retrouvés les corps de femmes assassinées. Cette œuvre vise à la fois à offrir une sépulture à ces mortes anonymes, chaque bloc fonctionnant comme une stèle funéraire, et en même temps à attirer l'attention sur l'aspect collectif du phénomène, puisque *Lote Bravo*, comme *Flanders Field*, évoque immédiatement les cimetières militaires des soldats de la Première Guerre mondiale. D'autres œuvres de Teresa Margolles poursuivent le même objectif, comme la vidéo *Corporización de la ausencia* [Incarnation de l'absence], 2010, qui met en scène 289 écoliers qui entrent et sortent de leur cour d'école afin de rendre tangible la présence des absents; ou encore l'installation *En el aire* [Dans l'air], 2003, dans laquelle chaque bulle de savon incarne la vie éphémère et fragile d'une victime. Ces œuvres, à nouveau, en évoquent d'autres, plus près de nous, comme *Walking With Our Sisters* de Christi Belcourt. Ce projet collaboratif, commencé en 2012 et qui prendra fin en 2019, se présente comme une immense installation commémorative de 1 763 dessus de paires de mocassins réalisés par 1 300 personnes autochtones et allochtones⁸.

p. 54, 91

p. 64, 99

p. 44–47

LES FAUSSES PROMESSES

Si la dimension autochtone dans le travail de Teresa Margolles a été mise en évidence par sa participation à l'exposition *Sakahàn*, elle a toutefois toujours été présente, directement ou indirectement, dans son œuvre. Cette question est elle-même étroitement liée à l'ouverture du Mexique à l'économie mondialisée. Les premières expositions du collectif SEMEFO (d'après le nom du Service médico-légal de Mexico) en 1993–1994, avec lequel Margolles a commencé sa carrière en arts visuels, participent de ce que le critique d'art Cuauhtémoc Medina a appelé «la politisation esthétique du Mexique des années 1990⁹». Or, cette politisation de l'art contemporain mexicain découle directement de la révolte amérindienne au Chiapas en 1994, en réaction à l'entrée en vigueur

de l'accord de libre-échange nord-américain (ALÉNA). Une des conséquences de cet accord a été le développement spectaculaire, dans les années suivantes, des *maquiladoras*, ces industries d'assemblage exonérées de droits de douane situées à la frontière avec les États-Unis. Celles-ci ont drainé une forte main-d'œuvre de jeunes femmes autochtones provenant des régions pauvres du Sud¹⁰, qui constituent une grande partie des victimes du féminicide qui sévit au Mexique depuis des décennies. Les portraits en gros plan de ces jeunes filles, collés par leurs familles, ont peu à peu envahi les murs de Ciudad Juárez. Teresa Margolles en a reproduit quelques-uns pour sa fresque murale *Pesquisas* [Enquêtes], 2016. Ces affiches délavées, lacérées, parfois cyniquement graffitées, mettent en évidence l'indifférence dans laquelle se déroule le féminicide. Le geste désespéré et dérisoire des familles est en quelque sorte amplifié par le titre de l'œuvre *Pesquisas* car l'on sait très bien que la police mexicaine, elle aussi très largement indifférente à ce drame collectif, ne lance aucune enquête pour rechercher les jeunes femmes. Elles se sont littéralement évanouies, elles ont disparu « dans les airs », exactement comme les bulles de savon de *En el aire*, 2003, qui éclatent au premier contact avec les spectateurs.

p. 24–27

La disparition de ces jeunes femmes marque de façon brutale la fin de la promesse d'une vie meilleure car, contrairement à ce que l'on pourrait croire, le fait d'aller travailler dans les *maquiladoras* est souvent vécu par les jeunes autochtones comme une forme d'émancipation et de libération par rapport au climat patriarcal étouffant de leurs familles et de leurs communautés d'origine¹¹. Cette promesse d'une vie meilleure, c'est plus largement celle que l'État mexicain fait régulièrement aux habitants de Ciudad Juárez et du Mexique en leur annonçant la fin de la violence entourant le narcotrafic. C'est aussi la promesse du néolibéralisme mondialisé qui défend toujours et encore les vertus de la « main invisible » du libre marché pour atteindre le bien commun. Ce thème de la promesse, ou plus exactement de la fausse promesse, est au cœur de l'installation *La promesa* [La Promesse], 2012, qui expose les gravats d'une maison à loyer modique de Ciudad Juárez que les habitants ont dû fuir pour échapper à la violence endémique qui ronge la ville. Ce thème des promesses non tenues, mais également des faux espoirs qu'elles ont suscités, prend dans les œuvres récentes de Teresa Margolles une dimension quasi métaphysique qui semble s'adresser à l'ensemble de l'humanité. C'est le cas de la photographie *La esperanza* [L'Espoir], 2014, où l'on voit un homme sur une échelle, qui gratte le lettrage « Abarrotas la esperanza » [Épicerie l'espoir] sur la façade d'une boutique familiale abandonnée. C'est également le cas de l'enseigne lumineuse de *Mundos* [Mondes], 2016, posée au sol. Ces œuvres sont traversées

p. 32–35

p. 64, 99

p. 8–13



2

1
Corporización de la ausencia
[Incarnation de l'absence]
2010
Diptyque; plans fixes

2
La esperanza
[L'Espoir]
2014

par un sentiment de dérégulation, où les humains semblent vivre dans des mondes où tout espoir en un avenir meilleur a été définitivement abandonné.

L'art est le témoin de la violence de masse, mais il est aussi parfois directement touché par elle. En 2015, l'escorte transgenre Karla, qui avait collaboré à plusieurs reprises avec Teresa Margolles, a été tuée à coups de pierres¹². Au moment où je termine ce texte, une autre mort donne au féminicide autochtone une couleur particulièrement crue. Il s'agit de celle de l'artiste inuit Annie Pootoogook, lauréate en 2006 du prestigieux prix Sobey, présente à la *Documenta 12* de Cassel en 2007 et invitée à *Sakahàn* en 2013. Après avoir incarné les plus grands espoirs de la scène de l'art contemporain au Canada, cette femme originaire de Kinngait (Cape Dorset) a connu des années d'itinérance dans les rues d'Ottawa. Son corps a été repêché dans la rivière Rideau le 19 septembre 2016 et a été identifié cinq jours plus tard. L'Unité des crimes majeurs de la police d'Ottawa a ouvert une enquête.

p. 3

1 L'espoir que ce verdict avait fait naître, mettre fin à l'impunité des génocidaires, fut de courte durée, puisque quelques jours plus tard, la Cour constitutionnelle du Guatemala cassait le jugement et ordonnait la reprise du procès. Cæcilie Mikkelsen (éd.), *The Indigenous World 2014*, Copenhague, IWGIA, 2014, p. 81.

2 Voir la retranscription complète de la discussion dans *Teresa Margolles: We Have a Common Thread*, catalogue d'exposition, New York, Neuberger Museum of Art, 2015, p. 104–105.

3 Santiago Olmo, «The Story of an Itinerant Embroidery between Lake Atitlán, Ciudad de Guatemala, and La Aritigua», *op. cit.* note préc., p. 117.

4 Le nouveau gouvernement fédéral arrivé au pouvoir à l'automne 2015 a lancé le 1^{er} septembre 2016 une enquête nationale indépendante sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées, placée sous la direction de la juge autochtone Marion Buller.

5 Pour la seule ville de Ciudad Juárez on estime que le nombre des femmes disparues et assassinées entre 1993 et 2012 est quatre fois supérieur aux statistiques de la GRC pour l'ensemble du Canada pour la période 1980–2012, tout en notant que ces estimations ne concernent pas seulement les femmes autochtones. Jamie Ratliff, «A War on Women. Teresa Margolles' Ciudad Juárez», *n. paradoxa*, vol. 35 (2015), p. 56.

6 Voir l'article de Thérèse St-Gelais dans le présent catalogue, qui développe ce thème en montrant, avec Judith Butler, qu'une «vie précaire» est une vie qui n'a pas droit au deuil.

7 Expression du romancier chilien Roberto Bolaño reprise par Alice Driver dans son essai sur le féminicide de Ciudad Juárez. Alice Driver, *More or Less Dead. Feminicide, Haunting, and the Ethics of Representation in Mexico*, Tucson, The University of Arizona Press, 2015.

8 <http://walkingwithoursisters.ca/>

9 Cuauhtémoc Medina, «Zones de tolérance : Teresa Margolles, SEMEFO et (l')au-delà», *Parachute*, n° 104 (automne 2001), p. 45.

10 Elizabeth Maier, «The Unsettling. Gendered Consequences of Migration for Mexican Indigenous Women», dans *Women and Change at the U.S.-Mexico Border: Mobility, Labor, and Activism*, Doreen J. Mattingly et Ellen R. Hansen (dir.), Tucson, The University of Arizona Press, 2006, p. 19–35.

11 *Ibid.*, p. 29–33.

12 Comme dans le texte précédent, le meurtre violent de La Gata (une autre femme transgenre, celle qui figure dans *Pista de baile del club "Las Vegas"*, p. 20, ainsi que dans une autre photographie à la p. 72) n'était pas survenu au moment où ce texte a été rédigé.

[Note de l'éditeur]

«Je ne sais pas comment vous le raconter, je ne sais pas...¹ » : la (dis)continuité de nos univers

Lulu Morales Mendoza

Se trouver en présence de l'œuvre de Teresa Margolles, c'est faire face aux limites de notre condition d'êtres vivants. Son œuvre se soutient par et à travers un déséquilibre. Ses travaux mettent de l'avant la fragilité du monde et des univers qui nous articulent. Sa production reflète une démarche esthétique qui se décline en stratégies diverses. Dans leur complexité, ses pièces ne peuvent être réduites ni à la beauté ni à l'horreur, quoique toutes deux y soient présentes. Ceux qui les contemplent prennent conscience du rapport dialectique entre la persistance de la perte et l'anesthésie de l'oubli.

Deux procédés centraux prédominent dans sa production artistique. Le premier s'articule à partir du corps, par sa matérialité, sa dépense physique, et sa condition organique. Alors que le second se construit à partir du témoignage, par l'empreinte, la marque, et l'origine. Mais que le point de départ soit le corps ou le témoignage, ce qui modèle l'œuvre de Teresa Margolles, c'est la perte et le manque.

PREMIER PROCÉDÉ : UN CORPS LIMINAL, UNE ŒUVRE LIMINALE

Depuis les années 1990, Teresa Margolles pratique à la fois l'art et la médecine légale. En tant que pathologiste, elle enquête sur l'origine des blessures d'un cadavre ; en tant qu'artiste, elle prélève la trace d'une origine et d'une fin inaccessibles. Au bout du compte, c'est en effet la mort. Mais ce qui l'intéresse surtout, c'est le survivant, celui qui brouille ses propres limites en imaginant à travers l'autre l'irréparable perte du moi.

Durant plusieurs décennies, l'artiste a composé un ensemble d'œuvres qui puisent leurs origines dans la matérialité du corps. Parmi celles-ci, on trouve des pièces suscitées par «l'inquiétante étrangeté» d'objets d'apparence banale qui, en exerçant une séduction visuelle, invitent au contact physique². À titre d'exemple, dans son installation

En el aire [Dans l'air], 2003, des machines produisent des bulles faites à partir d'un mélange de savon et d'autres substances provenant de l'eau avec laquelle les cadavres de victimes de meurtre ont été lavés à la morgue ainsi que de lieux où ont été découverts des restes de femmes assassinées. Éclairées par en haut, les bulles prennent la forme d'une délicate cascade de globes silencieux qui finissent par éclater sur le sol ou sur les spectateurs. Ces sphères fragiles demeurent dans un état de latence jusqu'à ce que le spectateur cède à l'impulsion de les crever, de les attraper, de souffler sur elles et d'accélérer ainsi leur inévitable fin. Certains se livrent à ce jeu par bienheureuse ignorance – ils n'ont pas lu le cartel – alors que d'autres éprouvent du plaisir à braver l'interdit de toucher. *En el aire* transpose une image d'horreur en expérience immédiate. La manipulation délicate des bulles par le spectateur ou leur collision fortuite avec lui produisent un mélange ou le fantasme de se mélanger. La proximité que l'œuvre établit avec le spectateur présente le cadavre comme accolé à ce dernier et fait ainsi accroître la perception d'un risque de contagion. Par voie de conséquence donc, nous pouvons avancer l'hypothèse suivante : l'œuvre de Teresa Margolles naît et prend forme à partir du dialogue qu'elle entame avec l'abject et l'«abjecté».

p. 44–47

D'origine latine, *abiectus* (*abiicere*) est dérivé du verbe *jácere*, jeter. Est abject ce qui est rejeté parce qu'il inspire la répulsion, évoque les ténèbres et menace mon existence par son caractère indéfini, ambigu, mixte et immoral³. Julia Kristeva soutient que l'abject met en lumière la perte permanente que le corps subit par ses pores et ses orifices, ce qui démontre la vulnérabilité de toutes les limites qui séparent l'intérieur de l'extérieur. En ce sens, l'abjection est provoquée par «... ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles⁴.»

Les arguments de Kristeva ont été développés plus avant dans le débat sur la «politique de la différence» par Iris Marion Young. Cette dernière conçoit l'abjection comme une réaction d'aversion et de dégoût face à l'ambiguïté et la menace que celle-ci fait peser sur les frontières qui délimitent le soi par rapport à l'Autre⁵. La perception d'une dichotomie entre le dedans et le dehors émane de la vaine illusion que le corps est imperméable. Le racisme, le sexisme, l'homophobie, l'âgisme, le capacitisme, le classisme et la «vulnérabilité menaçante», représentée par ceux qui vivent dans le dénuement extrême, placent l'Autre dans une position ambiguë qui le prive de représentation.

En appliquant le concept d'abjection à la manière dont les identités sont assurées par exclusion, Young va au-delà de l'élaboration théorique de ce concept. Aujourd'hui nous faisons face aux conséquences qui découlent de la mise en place de politiques

radicalement abjectes fondées sur l'exclusion de l'Autre et qui, dans leurs manifestations extrêmes, conduisent à l'objectivisation constante d'autrui. Renvoyant aux travaux de Young, Judith Butler établit un lien entre les formes de différenciation identitaire et les fonctions excrétoires. Autrement dit, elle fait remarquer l'impuissance qui résulte de notre incapacité à établir des limites solides entre le dedans et le dehors, ce qui, à son tour, laisse à l'imagination la possibilité de penser l'Autre comme excrément⁶. Ainsi, la société dans laquelle nous vivons est fondée sur l'abjection et soudée, paradoxalement, par l'exclusion. Dans cette perspective, la perception de perte de souveraineté est attribuable au manque d'une frontière qui délimite clairement l'exclu et l'abject.

Dans ce contexte, l'œuvre de Teresa Margolles vise à rétablir la continuité dans une société qui, pour assurer son existence et son identité, exige la discontinuité. Par son passé de colonie et par sa plus récente histoire, le Mexique s'est construit par un pacte social d'exclusion. Margolles politise le fait en tissant des relations avec un Autre liminal, avec ceux qui sont remis en question, avec ceux qui ont une existence instable en raison de leur vulnérabilité. Son œuvre renvoie au corps ambigu qui habite la marge, au corps soumis aux violences, à la lutte des survivants et des témoins. De là, de ce lieu d'abjection, elle compose ses œuvres d'art.

«Dépourvu de monde, donc, je m'évanouis⁷.»

DEUXIÈME PROCÉDÉ : UNE TACTIQUE POUR CAPTER LA TRACE

L'œuvre de Teresa Margolles s'est développée en suivant la trajectoire sordide des violences au Mexique : de l'univers caché de la morgue aux univers urbains et publics, elle examine le phénomène généralisé de la violence. Depuis que le gouvernement mexicain a déclaré la guerre au trafic de la drogue en 2006, la violence, comme moyen de coercition sociale, a connu une importante escalade⁸. La morgue, en tant que baromètre de la société, a vu son rôle d'instrument de mesure sociétale se réduire, lorsqu'un nombre infini de victimes a commencé à joncher les espaces publics⁹.

Pour sa présentation au Musée d'art contemporain de Montréal, *La promesa* [La Promesse], 2012, est composée de plus de quinze tonnes de débris provenant d'une maison abandonnée, que l'artiste a achetée et démolie. Broyé et compacté, le débris prend la forme d'un parallélépipède rectangle qui semble évoquer le minimalisme, mais seulement jusqu'à ce que des volontaires se présentent, l'un à la suite de l'autre, et de leurs mains réduisent cette sculpture en poussière, durant une heure chaque jour, pour la durée de l'exposition, jusqu'à ce que le sol de la salle en soit presque entièrement couvert.

Du nord au sud du Mexique, des villes se ressemblent par leur architecture « squelettique », par ces kilomètres de maisons abandonnées et de blocs de béton démantelés. Ciudad Juárez, Tijuana, Matamoros, Puerto Vallarta, Colima, Morelia ... en les nommant, la carte de la République se dessine peu à peu et fait apparaître les symptômes d'une violence insoutenable, qui se manifestent par des lieux abandonnés et des populations déplacées¹⁰.

Dépossédés de leurs univers, des milliers de citoyens transforment le paysage urbain par leur absence même et font voir les ruines de la rationalité productive. La ville, en tant que corps architectural, s'autodétruit lorsque nous remettons en question le lieu comme espace d'appartenance. La démarche artistique de Teresa Margolles se sert de la maison pour représenter la symptomatologie de l'épiderme urbain. Car, dans sa matérialité, elle comporte une tension : elle est à la fois corps social et trace physique d'une affectivité évincée de son contexte urbain. De fait, dans *La promesa* s'exerce une double délocalisation : le déplacement du registre des déplacés.

Pour élucider le premier déplacement, l'apport des travaux de Kelly Oliver sur la structure dialogique du témoignage est fort utile¹¹. Celle-ci attire l'attention, d'une part, sur l'« adressabilité » (*address-ability*) de la position de sujet en lien avec la finitude du monde dans l'histoire humaine et, d'autre part, elle souligne la subjectivité en ce qui a trait au sentiment d'agentivité et de capacité à répondre (*response-ability*) qui naît de la rencontre infinie de l'altérité. À mon avis, nous pouvons concevoir les déplacés en premier lieu comme ceux dont la place a été usurpée et qui ont été dépouillés de leurs adresses. Un être déplacé est aussi conditionné à ne pas avoir voix au chapitre. De par son état de déraciné, l'intelligibilité du politique lui est, de fait, interdite. Ainsi, le premier exil commence pour le sujet par la dépossession de sa position, par l'amputation de son adressabilité et, partant, de sa capacité à répondre. Autrement dit, les déplacés sont impuissants à recevoir et à donner des réponses.

Le second déplacement renvoie au déplacement du registre, c'est-à-dire à la maison abandonnée arrachée à son lieu d'origine et reconstruite comme preuve de l'existence des survivants. *La promesa* retrace donc le déplacement de l'adressabilité comprise ici comme le lieu architectural d'origine des témoins : après leur éviction de leurs univers, les décombres de leur expérience sont récupérés. En l'absence d'une reconnaissance formelle des faits, *La promesa* fonctionne donc comme un témoignage. En d'autres termes, elle revendique la signification même de ce qu'est le témoignage : rendre compte de ce qui a eu lieu. En tant que trace des survivants, l'œuvre transmet le témoignage de l'Autre conçu comme origine irrécupérable.

Dans le même esprit, *Pesquisas* [Enquêtes], 2016, s'attache à récupérer méthodiquement les affiches délavées que, au long des années, les familles des femmes disparues ont collées partout dans Ciudad Juárez. Ayant photographié ces affiches, l'artiste les présente ici dans une grille de trente-trois impressions agrandies collées à même le mur. Le regard des femmes, dans ces images, interpelle la justice sur son indifférence, sur l'impunité et sur le fait que presque aucun de ces cas de disparition n'a été résolu¹². Face à l'absence (rejet) d'un témoin-émissaire, *Pesquisas* porte la marque du témoignage, comme le fait une grande partie de l'œuvre de Teresa Margolles.

p. 24–27

En temps de guerre, on soupçonne les discours politiques et les médias de masse de confondre sans cesse la victime et le bourreau. Cette ambiguïté dans les termes est symptomatique d'une contradiction profonde, d'une panne de l'intelligibilité censée structurer le corps social. Le témoin porte le poids de la subjectivité ; il est lesté de la singularité de sa position dans le monde. Chassé du logos, il échoue à toute épreuve d'objectivité.

Le témoin et le témoignage sont sujets au doute ; l'un comme l'autre procèdent de la vulnérabilité. L'imposition d'un discours dicté par l'État mexicain en ce qui a trait à l'(in)existence de corps disparus ne manifeste que sa volonté insistante de conclure un pacte d'opacité radicale. Il traite la trace de cet Autre rejeté comme un interdit, un appel au secret. Ainsi, il appelle à la préservation d'une économie qui prospère et croît aux dépens de l'abjection de l'Autre.

En dépit de cela, témoigner, c'est exercer un pouvoir. Le verbe «témoigner» est dérivé du latin *testis*, qui est proche de *tertius* (le tiers) : celui qui témoigne est donc celui qui peut confirmer ce qui est arrivé entre deux personnes. Le fonctionnement du témoignage comme fuite, dérobaie, sans substance, comme un geste sans objet, constitue le paradoxe de ce qu'est un souvenir oublié. Le témoignage maintient une continuité, il raconte l'histoire à nouveau, il colmate les brèches. À partir d'un lieu nouveau – l'œuvre de Margolles –, le pouvoir de l'itération trouve une confirmation car, comme l'explique Derrida, «... *iter*, derechef, viendrait de *itra*, autre en sanskrit¹³...», ce qui ouvre la voie à la trace comme autre récit, comme autre témoignage. L'équation dialogique établie par Kelly Oliver entre agentivité et capacité de répondre, tant bafouées dans les situations de violence, est résolue dans l'œuvre de Teresa Margolles. Dans toute zone de guerre, là où les crimes sont occultés, c'est au médecin légiste d'apporter des preuves et à l'artiste d'apporter son témoignage. La trace de la trace que Teresa Margolles nous présente, c'est la possibilité, pour le survivant, de cette prise en compte.

[Traduction de Monica Haim]

- 1 Témoignage d'une victime. Dans *El Testigo*, catalogue de l'exposition de Teresa Margolles, Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo – CA2M, 17 février–25 mai 2014, p. 153.
- 2 Les œuvres emploient, par exemple, des mélanges de fluides organiques provenant de la morgue, conjointement avec des matériaux comme du ciment, de l'eau, etc.
- 3 Selon la définition du dictionnaire, ce qui est abject inspire la répulsion, le dégoût, mais aussi la fascination, en ce qu'il transgresse les limites de l'interdit.
- 4 Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur. Essais sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 12.
- 5 Cf. Iris Marion Young, « Abjection and Oppression: Dynamics of Unconscious Racism, Sexism, and Homophobia », dans *Crises in Continental Philosophy*, éd. par Arleen B. Dallery, Charles E. Scott et Holley Roberts, Albany N. Y., SUNY Press, 1990, p. 202, coll. « Selected Studies in Phenomenology and Existential Philosophy », p. 16.
- 6 Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, préf. d'Éric Fassin, Paris, La Découverte, 2005, p. 254.
- 7 Julia Kristeva, *op. cit.* note 4, p. 11.
- 8 Selon les données officielles publiées par l'Instituto Nacional de Estadística y Geografía de México, 177 663 homicides et plus de 30 000 disparitions ont été recensés au Mexique entre 2006 et 2015. Et la violence continue : selon le Sistema Nacional de Seguridad Pública, en moyenne, 50 personnes par jour ont été tuées entre janvier et avril 2016.
- 9 Des victimes enterrées dans des tombes clandestines, des messages des trafiquants écrits sur des cadavres, utilisation des médias sociaux, etc.
- 10 The Internal Displacement Monitoring Centre (IDMC) rapporte, dans son *Global Overview* pour l'année 2014, 160 000 personnes déplacées à cause de la montée de la violence criminelle, <http://www.internal-displacement.org/americas/mexico/>
- 11 « J'avance que le sujet est constitué, d'une part, par la tension entre un contexte historique fini qui établit sa position de sujet et, de l'autre, par la subjectivité structurée comme une infinie adressabilité et capacité de répondre. » [Notre traduction.] Cf. Kelly Oliver, "Witnessing and Testimony", dans *Parallax: Witnessing Theory*, vol. 10, n° 1, éd. par Rowan Bailey, Nicholas Chare et Peter Kilroy, London, Routledge, 2004, p. 81.
- 12 En 2016, le Centro de Estudios Sobre Impunidad y Justicia de la Universidad de las Américas de Puebla a publié le *Global Impunity Index*. Le Mexique se classe deuxième au monde en ce qui a trait à l'impunité. Pour 100 crimes commis, seuls 7 (7%) sont rapportés. Quant à la population carcérale, 46% des prisonniers sont détenus sans jugement.
- 13 Jacques Derrida, *Limited Inc.*, Paris, Éditions Galilée, 1990, p. 27.



La Gata compte parmi les femmes transgenres à avoir collaboré avec Teresa Margolles à la création de la série de photographies intitulée *Pistas de baile* [Pistes de danse]. Vers la fin de 2016, quelques mois avant l'ouverture de l'exposition *Mundos* au Musée d'art contemporain de Montréal, La Gata a été brutalement assassinée à Ciudad Juárez. Dans les pages qui suivent, on rend hommage à sa présence et à sa vie avec trois témoignages. Le premier, de La Gata elle-même, a été enregistré en 2015 quand Margolles l'a interviewée pour ses photographies *Pista de baile del club "Las Vegas"* et *La Gata*, Luis Humberto García Robledo (ci-contre). Les deux autres témoignages ont été captés au début de 2017 ; il s'agit de la parole d'une infirmière activiste transgenre et de celle d'une de ses grandes amies.

p. 20

TÉMOIGNAGE DE LA GATA

[2015]

Je m'appelle Luis Humberto García Robledo et je viens de Zacatecas. J'ai 32 ans et on m'appelle La Gata (« la Chatte »). Depuis l'école primaire, j'ai aimé les hommes, mais... à l'école primaire, c'était tellement sexy ! Le prof d'éducation physique était très grand et beau. J'avais un cousin gay lui aussi et nous nous draguions mutuellement ; il me draguait, alors je le draguais aussi, parce qu'il me disait : « Regarde, quel beau gars tu es, tellement beau, tellement, tellement beau ! » Après cela, nous avons commencé à travailler, lui et moi, dans un restaurant, et nous avons commencé à boire, parce que c'était moi le barman. J'avais accès à tout, tequila, toutes les sortes de vins, alors, parce que j'en vendais, que je vendais du vin, eh bien j'en buvais. Je finissais le travail et me mettais à boire et il buvait lui aussi, mon cousin, et alors nous étions complètement soûls et nous sortions avec des hommes, des soldats. Il y a là une garnison, le 53^e bataillon d'infanterie, et ils pouvaient aller en ville ; nous nous ramassions dans leurs chambres et nous avions des relations avec eux, mais c'était il y a dix ans.

Ma mère ne sait pas que je suis homosexuel. Mon père nous a laissés quand j'avais trois ans ; mes sœurs étaient plus âgées ; mais il a quitté ma mère quand j'avais trois ans. Ce qui fait que ma mère a pris soin de mes trois sœurs et de moi. Plus tard, en sixième année, à 12 ans, c'est là que les hommes ont commencé à me désirer et tout ça. Mais en réalité, ma famille ne sait pas ce que je vis ni quoi que ce soit. Je suis venue ici et ne les ai jamais revus ; jusqu'à ce jour je n'ai jamais revu ma mère ; ça fait 10 ans que je l'ai vue.

Je suis venue ici en tant qu'homme, que jeune homme, parce que je suis allée à Zacatecas pour travailler comme serveur. Je portais alors les cheveux courts, une longue chemise blanche, un pantalon, des chaussures, tout ce que porte normalement un serveur. Mais une fois en ville, à Zacatecas, j'ai rencontré un travesti et je me suis mise à m'habiller en femme, et lui, il s'est mis à m'apprendre comment ça se passait dans les *cantinas* : on s'habille en drag et on se maquille, m'a-t-il appris. Au bar à Juárez où j'étais serveur, tous les autres serveurs étaient gays ; et chaque année, ils organisaient un concours, un concours entre tous les bars, dans lequel une personne de chaque bar devait sortir habillée en femme. Tenue de soirée, tenue courante et maillot de bain. C'est la première fois que je m'habillais en femme. On prenait des photos, on filmait ; j'ai vu cette transformation d'homme en femme et ça m'a fascinée, et c'est comme ça que ça a commencé. Je me sentais belle, jolie, j'attirais l'attention, et tout ça. Je me

prostituais dans la rue ; il y avait là beaucoup de bars, et beaucoup de gens qui venaient de El Paso. Ça bougeait pas mal. Maintenant, parce que tout a été démoli, les gens sont partis, et il y a eu des meurtres aussi, alors les gringos ont peur de venir à Juárez parce que si l'on a de l'argent, on se fait voler ou même tuer. Tout le monde n'est pas criminel, mais à cause de quelques-uns, nous devons tous payer. Alors, maintenant, il n'y a presque plus de gens. Presque plus d'étrangers.

Ma vie a changé parce qu'autrefois j'avais de l'argent durant les week-ends ; je faisais de l'argent, mais plus aujourd'hui. Je ne me prostitue plus, ni rien. Maintenant, je vais au pont et je me fais 100 pesos sur le pont de l'avenue Juárez en faisant des corvées : je balaie le trottoir, je mendie auprès des passants, et c'est comme ça que je me maintiens, question argent, avec ce que j'ai fait dans la journée. Avant, c'était différent, en un jour je me faisais 1 000, 1 200 pesos... 150 dollars, 100 dollars en un jour, d'un coup. C'était bien différent.

Oui, j'ai eu un petit ami ; oui, j'ai été amoureuse ; et j'ai été avec un gringo de El Paso. J'ai vécu quelque temps avec lui, ici, dans un hôtel. Nous louions une chambre, il payait pour nous deux. Je connais El Paso parce que j'y suis allée quelques fois pour me prostituer, pour boire, pour voir, mais je suis revenue, je n'y suis pas restée.

[Traduction de Olivier Reguin]

TÉMOIGNAGE DE GABY HERRERA

[JANVIER 2017]

Je m'appelle Gaby Herrera ; je suis une femme transgenre et je veux parler de mon amie La Gata. Elle était l'une des plus belles filles transgenres ici à Ciudad Juárez. Quand je l'ai rencontrée, elle n'utilisait pas d'injections de silicone. Et pas de chirurgie non plus. Elle prenait simplement des hormones, et sa beauté était tellement naturelle ; pour nous, elle était très exotique, terriblement jolie. Ce qui était merveilleux avec elle, c'est qu'elle se comportait si bien, avec beaucoup d'assurance. C'était sa manière d'être bienveillante. Malgré sa situation vraiment déprimante, elle était toujours pleine d'entrain et gentille. Puis est arrivé le jour où elle a perdu la tête parce qu'elle faisait tellement d'argent. Après, elle a commencé à dégringoler. Elle n'a pas su quoi faire avec autant d'argent et avec l'idée d'être si désirée pour son travail sexuel.

Il y a à peu près huit ans que nous avons commencé à travailler sur les questions de santé des femmes transgenres. C'est alors qu'elle est venue me voir avec une tumeur, un abcès résultant d'une injection sous-cutanée d'une substance quelconque. Elle a subi un traitement jusqu'à ce qu'elle soit remise. Pendant un certain temps, nous la perdions de vue, puis elle réapparaissait jusqu'à ce qu'elle finisse par se retrouver dans la rue. Avec la dépendance, c'est logique : peu à peu, elle les achève. Oui, nous avons réussi quelques fois à la faire entrer en désintox, mais c'est dans ces endroits qu'on lui a coupé les cheveux, qu'on l'a fait s'habiller en homme, qu'on l'a battue et abusée avec des objets de manière extrêmement épouvantable. À cause de tout ça, elle a sombré dans une dépression et s'est finalement ramassée dans la rue. Nous l'avons souvent cherchée dans les maisons abandonnées pour la ramener et lui offrir de la nourriture, la chance de prendre un bain, de porter des vêtements propres, mais sa dépendance l'a toujours fait retourner là d'où elle venait. Là où je pouvais la trouver le plus facilement, c'est la partie de l'avenue Juárez près du pont Santa Fe. C'est là qu'elle allait mendier pour pouvoir se shooter. Souvent, elle ne voulait pas qu'on l'invite à venir manger, mais voulait plutôt qu'on lui donne de l'argent pour qu'elle continue à se shooter. Nous avons continué à la suivre médicalement, à l'hôpital et tout, quand elle a connu une mauvaise période avec une fistule dans la région génitale. Nous avons réussi à la remettre sur pied. Nous savions qu'ils avaient brûlé sa place, le taudis de pisé (*tapia*) où elle habitait. Quand nous y sommes allées pour la trouver, elle n'y était pas, et c'est à ce moment seulement que nous avons appris qu'elle avait été assassinée de manière si brutale.

[Traduction de Colette Tougas]

TÉMOIGNAGE DE BERTHA

[JANVIER 2017]

Ils ont tué La Gata. Je l'ai connue pendant des années ; elle n'a pas de famille.

Bon, je suis allée chez elle pour lui apporter des provisions. Quand je suis arrivée avec la nourriture, ils m'ont dit qu'elle avait été battue et torturée. Ils ont dit qu'elle avait volé quelqu'un et que cette personne a envoyé des types pour lui parler et, eux, ils l'ont battue à mort. Je ne connais pas leurs noms, mais ils l'ont tellement tabassée que son visage était méconnaissable. Et il y avait des traces de bottes sur sa poitrine, là où ils lui ont marché dessus... enfin, ils l'ont laissée dans un bien mauvais état. Et quand le gars a vu qu'elle n'était pas une femme, il l'a frappée encore plus fort, comme de rage. Il n'y a rien qu'elle pouvait faire. Pourquoi? Parce qu'elle était toute seule à ce moment-là. Malheureusement, les gens qui vivaient avec elle étaient sortis et, quand je suis arrivée là, elle pouvait à peine me regarder, elle m'a pris la main et m'a dit : « Oh *carнала*, je ne passerai pas au travers. » Je l'ai serrée et lui ai dit : « Non, tu vas vivre, mon ange. Reste avec moi, tiens bon jusqu'à ce que l'ambulance arrive, fais-le pour moi, aide-moi, tiens bon encore un peu, ne me laisse pas. » Et ce que je me rappelle, c'est qu'elle a dit : « Donne-moi ta bénédiction » et j'ai dit « non, l'ambulance arrive ». Et je me souviens de l'avoir embrassée sur le front et sa tête est tombée sur le côté, et j'ai réalisé qu'elle était morte dans mes bras. Je ne m'en souviens pas nettement, mais c'était le 12 ou le 16. Elle vivait dans une sorte de maison abandonnée. Il y avait des gens qui vivaient là, dans des maisons décrépites, et elle vivait là aussi à un endroit près du magasin Oxxo. Ils ont voulu brûler sa maison et y ont lancé un cocktail Molotov et elle a failli ne pas s'en sortir. Mais le type ne pouvait plus attendre, il savait qu'il était dans une mauvaise situation parce que les choses qui étaient disparues ou avaient été volées ne lui appartenaient pas. Mais pourquoi l'a-t-il envoyée là, pour qu'ils la prennent et la tabassent? Ce n'était pas nécessaire de la tuer pour ça.

On est allés à l'hôpital puis à la morgue pour récupérer son corps. Tout ce qu'ils nous ont dit, c'est de lui acheter un cercueil pour l'apporter à San Rafael et que nous aurions à payer pour son lieu de sépulture. Et ils nous ont demandé 300 pesos pour l'enterrer et nous avons réussi à trouver l'argent pour payer pour le cercueil aussi. Ça me semble totalement injuste, pourquoi ils l'ont battue aussi brutalement.

[Traduction de Colette Tougas]

La Gata was one of the transgender women who collaborated with Teresa Margolles in her creation of the series of photographs entitled *Pistas de baile* [Dance Floors]. Towards the end of 2016, a few months before the opening of the exhibition *Mundos*, La Gata was brutally murdered in Ciudad Juárez. In the following pages we pay homage to her presence and life with three testimonies. The first is from La Gata herself, and was recorded in 2015 when Margolles interviewed her for the photographs *Pista de baile del club "Las Vegas"* and *La Gata*, Luis Humberto García Robledo. The other two were recorded at the beginning of 2017, and are the voices of a transgender activist nurse and of one of her best friends.

p. 20

p. 72

TESTIMONY OF LA GATA

[2015]

My name is Luis Humberto García Robledo and I'm from Zacatecas. I'm 32 years old and they call me La Gata [Queen Cat]. Since I was in elementary school, I liked men, but... elementary school, oh so horny! The phys-ed teacher was huge and handsome. I had a cousin who was also gay and both of us dragged each other; he dragged me, as I also dragged him, because he would say: "look how handsome you are, so handsome, so so handsome." Afterwards, we started working, me and him, in a restaurant, and we started drinking because I was the barman. I had access to everything, tequila, any kind of wine you can name, then, because I was selling it, selling the wine, well I drank it too. I would get off work and start drinking and he would also drink, my cousin, so we would get totally wasted and leave with men, with soldiers. Because there is a battalion, the 53rd Infantry Battalion, and they were free to go to the town; we would go back to their rooms and have relations with them, but that was like ten years ago.

My mom doesn't know I'm homosexual. My father left when I was three; my sisters were older, but he left my mom when I was three. So that left my mom to take care of my three sisters and myself. As I grew older when I was in sixth grade, at age twelve, that's when men started getting horny for me and all of that. But in reality, my family doesn't know what happens with me or anything. I came here and never saw them again, until this day I haven't seen my mom again, it's been ten years since I last saw her.

I came here as a man, a young guy, because I went to work as a waiter in Zacatecas. Then I had my hair short, long white shirt, pants, shoes, everything normal of a waiter. But there, in Zacatecas, that's when I met a transvestite and I started dressing as a woman and he started to show me how to go out to the *cantinas*: wearing drag and makeup, he taught me. At the bar where I was a waiter in Juárez all the other waiters were gay; and each year, they'd make a contest, an all-bar contest, in which one person from each bar would come out dressed as a woman. Evening wear, casual dress and swimsuit. That was the first time I dressed as a woman. They took photos and filmed... I saw that change from man to woman and I was fascinated by it, I started from then on. I felt beautiful, pretty, I grabbed attention and everything. I prostituted myself on the street but there were many bars and many people coming from El Paso. There was a lot of bustle. Now that they've been demolishing, people have left, and there were also

murders, so now the gringos are afraid of coming to Juárez because if you bring money, they'll rob you or kill you. Not everyone, but because of some, we all have to pay. So now, there's hardly any people. Hardly any foreigners.

My life changed because I was used to getting money on the weekends, I used to make money, but not anymore. Now I don't prostitute myself nor anything. Now I go to the bridge and make 100 pesos on the Juárez Avenue bridge and there I do chores, I sweep sidewalks, ask people who pass by and that is how I keep myself going, on my money, with what I make today. Not like before, before in one day I would make 1000, 1200 pesos... 150 dollars, 100 dollars, in one day, at one time, and that is a big difference.

I've had a boyfriend; yes, yes I fell in love, and I was with a gringo from El Paso. I lived with him, here in a hotel, for awhile we rented a room, he paid for both of us. I know El Paso because I went there a few times to prostitute myself, to drink, to check it out, but I came back, I did not stay there.

[Translated by Oscar Gardea]

GABY HERRERA'S TESTIMONY

[JANUARY 2017]

My name's Gaby Herrera; I'm a transgender woman and I want to talk about my friend La Gata. She was one of the prettiest transgender girls here in Ciudad Juárez. Back when we first met, she didn't use silicone injections. And no surgery, she just took hormones, and she had such natural beauty; to us, she was very exotic, so incredibly pretty. What was wonderful about her is that she carried herself so well, with such assurance. It was her way of being caring. In spite of her really depressing situation, she was always lively and nice. Then came a time when she lost her footing from making such good money. After that, everything started to crumble. She didn't know how to handle making so much money and being so desired for her sex work.

It was about eight years ago when we started to work on the health issues of transgender women. She came to see me then with a tumour, an abscess from a subcutaneous injection of some substance. She underwent treatment until she was well again. For awhile we lost sight of her, then she would show up again, and that was it until she ended up on the streets. With addiction, it's logical that, little by little, it puts an end to them. Yes, we managed a few times to get her into rehab but it was in those rehab places that they cut her hair, made her dress as a man, beat her and abused her with objects in ways that were extremely horrendous. Because of all that, she fell into a depression and finally was just on the street. We often searched for her in the abandoned homes to bring her and offer her food, the chance to take a bath, to wear clean clothes but her addiction just caused her to slide back to where she was. Where I could find her easiest was in the zone of Juárez Avenue near the Santa Fe bridge. She went there to beg so she could shoot up. A lot of the time she didn't want to accept our invitation to come and eat food but wanted us to give her the money instead so she could keep using. We kept following her medically, at the hospital and everything, when she was having a hard time with a fistula in her genital area. We managed to get her better. We knew they'd burned her place down, the adobe hovel (*tapia*) where she was living. When we went down to find her there, we couldn't, and it was only just now that I heard that unfortunately she was murdered in such a brutal way.

[Translated by Erin Moure]

BERTHA'S TESTIMONY

[JANUARY 2017]

They killed La Gata and I've known her for years, she has no family.

Well all that I did was to go to the house to bring her some groceries. When I brought her the food then they told me she'd been beaten and tortured. They said she'd robbed someone and that guy sent some others to talk to her and they beat the shit out of her. I don't know their names but they beat her to a pulp, so her face was unrecognizable. And then bootprints on her stomach where they stepped on her, they... well they left her in really bad shape. And when the dude saw she wasn't a woman well he hit her even more, like in a rage. There was nothing she could do. Why? Well she was all alone right then. Unfortunately, the people who were staying there with her had gone out and so, when I got there, it was over, she could barely look up at me and hold my hand and she said: "Oh *carnala*, I'm not going to make it." And I held her and told her: "No, no you're going to live, sweetie. Stick with me, just hang on till the ambulance comes, do it for me, just help me, hang on for a bit more, don't leave me." And what I remember is that all she said to me was: "Give me your blessing," and I told her "no, the ambulance is coming now." And what I remember is that I gave her a kiss on the forehead and her head fell sideways, and I realized she had died in my arms. I don't remember clearly, but, but it was the 12th or the 16th. She lived in kind of abandoned home. There were people down there living in some falling-down houses and she was staying down there too in a place near the Oxxo store. They wanted to burn her place down and threw a molotov cocktail in there, and she barely got out. But the guy couldn't stand to wait, he knew he was in big trouble 'cause the stuff that was missing or stolen wasn't his. But why did he have to send her there, so they could grab her and beat her? They didn't have to kill her for that.

We went to the hospital and then to the morgue so that we could claim her body. The only thing they told us was that if we could we should buy her a coffin to bring her to San Rafael and we'd have to pay for the burial plot. And so they charged us 300 pesos to bury her and we managed to get together the dough to pay for the coffin too. It seems totally unjust to me, why did they beat her so brutally.

[Translated by Erin Moure]

Mundos: An Introduction

John Zeppetelli

Teresa Margolles takes both an actual and a metaphorical scalpel to Mexico's body politic. In so doing, she exposes tragedy, systemic injustice and misfortune, while also coaxing a devastating poetry from these grim realities. Margolles's quiet yet powerful installations, sculptures, photographs and performances emerge from an unflinching humanistic and artistic reflection on social strife, trauma and marginalization.

The exhibition is entitled *Mundos*, suggesting the multiple worlds we inhabit, or the multiple and conflicting social, economic and geopolitical spheres of our world. The word comes from a neon sign salvaged from a former nightclub in the historic centre of Ciudad Juárez, now a found sculpture in the exhibition, its letters realigned to read horizontally, and a sound source of buzzing neon inserted in it for harsh authenticity. The sculpture is surrounded by a photographic series of powerful, scorched-earth urban landscapes, in which transgender sex workers stand proudly in heels and evening wear in bright daylight, posing on swept and glistening remnants of dance floors amid the rubble of demolished buildings: their former workplaces.

p. 8–13

These doubly marginalized social figures, some of whom have been tragically murdered since the photos were taken, are depicted as emblems of resistance and resilience. A productive tension is achieved by the almost militant verticality of the sex workers set against the horizontal *tabula rasa* of the landscape. In an effort to regenerate its city centre and attract new investment, Juárez's municipal authorities tear down such "insalubrious" areas. As in an archaeological dig, the dance floors of the artwork—the *Pistas de baile*—emerge from the overall rubble only after meticulous brushing and cleaning. While they are material relics framing the troubled social links between gender fluidity and sexual commodification, they also act as reminders of carefree, music-filled abandon in otherwise fraught lives.

p. 12–23

Pesquisas [Inquiries], also set in Juárez, consists of a haunting and melancholy grid of thirty-three torn posters of missing women, taken from the city's streets, rephotographed, and enlarged. Together, they brutally allude to civic disintegration and patriarchal violence, and to the police inaction, complicity or ineptitude that hangs over the many unresolved cases. They also poignantly remind us that someone loved each of these women enough to search for them. This sadly resonates with Canada's own history of missing and murdered Indigenous women.

p. 24–27

Mourning and lamentation, but also resistance to oblivion, find colourful and eloquent expression in *Tela bordada* [Embroidered Cloth], from the series of "stained textile artworks." To create these pieces, Margolles asked groups of activist Indigenous women throughout Central America and beyond to embroider cloths which had previously wrapped the bodies of murdered women. The collective act of intervening in these bloodstained shrouds using labour-intensive traditional forms of embroidery provided the women an opportunity to speak out artistically regarding the unspeakable violence and injustice suffered by women from their communities.

p. 30–31

At the centre of our exhibition is *La promesa* [The Promise], an arresting 16-metre-long sculptural block: a spare and potent symbol of transmutation and resistance. Resonant with references to migration, displacement and dismantling, as well as resilience, this imposing form now also alludes—at this unfortunate historical juncture of Mexican-American relations—to current border policing debates. The minimalist sculpture conceals a compelling history; it is made from tons of meticulously dismantled material from an abandoned house in Ciudad Juárez purchased by the artist to create the artwork. A home from a Mexican border city thus reappears in Montréal, its pulverized components carefully compacted in the form of a low, long wall, where volunteers will scratch away at the surface to gradually disperse its small stones and fragments of other materials on the gallery floor, returning the sculpture to rubble.

p. 32–35

The house was originally one of thousands built to accommodate Mexicans drawn to the city by the promise of steady work in its *maquiladoras* (factories assembling goods for tariff-free export to the US). Many later fled from the epidemic levels of violence and drug-related murders in the area. This is the fate met by the family who once occupied the house in question, following their daughter's murder: *La promesa* is thus the heart-rending sculptural embodiment of a failed civic promise.

In contrast, *En el aire* [In the Air], with its alliance of innocent pleasure and studied horror, encapsulates another methodology by which Margolles exposes the material trace of voiceless victims. Here, water used to cleanse corpses in the morgue after autopsy, imprints

p. 44–47

gathered from violent crime sites using moistened fabrics, and just the mere intimation of the presence of tainted bodily traces, make a paradoxical appearance: the fluids are mixed with soap to create an ethereal shower of fragile and beautiful bubbles cascading gently from the ceiling of the museum. Yet every bubble bursting on contact is more than just a fugitive symbol of the transience of human lives; as falling bubbles, endlessly reappearing, they are the reminiscences of violated bodies that will not disappear.

Tensed horizontally across the entire width of one of the last rooms of the exhibition, the lone thread of *36 cuerpos* [36 Bodies] forms a barrier or border set a few metres from the room's back wall, in a simplicity that allows us an entry into emotional complexity, violence and, crucially, forms of resistance. This work consists of thirty-six remnants of post-autopsy suture threads tied together and tautly suspended. Each segment represents an individual body that suffered a violent death; each thread has pierced the skin of a different corpse. Knotted to form one strand, they act as the secular remnants of nameless human beings, commemorating a community of victims while enacting a touching defiance. All we know about these unidentified dead is that, their lives gone silent, their material presence endures in the world.

The Violence of Order

Thérèse St-Gelais

In the spring of 2016, Teresa Margolles participated in Ferrara's XVI Biennale Donna, which focused on Latin American women artists and whose title, *Silencio Vivo*, described the Mexican artist's work in all its profundity: living silence. This silence, marked by the violence of a disappearance or a murder, finds its place as much in death as in those who witness it, standing powerless before the horror. This silence masks what we refuse to hear and, consequently, what we refuse to see so that we need not recognize it. To recognize life in this silence would grant a person an identity as a human subject, or more precisely a "real life," as Judith Butler states in *Precairous Life*. Yet who deserves this reality? "Whose lives are real?"¹ the philosopher asks. And why are "those lives considered as 'unreal'"² marked by violence? For Margolles, women and sexual minorities are among those excluded from society, those unreal lives "subjected to violence, exposed to its possibility, if not its realization."³ The artist exposes us to the memory of these dehumanized bodies, and does so in a brutal and muted manner, yet with unequivocal compassion.

Besides her studies in art and communication, Margolles holds a diploma in forensic medicine. In many ways, her artistic process turns the morgue into a studio. Just like her choice of context, expression in her work is charged, especially as the Mexican artist focuses her attention on violent deaths, on marginalized and abandoned bodies. More specifically, Margolles works with the matter, materials or fluids of these bodies, thus offering a social critique whose unusual content is unsettling. In fact, however much the materials constantly bringing us back to the body are raw, untreated or even genuine (such as mortuary wastewater or human fat), still the identity of these bodies remains unknown: they are anonymous bodies, nameless victims whose remains appear as a materialization of the sensory world. Although Margolles always provides some documentation on her

artworks, she nevertheless wants the works themselves to explicitly indicate the source of what we see and of the experience suffered, thus accentuating the contrast between the cruelty of the act and the depersonalization of the victim.

THE MEMORY OF DEHUMANIZED BODIES

Made of the leftover remains of threads that, after the autopsy, were used to stitch the bodies of people who died violently, *36 cuerpos* [36 Bodies], 2010, traverses a particular space in the museum as though to signify an embodied yet anonymous, even nonexistent, passage, though one nonetheless imbued, saturated with violence. Each section of thread—which bears the memory of sutured organs—symbolizes a body, yet a body no one remembers because it has died in the deafening silence of violence. Margolles shows these “ungrievable”⁴ lives, to use one of Butler’s terms once more, in a destitution whose only equivalent is the invisibility of the bodies it represents.

p. 38–41

In *Precarious Life*, Butler expresses that “some lives are grievable, and others are not; the differential allocation of grievability that decides what kind of subject is and must be grieved, and which kind of subject must not, operates to produce and maintain certain exclusionary conceptions of who is normatively human: what counts as a livable life and a grievable death?”⁵ Graveless, the bodies of *36 cuerpos* are expressed by a line (akin to a flatlining heart rate), as though to say that they are doomed to imminently disappear for good.

Critics have often noted that Margolles’s work has the appearance of minimalist art. In this respect, *Entierro* [Burial], 1999, constitutes a very striking example of a minimalist work, one that appears to be entirely pared-down, while literally being inhabited by the presence of a body. A friend of the artist had a miscarriage, but did not have enough money to bury her child. Furthermore, she knew that where she lived in Mexico the fetus would be considered medical waste. She thus chose to give the body of her stillborn child to Margolles, who buried it in a block of cement.⁶ The woman experienced not only sorrow from the loss of her child, but also pain from the indifference shown towards her, which Linda Nochlin sums up as follows: “The fact that the fetus itself is invisible, merely suggested, makes the work all the more powerful in its silent evocation of pain and injustice.”⁷ As a reflection of ungrievable deaths—the “invisibilized” lives in which Margolles recognizes the heavy burden of the silence that overshadows them—*Entierro* is presented with all the simplicity and subtlety of a work that makes no claims other than to show social injustice and inequality. If “a hierarchy of grief could no doubt be

p. 54, 91

enumerated,"⁸ then the grief over the stillborn child and of the woman who does not have the "dignity" that financial capital would grant her end up lacking "reality." As do the bodies of missing and murdered women to which Margolles has variously alluded in recent years, in works like *Lote Bravo*, 2005, *Cimbra* [Formwork], 2006, and *Pesquisas* [Inquiries], 2016, which mainly focus on Ciudad Juárez, known as "the city of dead girls."⁹ Consisting of photographs of the missing women signs pasted all over the city, *Pesquisas* shows that the laxity of the investigations and the damage caused over time have vanquished these women. No one is looking for them anymore; they have been abandoned. Unfortunately, this is a story that Indigenous women, closer to home, know only too well.

p. 54, 91

p. 24–27

DEMOLISHED PLACES, DISAPPEARED BODIES

No intermediary exists between Margolles and the source of the materials and images. The artist soaks the fabrics and collects the victims' blood directly at the murder sites; or confronts us, and herself, with brutal and disturbing realities by photographing demolished places, as is the case with *Pistas de baile* [Dance Floors], 2016.

p. 12–23

Transgender sex workers stand on the remnants of dance floors from demolished nightclubs, their bodies suggesting determination and, in a sense, bravado. Six of these photographs are on view in the museum. On the floor, *Mundos* [Worlds], 2016, a neon sign from a former bar, perhaps attests to these individuals who are considered undesirable, to these "worlds" that some want to make disappear.

p. 8–13

A remark made by Judith (Jack) Halberstam regarding a video by Brian Dawn Chalkley¹⁰ might be pertinent here: "The still figure of the transvestite testifies to the violent consequences of being out of time, out of sync, or out of place";¹¹ here, that figure also appears inflexible. It is as though these bodies were put in place to indicate their resistance, even their invincibility. Halberstam maintains that "representations of the transgender body by both advanced and subcultural artists provide one arena for the examination of new dynamics of resistance."¹² I would also add that representations of "resistance" grant agency to the bodies-representations, an agency that contributes to the significant critical analysis of Margolles's interventions.

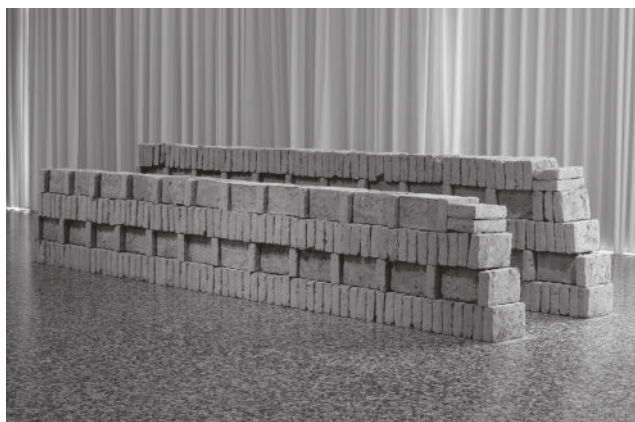
One of the sex workers represented in the series of photographs, named Karla—with whom Margolles had worked since she first came up with the idea for the series and whose photograph is not included in this exhibition—was beaten to death in December 2015.¹³ The artist found a bloodstained stone at the scene of the crime, which she has kept and sometimes exhibits lying on the floor (*Piedra* [Stone], 2016).

p. 3

p. 54, 91



1



2



3

1
Entierro
[Burial]
1999

2
Lote Bravo
2005

3
Cimbra
[Formwork]
2006
Detail

4
Piedra
[Stone]
2016



4

While Margolles's works manifest the implied inhumanity in a *minimalist* manner, given the heinous nature of this crime and the destruction of places associated with a particular community, *Pistas de baile* and *Piedra* evoke the mass shooting in Orlando, where, on June 12, 2016, a man armed with an assault rifle killed fifty people and wounded fifty-three others inside Pulse, a gay nightclub known for its drag queen shows. Once more, I will invoke Halberstam's words, which in part echo Butler's terms in recognizing the disrepute experienced by those who violate social norms: "Capital logistics casts the homosexual as inauthentic and unreal, as incapable of proper love and unable to make the appropriate connections between sociality, relationality, family, sex, desire."¹⁴

The violence, particularly sexual violence, against bodies, gender or difference cannot be based on a so-called logical argument, but is instead "*political* in the sense that it involves power relations,"¹⁵ as Éric Fassin rightly maintains. In other words, the violence "is not only a call to order when order breaks down; it invents an order by fabricating differences and lines of division."¹⁶

In the one-minute video loop *Baño* [Bath], 2004, we see someone off-screen throwing buckets of water at the muscular, naked body of a young man. Yet this water, like most of the water the artist uses in her work, comes from the morgue and has been used to wash these "nameless victims" during autopsies. Is this to say that the violence of the act in which water strikes this man with full force spills over onto history's dominant image of the perfect body? The icon of an ideal? Margolles's *Baño* clearly stands far apart from other "baths" in art history—a history I would call canonical—which are limited to women's bodies and depicted for the pleasure of a heterocentric gaze. Yet for the artist, this video is "a way of throwing water in art history's face."¹⁷ With a determined and emphatic splash, moreover with water sullied by the violence inflicted on bodies that attest to the indifference shown them, the artist's gesture profanes an art history conceived by and for the conformists who in all likelihood would retain the privilege of having a "real life."

The Mexican artist grants her representations—the bodies to which she gives life by using visual modes that draw on the depersonalization of the protagonists, the art history she compromises by making visible a reality that is discounted and rejected—a power based on a more humane understanding of lives for which "reality" is not restricted to the norms that seek to give it order.

[Translated by Oana Avasilichioaei]

p. 42–43

- 1 Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London: Verso, 2004), p. 33.
- 2 Ibid.
- 3 Ibid., p. 20.
- 4 Judith Butler, "Can One Lead a Good Life in a Bad Life?" *Radical Philosophy* 176 (November/December 2012), pp. 9–18.
- 5 Butler, *Precarious Life*, pp. XIV–XV.
- 6 Cuauhtémoc Medina, "Zones of Tolerance: Teresa Margolles, SEMEFO and Beyond," *Parachute* 104 (Fall 2001), p. 41. Regarding Margolles' entire oeuvre, Medina points out an important dimension: "Under close inspection, the most disturbing element in Teresa Margolles' forensic art does not lie in the horror of the images and objects she creates but in the institutional conditions which make them possible" (ibid., p. 46).
- 7 Linda Nochlin, "Women Artists Then and Now: Painting, Sculpture, and the Image of the Self" in *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*, ed. Maura Reilly and Linda Nochlin (New York: Merrell, 2007), p. 63.
- 8 Butler, *Precarious Life*, p. 32.
- 9 See Jean-Philippe Uzel's essay in this catalogue, "'Her blood is going to help us all': Teresa Margolles, Indigenous Femicide," which identifies and examines this tragic, recurring phenomenon, one that also figures in work by Indigenous women artists in Canada.
- 10 The video is called *I probably want perfection in everything and a little more. Maybe that'll be my downfall*.
- 11 Judith (Jack) Halberstam, "Technotopias: Representing Transgender Bodies in Contemporary Art" in *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (New York: New York University Press, 2005), p. 108.
- 12 Ibid., p. 104.
- 13 This text was written before the violent murder of La Gata (another transgender woman, who appears in the work *Pista de baile del club "Las Vegas"*, p. 20, as well as in another photograph, p. 72) had occurred. [Note from the Editor]
- 14 Judith (Jack) Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham: Duke University Press, 2011), p. 95.
- 15 Éric Fassin, "Les frontières de la violence sexuelle" in *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, ed. Elsa Dorlin (Paris: PUF, 2009), p. 292. [Our translation]
- 16 Ibid., p. 303.
- 17 Emmanuelle Lequeux, *Teresa Margolles* (Metz: Frac Lorraine, 2005). [Our translation]

“Her blood is going to help us all”: Teresa Margolles, Indigenous Femicide

Jean-Philippe Uzel

On May 10, 2013, thirty years after the events, a judge found former Guatemalan president Rios Montt and his generals guilty of genocide against the Mayan people, for acts committed in the months after they seized power in March 1982. The verdict was based on extensive evidence of the fate of Mayan women during the civil war at the hands of the government army: considered the “spoils of war,” they were systematically raped and murdered by the soldiers.¹ Six days after the ruling, on May 16, 2013, the exhibition *Sakahàn: International Indigenous Art* opened at the National Gallery of Canada, bringing together works by more than eighty contemporary Indigenous artists from sixteen countries. At the show, Mestiza artist Teresa Margolles presented *Tela bordada* [Embroidered Fabric], 2012, a work of traditional Mayan embroidery stitched by Indigenous Guatemalan women activists into fabric stained with the blood of a woman murdered in Guatemala City. The uneven shapes created by the blood of the victim were covered in embroidered motifs representing flowers, animals, stars and candles. As if the Guatemalan women sought, through their embroidery, to perform a ritual act: to honour the memory of the deceased and show that life and hope win out against death and violence. In the video accompanying *Tela bordada*, titled simply *Mujeres bordando junto al Lago Atitlán* [Women Embroidering by Lago Atitlán], 2012, we see the women working on the embroidery and hear them talking about the deceased and the redemptive aspects of her death: “Her blood is going to help us all. ... She is giving us the voice, the energy, and the strength to be able to report, so other sisters don’t have to go through what she lived through, what she suffered. Over her blood we are building a new future.”² In this collaborative work, Margolles reminds us that *femicide*, i.e., the systematic murder of women because they are women, is still happening today in Guatemala—even if the causes have changed since the 1980s and now stem from family violence, street gangs and the deliberate inaction of the State.³

p. 30–31

p. 28–29

FROM ONE FEMINICIDE TO ANOTHER

The proximity of the two events in time—the conviction of former president Montt for genocide and the presence of *Tela bordada* in a show on global Indigenous art—can be seen as a simple coincidence. It can also be seen as a symbol of the endemic violence inflicted upon Indigenous women the world over. This mass violence was again highlighted in the exhibition *Teresa Margolles: We Have a Common Thread* at the Neuberger Museum of Art in New York in 2015. Margolles worked once more with embroidered fabric stained by the body fluids of a murdered woman, but expanded her approach to include several Indigenous communities: the Maya in Guatemala, the Tarahumara in Mexico and the Kuna in Panama.

The *Teresa Margolles: Mundos* exhibition, the artist's first survey in Canada, underlines this global dimension of Indigenous feminicide, although *Tela bordada* is the only work in the exhibition that makes explicit reference to a country other than Mexico. It is troubling to realize how the works produced by Margolles since 2005, when she started focusing on violent killings linked to drug cartels in the Mexican city of Ciudad Juárez, resonate with a number of other works produced in the same decade by Indigenous artists in Canada. In May 2014, the Royal Canadian Mounted Police (RCMP) released their first report on the number of Aboriginal women who had disappeared or been killed in Canada. The RCMP reported a total of 1,181 victims from 1980 to 2012, a figure that is certainly much lower than the real number. Even so, the federal government of the day refused to acknowledge the systemic nature of the violence and opposed calls for a public inquiry.⁴ Even though the extreme scope of feminicide in Mexico makes it difficult to compare with the situation in Canada,⁵ in both cases the causes of violence are the same: Indigenous women are killed because they are women and because they are Indigenous, and these mass murders take place within a general climate of indifference.

Far from being neutral, showing Margolles's work in the Canadian context invites connections with Canadian women artists whose work also addresses the killing of Indigenous women, pointing to strong similarities in the way these artists represent mass crimes. First, it is noticeable that all the works stress the importance of space, not only the places where the victims' bodies were found (cities, neighbourhoods, highways, empty lots, construction sites, etc.), but also the urban and architectural structures in which the crimes occurred and were made possible. The titles of Margolles's first works on feminicide are those of localities in Ciudad Juárez, as in *Lote Bravo*, *Lomas de Poleo*, *Anapra y Cerro del Cristo Negro*, 2005, a long 15-minute travelling car shot showing the desolate areas where the bodies of

several hundred women have been found over the years. The sound installation *Sonidos de la muerte* [Sounds of Death], 2008, continues this topographical exploration of mass violence using sounds recorded at sites where the bodies of murdered women were found. Other works evoke specific spatial structures, such as *Cimbra* [Formwork], 2006, an installation consisting of a wooden form like those used in construction sites, which holds not just cement but clothing thick with cement. These works by Margolles resonate with those by Canadian First Nations women artists, starting with Rebecca Belmore's *Vigil* performance in 2002 on the corner of a street in Vancouver's Downtown East Side, one of Canada's poorest neighbourhoods, where dozens of women, most of them Indigenous, have disappeared. After crying out the names of victims, the artist drove nails through the dress she was wearing into a telephone pole, then violently tore the dress away, repeating the action until she was left almost naked. The recent video by Nadia Myre, *Anonymes*, 2015, which starts with a very slow zoom inside a tunnel leading to darkness and continues with a low-angle shot of a chaotic run through a forest, also explores the determining role of certain urban and rural spaces in the manifestation of violence against Indigenous women. There is also the series of headless torsos or part torsos, thus "busts" of victims, which Caroline Monnet created in 2016 (*Le Buste de Sonia, Le Buste de Patricia...*), which has a definite aesthetic and political affinity with *Cimbra*. The busts were first moulded in concrete then covered with miniskirts before they dried—a way of marking the fusion between the women's bodies and the buildings or thoroughfares where they were discarded, such as the sadly infamous "Highway of Tears," a section of Highway 16 in British Columbia.

p. 61, 97

p. 54, 91

The other common element between Margolles's works and those of Canadian Indigenous women artists is the representation of the disappeared. Trying to make the invisible visible is an undertaking as old as the visual arts, but it takes on a particular edge when it comes to femicide.⁶ How can the many victims be properly acknowledged? How can the disappeared be commemorated when many of them are anonymous? And how does one evoke those who are "more or less dead"⁷ because their bodies were never found? The desire to literally *give body* to the victims was evident from Margolles's very first works in Ciudad Juárez. This is the case with *Lote Bravo*, 2005, an installation of fifty brick-like objects whose minimalism recalls that of *Flanders Field*, 1978, an installation by American artist Carl Andre. Each block in *Lote Bravo* is made of sand collected from locations in and around Ciudad Juárez where the corpses of murdered women were found. The work offers a grave marker for these anonymous dead, with each block acting as a tombstone, while drawing attention to the

p. 54, 91



1



2

1
*Lote Bravo, Lomas de Poleo, Anapra
 y Cerro del Cristo Negro*
 2005
 Still

2
Sonidos de la muerte
 [Sounds of Death]
 2008
 Installation view, VISUAL Center for
 Contemporary Art, Carlow, Ireland, 2012

collective aspect of the murders, since *Lote Bravo*, like *Flanders Field*, immediately reminds us of the military cemeteries of WWI soldiers. Other works by Margolles pursue the same objective, such as the video *Corporización de la ausencia* [Embodiment of Absence], 2010, which shows 289 students who enter and then leave two schoolyards, giving tangible presence to the absence of the dead; or the installation *En el aire* [In the Air], 2003, in which each soap bubble incarnates the fleeting and fragile life of a victim. Again, these works recall others that are closer to us, such as *Walking with Our Sisters* by Christi Belcourt. This collaborative project, which began in 2012 and will end in 2019, is a large commemorative installation of 1,763 pairs of moccasin vamps (tops) made and decorated by 1,300 Indigenous and non-Indigenous individuals.

p. 64–99

p. 44–47

FALSE PROMISES

While the Indigenous aspect of Margolles's work was foregrounded in the *Sakahàn* exhibition, it has always been directly or indirectly present in her oeuvre. The issue of false promises is itself closely tied to the opening up of Mexico to a globalized economy. The first exhibitions by the collective SEMEFO (the acronym for Mexico City's *Servicio Médico Forense* – Forensic Medical Service) in 1993–1994, with whom Margolles started her career as a visual artist, participated in what art critic Cuauhtémoc Medina has called “the aesthetic politicization of Mexico in the 1990s.”⁹ In effect, the politicization of contemporary Mexican art is a direct result of the Indigenous uprising in Chiapas in 1994 against the enactment of the North American Free Trade Agreement (NAFTA). In the years after 1994, one consequence of NAFTA was the spectacular rise in the number of *maquiladoras* just south of the US border. These Mexican factories import tariff-free materials and export to the US without paying customs duties. A large part of their workforce of young Indigenous women has been drained from the poor regions in the South;¹⁰ it is these women who have for decades been the main victims of femicide in Mexico. Posters with close-up photos of these young women have been plastered by their families all over the walls of Ciudad Juárez. Teresa Margolles reproduced a number of them for her wall installation *Pesquisas* [Inquiries], 2016. The posters are faded and torn, sometimes marked with cynical graffiti, and speak to a generalized indifference to the murders of women. The hopeless and helpless efforts of the families are in some ways amplified by the title *Pesquisas* because it is clear that the Mexican police, also largely indifferent to this collective tragedy, are not trying to find these young women. They have literally vanished, they have disappeared “into the air,” just like the soap bubbles in

p. 24–27



1



2

1
Corporización de la ausencia
 [Embodiment of Absence]
 2010
 Diptych; stills

2
La esperanza
 [Hope]
 2014

En el aire, 2003, which burst on contact. The disappearance of these young women marks a brutal end to the promise of a better life, because contrary to what one might expect, the young Indigenous women working in the maquiladoras often feel they achieve a certain emancipation and freedom from the suffocating patriarchal culture of their families and home communities.¹¹ More broadly, the promise of a better life is one which the Mexican government regularly makes to the inhabitants of Ciudad Juárez and Mexico, announcing the end of drug-trafficking violence. This is also the promise of globalized neoliberalism, which continues to defend the virtues of the “invisible hand” of the free market and its contribution to social benefits. The idea of the promise, or more accurately, the false promise, is central to the installation *La promesa* [The Promise], 2012, which displays debris from a demolished low-rent house in Ciudad Juárez whose inhabitants had fled to escape the endemic violence destroying the city. In Margolles’s recent works, this theme of unkept promises, but also the false hopes they have raised, takes on an almost metaphysical dimension that seems to address humanity as a whole. Such is the case with the photograph *La esperanza* [Hope], 2014, in which we see a man on a ladder scraping the letters “Abarrotes La esperanza” [Hope corner store] off the façade of an abandoned family-owned business. This is also the case with the neon sign *Mundos* [Worlds], 2016, which sits on the floor. These works are imbued with a sense of the derelict; they imply a world in which all hope for a better future has been completely demolished.

p. 32–35

p. 64, 99

p. 8–13

Art is witness to mass violence, but is also sometimes directly touched by it. In 2015, Karla, a transgender escort who had worked with Margolles on a number of occasions, was stoned to death.¹² As I conclude this text, another death, that of Inuit artist Annie Pootoogook, shines a particularly painful spotlight on the killing of Indigenous women. Pootoogook won the prestigious Sobey Art Award in 2006, was present at *Documenta 12* in Kassel in 2007, and was invited to *Sakahàn* in 2013. After embodying the highest hopes of the contemporary art scene in Canada, this woman from Kinngait (Cape Dorset) lived for years as a homeless person on the streets of Ottawa. Her body was found in Ottawa’s Rideau River on September 19, 2016 and was identified five days later. A major-crimes investigation has been opened into her death.

p. 3

[Translated by Lou Nelson]

- 1 The hope raised by this verdict, of at last holding the perpetrators of genocide accountable, was soon dashed: a few days later, Guatemala's Constitutional Court threw out the ruling and ordered a retrial. Cacilie Mikkelsen, ed., *The Indigenous World 2014* (Copenhagen: Eks-Skolens Trykkeri, 2014), p. 81.
- 2 See the full transcription of the discussion in *Teresa Margolles: We Have a Common Thread*, exhibition catalogue (New York: Neuberger Museum of Art, 2015), pp. 104–105.
- 3 Santiago Olmo, "The Story of an Itinerant Embroidery between Lake Atitlán, Ciudad de Guatemala, and La Aritigua," *ibid.*, p. 117.
- 4 On September 1, 2016, the federal government elected in the fall of 2015 launched an independent National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls, under First Nations judge Marion Buller.
- 5 For Ciudad Juárez, it is estimated that the number of women who disappeared or were murdered from 1993 to 2012 is four times the RCMP figures for Canada as a whole for 1980–2012, and the RCMP statistics include more than Indigenous women. Jamie Ratliff, "A War on Women: Teresa Margolles' *Ciudad Juárez*," *n. paradoxa* 35 (2015), p. 56.
- 6 See the essay by Thérèse St-Gelais in this catalogue, which develops this theme by showing, via Judith Butler, that a "precarious life" is a life that cannot be mourned.
- 7 Phrase by Chilean novelist Roberto Bolaño used by Alice Driver in her essay on femicide in Ciudad Juárez. Alice Driver, *More or Less Dead. Femicide, Haunting, and the Ethics of Representation in Mexico* (Tucson: The University of Arizona Press, 2015).
- 8 <http://walkingwithoursisters.ca/>
- 9 Cuauhtémoc Medina, "Zones of Tolerance: Teresa Margolles, SEMEFO and Beyond," *Parachute* 104 (Fall 2001), pp. 31–52.
- 10 Elizabeth Maier, "The Unsettling, Gendered Consequences of Migration for Mexican Indigenous Women," in *Women and Change at the U.S.-Mexico Border: Mobility, Labor, and Activism*, ed. Doreen J. Mattingly and Ellen R. Hansen (Tucson: The University of Arizona Press, 2006), pp. 19–35.
- 11 *Ibid.*, pp. 29–33.
- 12 As with the previous essay, this text was written before the violent murder of La Gata (another transgender woman, who appears in the work *Pista de baile del club "Las Vegas"*, p. 20, as well as in another photograph, p. 72) had occurred. [Note from the Editor]

“... I don't know how to tell you, I just don't know...”: The (dis)continuity of our worlds

Lulu Morales Mendoza

To encounter the art of Teresa Margolles is to encounter the limits of our condition as living beings. Her work is sustained by and through disequilibrium. Her artworks instigate the frailty of the world and of the worlds that articulate us. Margolles's production reflects an aesthetic trajectory that engages multiple strategies. In their complexity, her works cannot be reduced to horror, or to beauty, though both are present. Viewing her pieces, spectators become aware of the dialectic between the persistence of loss and the anaesthesia of forgetting.

There are two central operations that predominate in her artistic production. The first operation is modulated by the body: by its materiality, its physical expenditure and its organic condition. The second is structured by testimony: by imprint, mark and origin. Whether stemming from the body or from testimony, the artworks of Margolles are all modulated by loss and insufficiency.

OPERATION ONE: A LIMINAL BODY, A LIMINAL WORK

Since the 1990s, Margolles has been both a forensic pathologist and an artist. As a forensic pathologist, she investigates the origin of lesions upon a corpse; as an artist, she recuperates the trace of an inaccessible origin-ending. Death, ultimately, is present. But above all, there is the survivor, the one who blurs their own borders in imagining, through the Other, the irremediable loss of the I.

Over several decades, Margolles has elaborated a series of artworks stemming from the materiality of the body. Some of these operate through the “uncanniness” of apparently innocuous items, inviting physical contact through a certain visual seduction.² For example, in her installation *En el aire* [In the Air], 2003, machinery spews bubbles made with a mixture of soap and other substances that came from water used in the morgue for washing the corpses

of murder victims, and from sites where bodies of murdered women had been found. Illuminated from overhead, the soap foam is transformed into a delicate cascade of silent globules that shatter on the floor or on the people. The fragile spheres remain in a latent state until intercepted by visitors and by the impulse to burst them, catch them, blow on them, thus accelerating their unavoidable finitude. The playfulness is produced in some visitors out of happy insouciance—for they didn't read the wall label—and in others by the ineluctible pleasure of touching the forbidden. *En el aire* transfers an image of horror into a live experience. The delicate handling by, or chance collision with, spectators produces a mixing or the fantasy of mixing. The corpse presents itself here as contiguous process, and the proximity established by the work magnifies a perception of the risk of contagion. All in all, we can form the following hypothesis: the work of the artist emerges and engages in dialogue so as to constitute itself from the *abject* and from the *abjected*.

The Latin root of the vocable *abjectus* (*abiicere*) is derived from *jácere*, to cast away. That which is abject is a castaway that triggers the repulsive and dark, and which threatens my existence with its own indefinable object: ambiguous, mixed, and immoral.³ Julia Kristeva argues that the abject exposes the body's own state of continual loss through its pores and orifices, while demonstrating the vulnerability of any border demarcating inside and outside. In this sense, the abject is caused by "what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules."⁴

Kristeva's discussion has been further advanced in the context of the politics of difference by Iris Marion Young, who refers to the abject as a reaction of aversion and repulsion upon confronting ambiguity, and the potential threat to one's "own" borders between self and Other.⁵ The dichotomous perception of inside and outside is constructed from an impossible illusion, that of bodily impermeability. Expressions of racism, sexism, homophobia, ageism and ableism, along with classism and the "threatening vulnerability" represented by those living in extreme poverty, act to situate the Other in an ambiguous position without representation.

Young transcends the theoretical construction of abjection by applying it to the way identities are secured through exclusion. Today we are confronting the consequences of having constructed a radically abject politics based on exclusion of the Other which, at its limit, allows the continual and constant objectivization of the Other. Judith Butler refers to Young in linking the forms of differentiation of identities to the model of the excretory functions. In other words, she points to the impotence derived from our inability to establish a firm border between inside and outside, which gives rise to the imaginative

tendency that opens the possibility of thinking of the Other as excrement.⁶ We thus live in a society founded on abjection, which is held together, paradoxically, by exclusion. In this line of thinking, the perception of loss of sovereignty is attributed to the lack of a border to fully demarcate the excluded, the abject.

It is here that the work of Margolles operates to restore continuity in a society that has, for the sake of its existence and identity, demanded discontinuity. Mexico has been constructed historically—and colonially—through a pact of social exclusion. Margolles politicizes this fact, weaving relationships with the liminal Other, with those who are put into question, with those who experience the unstable existence of vulnerability. Her work refers to the ambiguous body that inhabits the border, to the body subjected to violence, to the process of struggle of survivor and witness. From here, from this place of the abject, her artworks are constructed.

“Deprived of world, therefore, I *fall in a faint*.”⁷

OPERATION TWO: A TACTIC FOR ENGAGING THE TRACE

The development of the work of Margolles has followed the sordid trajectory of expressions of violence in Mexico, passing through the cryptic world of the morgue into the public worlds of the city, to visit the generalized phenomenon of violence. Since the declaration of war on drug trafficking by the Mexican government in 2006, there has been an exacerbated rise in violence as a means of social coercion.⁸ The morgue, as a barometer of society, has seen its role as social gauge diminish when an infinity of victims started to mark public spaces.⁹

For the Musée d'art contemporain de Montréal installation of *La promesa* [The Promise], 2012, Teresa Margolles used more than 15 tonnes of rubble from an abandoned house that she purchased and demolished, crushing and recompacting the debris into a large cuboid sculpture that seems to evoke minimalism, that is, until volunteers arrive one by one to crumble the material with their hands, for one hour every day, over the course of the exhibition, until it takes up almost all of the floor space in the room.

p. 32–35

From the north to the south of Mexico, there are cities that have in common a skeletal architecture, with kilometres of abandoned homes and dismantled concrete blocks. *Ciudad Juárez, Tijuana, Matamoros, Puerto Vallarta, Colima, Morelia*... in naming, we can slowly trace the map of the Republic, while revealing the symptomatic displacement and abandonment of places that have excruciating rates of violence.¹⁰

Dispossessed of their worlds, thousands of citizens transform urban landscapes by their very absence, exposing the ruins of productive rationality. As architectural body, the city self-deconstructs when we

question place as a space of belonging. In Margolles's artistic operation, this home represents the symptomatology of the urban epidermis. There is a tension within materiality: the house as social body, as well as a physical trace of an affectivity removed from its urban context. In fact, *La promesa* is the exercise of a double dislocation: it is the displaced register of those who are displaced.

With regard to the first displacement, it is useful to consider the work of Kelly Oliver on the dialogical structure of testimony.¹¹ Oliver points, on one hand, to the "address-ability" of the position of subject in relation to the finite world of human history; on the other hand, she points to subjectivity in relation to the sense of agency and of "response-ability" constituted in the infinite encounter with otherness. In my view, we can read the displaced as those who, first of all, have seen their position usurped, and have been dispossessed of their addresses. This displaced being is conditioned by the loss of speech as well; the displaced person is, in effect, in a context of rootlessness, and thus barred from any political intelligibility. The first exile begins, then, with expropriation of the position of the subject, with the truncating of address-ability and, as such, of response-ability; in other words, those who are affected are rendered impotent to receive and give responses.

The second displacement refers to the register that has been displaced, that is, to the abandoned house extirpated of its origin, which is reconstructed as evidence of a survivor. *La promesa* thus retraces the displacement of address-ability, understood as the "original" architecture-position of witnesses who have been expelled from their world, while from that world, the rubble of their experience is recuperated. *La promesa* activates the mode of testimony in the absence of attestation. In other words, it lays claim to the very meaning of testimony as something that has-taken-place. As trace of the survivor, the artwork transmits the testimony of the Other as irrecoverable origin.

Similarly, *Pesquisas* [Inquiries], 2016, is concerned with the methodical recuperation of faded flyers that, through the years, families of disappeared women have pasted all over Ciudad Juárez. On the museum wall, the artist creates a grid composed of thirty images drawn from photographs she took of these flyers. In the thirty-three images, the women's gazes interpellate judicial abandonment, impunity and the lack of resolution of almost all the cases of disappearance.¹² In the face of the absence (ejection) of an emissary-witness, *Pesquisas*—as does much of the work of Margolles—reinstates the mark of testimony.

In situations of war, official discourses and mass media are continually suspected of confusing victim and victimizer. This nominal ambiguity is the symptom of an abysmal discrepancy, an interruption

in the intelligible that would otherwise provide structure to the social body. The witness bears the weight of subjectivity, which means, the ballast of the singularity of their position in the world. Driven from the *logos*, the witness fails every test of objectivity.

On the one hand, the witness and the act of giving testimony are conditioned by doubt, and can only emerge from vulnerability. The discursive imposition dictated by the Mexican state regarding the (non)existence of vanished bodies is no more than the insistence on a pact of radical opacity. It treats the trace of the separated Other as a prohibition, as a secret. In so doing, it invites the continuity of an economy that thrives and grows at the expense of the abject Other.

Notwithstanding, testimony is potency. The verb “to testify” stems from the Latin *testis*, which is close to *tertius* (the third party), as if the one who testifies is the person who can confirm what happens between two others. The function of testimony as leak, escape, without substance, like a gesture without subject, constitutes the paradox of a forgotten memory. The testimony gives continuity, re-narrates history, covers over the gaps. From a new site—the artwork of Margolles—the power of iterability is confirmed for, as Derrida writes, “*iter*, again, comes probably from *itara*, *other* in Sanskrit,”¹⁷ which opens the gate to the trace as an-other narrative, and as an-other testimony. Here Oliver’s dialogic equation finds completion: the senses of agency and response-ability, so crushed in contexts of violence, encounter possibility in the work of Margolles. In every war zone, where crimes are made invisible, to bear evidence is the work of the forensic pathologist, to bear testimony that of the artist. Thus, the trace of the trace, which Margolles presents to us, is the survivor’s possibility of inscription.

[Translated by Erin Moure]

- 1 Victim testimony, in Margolles, *El Testigo*, exhibition at CA2M, February 17–May 25, 2014 (Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid, 2014), p. 153.
- 2 The artworks are made, for example, of organic fluids from the morgue, in conjunction with materials like cement, water, etc.
- 3 As defined in the dictionary, what is “abject” evokes repulsion and disgust, but also fascinates in how it transgresses the borders of prohibition.
- 4 Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), p. 4.
- 5 See Iris M. Young, “Abjection and Oppression: Dynamics of Unconscious Racism, Sexism, and Homophobia,” in Arleen B. Dallery, Charles E. Scott and P. Holley Roberts, eds., *Crises in Continental Philosophy*, SUNY Series, Selected Studies in Phenomenology and Existential Philosophy (Albany: SUNY Press, 1990), p. 202.
- 6 Judith Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990), p. 134.
- 7 Kristeva, *Powers of Horror*, p. 4.
- 8 Between 2006 and 2015, according to official data released by the Instituto Nacional de Estadística y Geografía de México (INEGI), there were 177,663 homicides and more than 30,000 disappearances in Mexico. And the violence continues: according to the Sistema Nacional de Seguridad Pública (SNSP), between January and April 2016, an average of fifty people were killed per day.
- 9 Including clandestine graves, trafficking messages on bodies, use of social media, etc.
- 10 The Internal Displacement Monitoring Centre (IDMC), in its 2014 Global Overview, notes 160,000 people displaced within Mexico by the rise in criminal violence. IDMC, 2014. <http://www.internal-displacement.org/americas/mexico/>
- 11 “I propose that the subject is constituted by virtue of a tension between finite historical contexts that constitute subject position on the one hand and the structure of infinite addressability and response-ability of subjectivity on the other.” Kelly Oliver, “Witnessing and Testimony,” *Parallax* 10, 1, p. 81.
- 12 In 2016, the Centro de Estudios Sobre Impunidad y Justicia (CESIJ) at the Universidad de las Américas de Puebla (UDLA) published a Global Impunity Index. Mexico is in second place among countries in the world in terms of impunity. For every 100 crimes, only 7 (0.07%) are reported, and of the jail population, 46% have not yet been sentenced.
- 13 Jacques Derrida, “Signature, Event, Context,” in *Limited Inc*, trans. Alan Bass (Evanston: Northwestern University Press, 1988), p. 8.

Teresa Margolles est née en 1963 à Culiacán, dans l'État de Sinaloa dans le nord-ouest du Mexique, et elle vit présentement à Mexico et à Madrid. Elle a étudié l'art et les communications à la Universidad Nacional Autónoma de México et a également reçu une formation en médecine légale. Au début des années 1990, elle a été l'un des membres fondateurs du collectif de performance SEMEFO (acronyme espagnol du Service de médecine légale du Mexique). À la fin des années 1990, elle a amorcé sa propre démarche, créant des œuvres dans diverses disciplines artistiques – installation, sculpture, art textile, photographie, vidéo – en réaction à la situation sociopolitique et économique du Mexique et qui étaient influencées en partie par les langages esthétiques de l'art post-conceptuel, du minimalisme politique et de la performance.

En plus de *Mundos* au Musée d'art contemporain de Montréal, plusieurs expositions individuelles lui ont été consacrées au cours des dernières années, entre autres : *Sobre la sangre*, Tenuta Dello Scompiglio (Lucca, Italie, 2017) ; *Teresa Margolles*, Galerie Peter Kilchmann (Zurich, Suisse, 2016) ; *45 cuerpos*, Museo de la Ciudad (Querétaro, Mexique, 2016) ; *We Have a Common Thread* [*], Neuberger Museum of Art (Purchase, N. Y., 2015) ; en tournée aux États-Unis en 2016 et 2017) ; *La búsqueda*, Migros Museum für Gegenwartskunst (Zurich, Suisse, 2014) ; *El testigo* [*], Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid, Espagne, 2014) ; *Carnal*, Prince Claus Fund (Amsterdam, Pays-Bas, 2012) ; *La promesa* [*], Museo Universitario de Arte Contemporáneo (Mexico, Mexique, 2012) ; *A través...*, Museo de Arte Moderno, INBA (Mexico, Mexique, 2012) ; *Frontera*

[*], Kunsthalle Fridericianum (Kassel, Allemagne, 2010) et Museion (Bolzano, Italie, 2011) ; *Bancas*, Sala de Arte Público Siqueiros (Mexico, Mexique, 2010) ; *Teresa Margolles*, Los Angeles County Museum of Art (Los Angeles, Calif., 2010) ; *Sonidos de la muerte* [*], Museo de arte contemporánea de Vigo (Vigo, Espagne, 2009) ; *127 cuerpos* [*], Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (Düsseldorf, Allemagne, 2006) ; *Involution* [*], CAC Brétigny – Centre d'art contemporain (Brétigny, France, 2005) ; *Caida libre/Chute libre*, Frac Lorraine (Metz, France, 2005) ; *Muerte sin fin* [*], Museum für Moderne Kunst (Francfort, Allemagne, 2004) ; et *Das Leichentuch* [*], Kunsthalle Wien (Vienne, Autriche, 2003).

En 2009, Margolles a représenté le Mexique à la 53^e Biennale de Venise avec l'exposition *What Else Could We Talk About?* [*]. Elle a participé à plusieurs autres biennales et expositions internationales, notamment la Biennale de Dallas, Texas (2017) ; SIART | IX Bial Internacional de Arte, La Paz, Bolivie, LA Public Art Biennial, Los Angeles, Calif., Biennale *Donna*, Ferrare, Italie, et Manifesta 11, Zurich, Suisse (2016) ; la 1^a Bial del Sur, Panamá (2013) ; la 7^e Biennale de Berlin, Allemagne, la XVIII Bial de Arte Paiz, Guatemala, et *Mediations* Biennale, Poznań, Pologne (2012) ; la Ljubljana Biennial of Graphic Arts, Slovénie (2011) ; Manifesta 7, Bolzano, Italie (2008) ; la Biennale de Moscou, Russie (2007) ; la Biennale de Liverpool, R.-U. (2006) ; la Biennale de Prague, République tchèque (2005) ; la Biennale de Gwangju, Corée du Sud (2004) ; la IV Bial do Mercosul, Porto Alegre, Brésil (2003) ; et la 5^e Biennale d'art contemporain, Lyon, France (2000). Ses œuvres ont également été présentées dans d'innombrables

expositions collectives et dans plusieurs autres pays à travers le monde, dont l'Allemagne, l'Angleterre, l'Argentine, l'Australie, l'Autriche, la Belgique, le Brésil, le Canada, le Chili, la Chine, la Colombie, l'Espagne, les États-Unis, la France, la Grèce, l'Irlande, Israël, l'Italie, le Mexique, le Nicaragua, les Pays-Bas, la Pologne, Porto Rico, la Suède, la Suisse, la Turquie, l'Ukraine et l'Uruguay.

Teresa Margolles a été choisie en 2017 comme artiste en résidence au DAAD à Berlin (Berliner Künstlerprogramm, Deutscher Akademischer Austauschdienst) ; elle a été en résidence dans d'autres lieux : Glasgow Sculpture Studios, Écosse (2011) ; Kunsthalle Krems, Autriche (septembre–décembre 2008) ; IMA Brisbane, Australie (août–septembre 2007) ; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Allemagne (juillet–septembre 2006) ; Cité internationale des arts, Paris, et Frac Lorraine, Metz, France (2005) ; Museum für Moderne Kunst, Francfort, Allemagne (janvier–mai 2004) et Cali, Colombie (août 1999).

Au fil des ans, Margolles a reçu de nombreuses récompenses pour son œuvre, entre autres, en 2012, le Prix Prince Claus des Pays-Bas « pour avoir créé des œuvres d'art puissantes, qui requièrent notre attention quant à la violence, la pauvreté et l'aliénation dans la société » et, la même année, à Cardiff, le prix Artes Mundi, la plus prestigieuse distinction du Royaume-Uni décernée aux artistes qui s'intéressent à « la condition humaine, à la réalité sociale et à l'expérience vécue ».

Un astérisque [*] indique la publication d'un catalogue d'exposition.

Teresa Margolles was born in 1963 in Culiacán, in the state of Sinaloa in northwestern Mexico, and is currently living in Mexico City and Madrid. She studied art and communications at the Universidad Nacional Autónoma de México, and was also trained in forensic medicine. In the early 1990s, she was a founding member of the performance collective SEMEFO (the Spanish acronym for the Forensic Medical Service of Mexico). At the end of the 1990s she embarked on her own trajectory, producing works in various artistic media—installations, sculptures, textiles, photographs, videos—in response to the Mexican sociopolitical and economic situation, and influenced in part by the aesthetic languages of postconceptual art, political minimalism and performance art.

In addition to *Mundos* at the Musée d'art contemporain de Montréal, her numerous solo exhibitions in recent years include: *Sobre la sangre*, Tenuta Dello Scompiglio (Lucca, Italy, 2017); *Teresa Margolles*, Galerie Peter Kilchmann (Zurich, Switzerland, 2016); *45 cuerpos*, Museo de la Ciudad (Querétaro, Mexico, 2016); *We Have a Common Thread* [*], Neuberger Museum of Art (Purchase, NY, 2015); US tour 2016–2017; *La búsqueda*, Migros Museum für Gegenwartskunst (Zurich, Switzerland, 2014); *El testigo* [*], Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid, Spain, 2014); *Carnal*, Prince Claus Fund (Amsterdam, Netherlands, 2012); *La promesa* [*], Museo Universitario de Arte Contemporáneo (Mexico City, Mexico, 2012); *A través...*, Museo de Arte Moderno, INBA (Mexico City, Mexico, 2012); *Frontera* [*], Kunsthalle Fridericianum (Kassel, Germany, 2010) and Museion (Bolzano, Italy, 2011); *Bancas*, Sala de Arte Público Siqueiros (Mexico

City, Mexico, 2010); *Teresa Margolles*, Los Angeles County Museum of Art (Los Angeles, CA, 2010); *Sonidos de la muerte* [*], Museo de arte contemporánea de Vigo (Vigo, Spain, 2009); *127 cuerpos* [*], Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (Düsseldorf, Germany, 2006); *Involution* [*], CAC Brétigny – Centre d'art contemporain (Brétigny, France, 2005); *Caida libre/Chute libre*, Frac Lorraine (Metz, France, 2005); *Muerte sin fin* [*], Museum für Moderne Kunst (Frankfurt am Main, Germany, 2004); and *Das Leichentuch* [*], Kunsthalle Wien (Vienna, Austria, 2003).

In 2009, Margolles represented Mexico at the 53rd Venice Biennale with the exhibition *What Else Could We Talk About?* [*]. She has participated in many other biennials and international exhibitions, among them: the Dallas Biennial, Texas (2017); SIART | IX Bienal Internacional de Arte, La Paz, Bolivia, LA Public Art Biennial, Los Angeles, CA, Biennale Donna, Ferrara, Italy, and Manifesta 11, Zurich, Switzerland (2016); the 1ª Bienal del Sur, Panamá (2013); the 7th Berlin Biennale, Germany, XVIII Bienal de Arte Paiz, Guatemala, and Mediations Biennale, Poznań, Poland (2012); the Ljubljana Biennial of Graphic Arts, Slovenia (2011); Manifesta 7, Bolzano, Italy (2008); the Moscow Biennale, Russia (2007); the Liverpool Biennial, UK (2006); the Prague Biennale, Czech Republic (2005); the Gwangju Biennale, South Korea (2004); the IV Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brazil (2003); and the 5ª Biennale d'art contemporain, Lyon, France (2000). Her work has also been shown in countless other group exhibitions and in many other cities in countries throughout the world, including Argentina, Australia, Austria, Belgium,

Brazil, Canada, Chile, China, Colombia, England, France, Germany, Greece, the Netherlands, Ireland, Israel, Italy, Mexico, Nicaragua, Spain, Puerto Rico, Poland, Sweden, Switzerland, Turkey, Ukraine, the United States and Uruguay.

Teresa Margolles was selected in 2017 as the DAAD artist in residence in Berlin (Berliner Künstlerprogramm, Deutscher Akademischer Austauschdienst); other residencies have taken place in various institutions, such as: Glasgow Sculpture Studios, Scotland (2011); Kunsthalle Krems, Austria (September–December 2008); IMA Brisbane, Australia (August–September 2007); Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Germany (July–September 2006); La Cité internationale des arts, Paris, and Frac Lorraine, Metz, France (2005); Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Germany (January–May 2004); and in Cali, Colombia (August 1999).

Over the years, Margolles has been honoured with many awards for her work, among them the 2012 Prince Claus Award, from the Netherlands, “for creating powerful artworks that demand attention to violence, poverty and the alienation of society,” and that same year, in Cardiff, the Artes Mundi prize, the United Kingdom’s most prestigious award for artists who engage with “the human condition, social reality and lived experience.”

An asterisk [] indicates publication of an exhibition catalogue.*

Les auteurs

Lulu Morales Mendoza (née à Mexico) a été l'un des membres fondateurs de Laboratorio 060 (lc060.org), un collectif consacré à l'expérimentation en pratiques commissariales et artistiques. En 2006, Morales a obtenu une maîtrise en histoire de l'art pour sa thèse intitulée *De la oscuridad a la metonimia: Un ensayo sobre SEMEFO y Teresa Margolles* [De la noirceur à la métonymie: un essai sur SEMEFO et Teresa Margolles]. Elle s'est d'abord installée à Montréal pour poursuivre des études postdoctorales en histoire de l'art et en communication à l'Université McGill, et elle travaille présentement comme critique d'art indépendante et comme coordonnatrice aux communications à SBC galerie d'art contemporain.

Thérèse St-Gelais (née à Dolbeau, Québec) est professeure titulaire à l'Université du Québec à Montréal où elle enseigne l'histoire de l'art contemporain (québécois et international) et l'apport des femmes aux arts visuels et à l'histoire de l'art. Elle a été commissaire, entre autres, des expositions *Ghada Amer* au Musée d'art contemporain de Montréal, en 2012, et *Loin des yeux près du corps* à la Galerie de l'UQAM, en 2012 également. Elle a aussi codirigé des colloques, et leurs actes, portant notamment sur l'*État de la recherche « Femmes: théorie et création » dans la francophonie*, 2010, et *L'indécidable. Écarts et déplacements de l'art actuel*, 2008. Elle participe à l'organisation de l'édition 2017 de l'Université féministe d'été (Université Laval) dont le thème est « Femmes, violences, politiques et résistances ». Elle a contribué à la rédaction et à l'édition de nombreux catalogues, ouvrages collectifs et revues savantes.

Jean-Philippe Uzel (né à Grenoble, France) est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal et membre du Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA). Son champ d'expertise porte sur l'histoire et la théorie de l'art moderne et contemporain, et plus particulièrement sur les rapports entre art et politique. C'est sous cet angle qu'il s'intéresse depuis près d'une vingtaine d'années à l'art contemporain autochtone d'Amérique du Nord. Il a publié de nombreux textes sur des artistes contemporains autochtones (Jimmie Durham, Ron Noganoosh, Kent Monkman, Nadia Myre, Brian Jungen...), et il est coorganisateur du colloque *Topographies de la violence de masse*, dans le contexte de la présentation des expositions *Teresa Margolles: Mundos* et *Emanuel Licha: Et maintenant regardez cette machine* au Musée d'art contemporain de Montréal (printemps 2017).

John Zeppetelli (né à Montréal, Québec) est directeur général et conservateur en chef du Musée d'art contemporain de Montréal où il supervise un vaste programme d'expositions, d'activités publiques et d'acquisitions. Avant sa nomination au Musée, il a été commissaire pendant presque sept ans à DHC/ART Fondation pour l'art contemporain où il a organisé de grandes expositions de la production des plus importants artistes au monde. À DHC/ART, il a été commissaire de l'exposition collective primée *Chroniques d'une disparition*, qui explorait la perte et la mortalité dans les sphères personnelle, sociale et politique; l'œuvre de Teresa Margolles y était présentée pour la première fois à Montréal. Il a donné des cours sur l'art vidéo à la NSCAD University et à l'Université Concordia, et a été commissaire de festivals en arts médiatiques au Canada et en Europe. Cinéaste qui a reçu des prix, il a présenté son travail sur la scène internationale dans des festivals et des galeries.

Authors

Lulu Morales Mendoza (born in Mexico City) was a founding member of Laboratorio 060 (lc060.org), a collective involved in experimentation with curatorial and artistic practices. In 2006, Morales was awarded a Master's in Art History (Universidad Nacional Autónoma de México) for her thesis: *De la oscuridad a la metonimia: Un ensayo sobre SEMEFO y Teresa Margolles* [From Obscurity to Metonymy: On SEMEFO and Teresa Margolles]. She first moved to Montréal as a postdoctoral fellow in Art History and Communication Studies at McGill University, and currently works as a freelance arts writer and as Communications Coordinator at SBC Gallery of Contemporary Art.

Thérèse St-Gelais (born in Dolbeau, Québec) is a professor at Université du Québec à Montréal, where she lectures on contemporary art history (Québec and international) and women's contribution to the visual arts and the history of art. Exhibitions she has curated included *Ghada Amer* at the Musée d'art contemporain de Montréal in 2012 and *Loin des yeux près du corps* at Galerie de l'UQAM, also in 2012. She has co-organized symposiums such as *État de la recherche "Femmes: théorie et création" dans la francophonie*, in 2010, and *L'indécidable. Écarts et déplacements de l'art actuel*, in 2008, and edited their proceedings. St-Gelais is currently involved in organizing the 2017 edition of Université féministe d'été (at Université Laval) on the theme of *Women, Violence, Politics and Resistance*. As a writer and editor, she has contributed to numerous catalogues, collective publications and journals.

Jean-Philippe Uzel (born in Grenoble, France) is a professor of art history at Université du Québec à Montréal and a member of the Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA). His field of expertise covers the history and theory of modern and contemporary art, with particular focus on the relationship between art and politics. For close to two decades, he has studied contemporary Indigenous art in North America from this viewpoint. He has published extensively on contemporary Indigenous artists (Jimmie Durham, Ron Noganosh, Kent Monkman, Nadia Myre, Brian Jungen) and is co-organizer of the symposium *Topographies of Mass Violence*, to be presented in conjunction with the exhibitions *Teresa Margolles: Mondos* and *Emanuel Licha: Now Have A Look At This Machine* at the Musée d'art contemporain de Montréal (spring 2017).

John Zeppetelli (born in Montréal, Québec) is Director and Chief Curator of the Musée d'art contemporain de Montréal, overseeing a wide-ranging program of exhibitions, public programs and acquisitions. Prior to his appointment at the Musée, he was Curator for almost seven years at DHC/ART Foundation in Montréal, where he organized major exhibitions of work by some of the world's leading artists. At DHC/ART, he curated the award-winning group show *Chronicles of a Disappearance*, exploring loss and mortality across personal, social and political realms, in which the work of Teresa Margolles was shown in Montréal for the first time. He has lectured in Video Art at NSCAD University and at Concordia University, and curated media arts festivals in Canada and Europe. He is also an award-winning filmmaker whose work has been screened internationally in festivals and galleries.

Liste des œuvres

À moins d'indication contraire, toutes les œuvres sont présentées avec l'aimable permission de Teresa Margolles et de la Galerie Peter Kilchmann, Zurich.

Œuvres exposées

En el aire

[Dans l'air]
2003

Installation avec machines produisant des bulles de savon faites à partir d'un mélange d'eau et d'autres substances ayant touché les corps de victimes de mort violente.

Dimensions variables

p. 44–45, 47

Baño

[Bain]
2004

Monobande vidéo, projection, couleur, son, 1 min

p. 43

36 cuerpos

[36 Corps]
2010

Installation, restes de fils ayant servi, lors d'autopsies, à coudre les corps de victimes de mort violente.

Dimensions variables

p. 38–39, 41

Irrigación

[Irrigation]
2010

Monobande vidéo (sur support Blu-ray), projection, couleur, son, 34 min 12 s

p. 37

Mujeres bordando junto al Lago Atitlán

[Femmes brochant près du lac Atitlán]
2012

Monobande haute définition, couleur, son, 10 min 26 s

Don de l'artiste

Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

p. 29

La promesa

[La Promesse]
2012

Bloc sculptural réalisé à partir des décombres pulvérisés d'une maison démolie à Ciudad Juárez, Mexique, version de 15 tonnes

73 × 80 × 1600 cm

La version intégrale de l'œuvre est composée de 45,76 tonnes de débris résultant du broyage de tous les éléments de construction d'une maison qui était située rue Puerto de Palos.

Collection du Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Mexico
Installation commandée par le MUAC, UNAM, avec l'aide de la Ford Foundation Latin America pour commémorer son 50^e anniversaire

p. 32–33, 35

Tela bordada

[Tissu brodé]
2012

Broderie maya traditionnelle réalisée sur tissu par des militantes autochtones du Guatemala : Lucy Andrea López, Silvia Menchú, Bonifacia Cocom Tambriz, María Josefina Tuy Churunel, Marcelina Cumes, Rosamelia Cocolajay, Yury Cocolajay, Alba Cocolajay et Cristina López.

202 × 206 cm

Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

p. 31

Mundos

[Mondes]
2016

Installation, enseigne au néon provenant d'un ancien bar à Ciudad Juárez, Mexique, haut-parleur 6 lettres (87,5 × 87 × 20,5 cm chacune) 87,5 × 522 × 20,5 cm (l'ensemble)

p. 8–9, 11–13

Pesquisas

[Enquêtes]
2016

Installation murale, 33 tirages couleur de photographies d'affiches de femmes disparues à Ciudad Juárez, Mexique, des années 1990 à aujourd'hui.

100 × 70 cm (chacune)

309 × 815 cm

p. 25, 26–27

Pista de baile del club "Arthur's"

[Piste de danse de la boîte de nuit «Arthur's»]
2016

Impression couleur sur papier de coton Travailleuse du sexe transgenre debout sur les ruines de la piste de danse d'une boîte de nuit démolie à Ciudad Juárez, Mexique.

125 × 185 cm (encadrée)

p. 21

Pista de baile del club "Hollywood"

[Piste de danse de la boîte de nuit «Hollywood»]
2016

Impression couleur sur papier de coton Travailleuse du sexe transgenre debout sur les ruines de la piste de danse d'une boîte de nuit démolie à Ciudad Juárez, Mexique.

125 × 185 cm (encadrée)

p. 16

Pista de baile del club “Irma’s”

[Piste de danse de la boîte de nuit
«Irma’s»]

2016

Impression couleur sur papier de coton
Travailleuse du sexe transgenre debout
sur les ruines de la piste de danse d'une
boîte de nuit démolie à Ciudad Juárez,
Mexique.

125 × 185 cm (encadrée)

p. 17

Pista de baile del club “Mona Lisa”

[Piste de danse de la boîte de nuit
«Mona Lisa»]

2016

Impression couleur sur papier de coton
Travailleuse du sexe transgenre debout
sur les ruines de la piste de danse d'une
boîte de nuit démolie à Ciudad Juárez,
Mexique.

125 × 185 cm (encadrée)

p. 19

Pista de baile del club “Las Vegas”

[Piste de danse de la boîte de nuit
«Las Vegas»]

2016

Impression couleur sur papier de coton
Travailleuse du sexe transgenre debout
sur les ruines de la piste de danse d'une
boîte de nuit démolie à Ciudad Juárez,
Mexique.

125 × 185 cm (encadrée)

p. 20

**Pista de baile de la discoteca
“Virginia’s”**

[Piste de danse de la discothèque
«Virginia’s»]

2016

Impression couleur sur papier de coton
Travailleuse du sexe transgenre debout
sur les ruines de la piste de danse d'une
discothèque démolie à Ciudad Juárez,
Mexique.

125 × 185 cm (encadrée)

p. 18

Œuvres non exposées**Entierro**

[Enterrement]

1999

Fœtus dans un bloc de ciment,
donné par les parents en raison de
leur incapacité à couvrir les frais
d'enterrement.

15,5 × 66 × 43 cm

p. 54, 91

Lote Bravo

2005

Installation, 400 objets rudimentaires,
semblables à des briques, faits à partir
de la boue amassée à plus de cent
endroits à Ciudad Juárez, Mexique, où
ont été trouvés des corps de femmes
victimes d'abus sexuels.

Dimensions variables

Collection du Museum of Fine Arts,
Houston

p. 54, 91

**Lote Bravo, Lomas de Poleo, Anapra
y Cerro del Cristo Negro**

2005

Monobande vidéo, couleur, sans son,
15 min 3 s ; comprend 2 œuvres sonores
Quatre endroits différents à Ciudad
Juárez, Mexique, où ont été trouvés des
corps de femmes victimes d'abus sexuels.

p. 61, 97

Cimbra

[Coffrage]

2006

Ciment et vêtements

546 vêtements immergés dans le
ciment, ayant appartenu à des femmes
de Ciudad Juárez, Mexique, qui ont été
battues, menacées ou ont vécu dans la
peur. Certains de ces vêtements ont
appartenu à des femmes qui ont été
assassinées.

Dimensions variables

p. 54, 91

Sonidos de la muerte

[Sons de la mort]

2008

Installation sonore, haut-parleurs
Chacun des enregistrements sonores
provient d'un lieu où le corps d'une
femme assassinée a été trouvé à partir
de renseignements fournis par les
enquêtes préliminaires menées par la
police mexicaine.

Dimensions variables

p. 61, 97

Esta finca no será demolida

[Cette propriété ne sera pas démolie]
2009–2013

Impression couleur

Photographie d'un bâtiment
abandonné à Ciudad Juárez, Mexique.

103 × 70 cm (encadrée)

p. 15

Esta finca no será demolida

[Cette propriété ne sera pas démolie]
2009–2013

Impression couleur

Photographie d'un bâtiment
abandonné à Ciudad Juárez, Mexique.

103 × 70 cm (encadrée)

p. 15

Corporización de la ausencia

[Incarnation de l'absence]

2010

Installation vidéographique à deux
canaux, couleur, son, 6 min 57 s

Performance avec 289 jeunes étudiants
à Ciudad Juárez et à Guadalajara,
Mexique, où ils occupent l'espace de
deux cours d'écoles vides.

p. 64, 99

La esperanza

[L'Espoir]

2014

Impression couleur

120 × 180 cm (encadrée)

p. 64, 99

Karla, Hilario Reyes Gallegos

2016

Impression noir et blanc sur papier de coton

Travailleuse du sexe transgenre battue à mort le 22 décembre 2015, à l'âge de 64 ans, à Ciudad Juárez, Mexique.

237 × 149 cm

p. 3

La Gata, Luis Humberto García Robledo

2016

Impression noir et blanc sur papier de coton

Travailleuse du sexe transgenre battue à mort en 2016, à l'âge de 33 ans, à Ciudad Juárez, Mexique.

237 × 149 cm

p. 72

Piedra

[Pierre]

2016

Objet trouvé sur les lieux de l'assassinat de Karla (Hilario Reyes Gallegos) à Ciudad Juárez, Mexique.

21 × 38 × 12 cm

p. 54, 91

Pista de baile del bar "Tlaquepaque"

[Piste de danse du bar «Tlaquepaque»]

2016

Impression couleur sur papier de coton
Travailleuse du sexe transgenre debout sur les ruines de la piste de danse d'un bar démoli à Ciudad Juárez, Mexique.

125 × 185 cm (encadrée)

p. 23

Pista de baile del club "Apache"

[Piste de danse de la boîte de nuit «Apache»]

2016

Impression couleur sur papier de coton
Travailleuse du sexe transgenre debout sur les ruines de la piste de danse d'une boîte de nuit démolie à Ciudad Juárez, Mexique.

125 × 185 cm (encadrée)

p. 23

Pista de baile del club "Centro Lagunero"

[Piste de danse de la boîte de nuit «Centro Lagunero»]

2016

Impression couleur sur papier de coton
Travailleuse du sexe transgenre debout sur les ruines de la piste de danse d'une boîte de nuit démolie à Ciudad Juárez, Mexique.

125 × 185 cm (encadrée)

p. 23

Pista de baile del club "El Extranjero"

[Piste de danse de la boîte de nuit «El Extranjero»]

2016

Impression couleur sur papier de coton
Travailleuse du sexe transgenre debout sur les ruines de la piste de danse d'une boîte de nuit démolie à Ciudad Juárez, Mexique.

125 × 185 cm (encadrée)

p. 23

Pista de baile del club "RUV"

[Piste de danse de la boîte de nuit «RUV»]

2016

Impression couleur sur papier de coton
Travailleuse du sexe transgenre debout sur les ruines de la piste de danse d'une boîte de nuit démolie à Ciudad Juárez, Mexique.

125 × 185 cm (encadrée)

p. 23

Pista de baile de la discoteca "Eduardo's"

[Piste de danse de la discothèque «Eduardo's»]

2016

Impression couleur sur papier de coton
Travailleuse du sexe transgenre debout sur les ruines de la piste de danse d'une discothèque démolie à Ciudad Juárez, Mexique.

125 × 185 cm (encadrée)

p. 23

Pista de baile de la discoteca "La Madelón"

[Piste de danse de la discothèque «La Madelón»]

2016

Impression couleur sur papier de coton
Travailleuse du sexe transgenre debout sur les ruines de la piste de danse d'une discothèque démolie à Ciudad Juárez, Mexique.

125 × 185 cm (encadrée)

p. 23

Pista de baile de la discoteca "Nancy's"

[Piste de danse de la discothèque «Nancy's»]

2016

Impression couleur sur papier de coton
Travailleuse du sexe transgenre debout sur les ruines de la piste de danse d'une discothèque démolie à Ciudad Juárez, Mexique.

125 × 185 cm (encadrée)

p. 23

Les vues d'installations des œuvres exposées ont été prises au Musée d'art contemporain de Montréal en février 2017.

Toutes les œuvres sont reproduites avec l'aimable permission de l'artiste et de la Galerie Peter Kilchmann, Zurich.

Crédits photographiques
Rafael Burillo : p. 8–9, 11, 12–13, 16–21, 25, 29, 31, 32–33, 35, 37, 38–39, 41, 44–45, 47, 61 (2), 97 (2); Axel Schneider : p. 54 (1), 91 (1); Richard-Max Tremblay : p. 26–27

Unless otherwise specified, all the works are presented courtesy of Teresa Margolles and Galerie Peter Kilchmann, Zurich.

Works in the exhibition

En el aire

[In the Air]

2003

Installation with machines that produce soap bubbles made with a mixture of water and other substances that touched the bodies of victims of violent deaths.

Dimensions variable

p. 44–45, 47

Baño

[Bath]

2004

Single-channel video projection, colour, sound, 1 min

p. 43

36 cuerpos

[36 Bodies]

2010

Installation, remnants of threads used after the autopsy to sew up the bodies of victims of violent death.

Dimensions variable

p. 38–39, 41

Irrigación

[Irrigation]

2010

Single-channel video projection (Blu-ray), colour, sound, 34 min 12 s

p. 37

Mujeres bordando junto al Lago Atitlán

[Women Embroidering next to Lake Atitlán]

2012

Single-channel high-definition video, colour, sound, 10 min 26 s

Gift of the artist

Collection of the National Gallery of Canada, Ottawa

p. 29

La promesa

[The Promise]

2012

Sculptural block made of ground-up remains from a demolished house in Ciudad Juárez, Mexico, 15-tonne version 73 × 80 × 1600 cm

The complete version of the work is composed of 45.76 tonnes of rubble produced by crushing all the materials used to build a house located on Puerto de Palos Street.

Collection of the Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Mexico City

Installation commissioned by the MUAC, UNAM, with the support of the Ford Foundation Latin America in commemoration of its 50th anniversary

p. 32–33, 35

Tela bordada

[Embroidered Fabric]

2012

Traditional Mayan embroidery on cloth. Embroidered by Indigenous women activists from Guatemala: Lucy Andrea López, Silvia Menchú, Bonifacia Cocom Tambriz, María Josefina Tuy Churunel, Marcelina Cumes, Rosamelia Cocolajay, Yury Cocolajay, Alba Cocolajay and Cristina López.

202 × 206 cm

Collection of the National Gallery of Canada, Ottawa

p. 31

Mundos

[Worlds]

2016

Installation, neon sign from a former bar in Ciudad Juárez, Mexico, loudspeaker

6 letters (87.5 × 87 × 20.5 cm each)

87.5 × 522 × 20.5 cm (overall)

p. 8–9, 11–13

Pesquisas

[Inquiries]

2016

Wall installation, 33 colour prints of posters photographed on the streets of Ciudad Juárez, Mexico, portraying women who have disappeared, from the late 1990s through to the present.

100 × 70 cm (each)

309 × 815 cm

p. 25, 26–27

Pista de baile del club “Arthur’s”

[Dance Floor from “Arthur’s”

Nightclub]

2016

Colour print on cotton paper Transgender sex worker standing on the ruins of the dance floor of a demolished nightclub in Ciudad Juárez, Mexico.

125 × 185 cm (framed)

p. 21

Pista de baile del club “Hollywood”

[Dance Floor from the “Hollywood”

Nightclub]

2016

Colour print on cotton paper Transgender sex worker standing on the ruins of the dance floor of a demolished nightclub in Ciudad Juárez, Mexico.

125 × 185 cm (framed)

p. 16

Pista de baile del club "Irma's"

[Dance Floor from "Irma's" Nightclub]
2016
Colour print on cotton paper
Transgender sex worker standing
on the ruins of the dance floor of a
demolished nightclub in Ciudad Juárez,
Mexico.
125 × 185 cm (framed)
p. 17

Pista de baile del club "Mona Lisa"

[Dance Floor from the "Mona Lisa"
Nightclub]
2016
Colour print on cotton paper
Transgender sex worker standing
on the ruins of the dance floor of a
demolished nightclub in Ciudad Juárez,
Mexico.
125 × 185 cm (framed)
p. 19

Pista de baile del club "Las Vegas"

[Dance Floor from the "Las Vegas"
Nightclub]
2016
Colour print on cotton paper
Transgender sex worker standing
on the ruins of the dance floor of a
demolished nightclub in Ciudad Juárez,
Mexico.
125 × 185 cm (framed)
p. 20

**Pista de baile de la discoteca
"Virginia's"**

[Dance Floor from "Virginia's"
Discotheque]
2016
Colour print on cotton paper
Transgender sex worker standing
on the ruins of the dance floor of a
demolished discotheque in Ciudad
Juárez, Mexico.
125 × 185 cm (framed)
p. 18

Works not exhibited**Entierro**

[Burial]
1999
Fetus embedded in a concrete block,
donated by the relatives due to their
inability to cover burial expenses.
15.5 × 66 × 43 cm
p. 54, 91

Lote Bravo

2005
Installation, 400 rough, brick-like
objects made of mud collected from
more than 100 locations in Ciudad
Juárez, Mexico, where corpses of
sexually abused women have been
found.
Dimensions variable
Collection of the Museum of Fine Arts,
Houston
p. 54, 91

**Lote Bravo, Lomas de Poleo, Anapra
y Cerro del Cristo Negro**

2005
Single-channel video, colour, silent,
15 min 3 s; including 2 sound works
Four different areas in Ciudad Juárez,
Mexico, where corpses of sexually
abused women were found.
p. 61, 97

Cimbra

[Formwork]
2006
Cement and clothing
546 pieces of clothing submerged in
cement, that belonged to women from
Ciudad Juárez, Mexico, who were
beaten, threatened or live in fear. Some
of these garments belonged to women
who were murdered.
Dimensions variable
p. 54, 91

Sonidos de la muerte

[Sounds of Death]
2008
Sound installation, loudspeakers
Each audio recording is from the area
where the body of a murdered woman
was found, based on information from
the preliminary investigations by the
Mexican police.
Dimensions variable
p. 61, 97

Esta finca no será demolida

[This Property Won't Be Demolished]
2009–2013
Colour print
Photograph of an abandoned building
in Ciudad Juárez, Mexico.
70 × 103 cm (framed)
p. 15

Esta finca no será demolida

[This Property Won't Be Demolished]
2009–2013
Colour print
Photograph of an abandoned building
in Ciudad Juárez, Mexico.
70 × 103 cm (framed)
p. 15

Corporización de la ausencia

[Embodiment of Absence]
2010
Two-channel video installation, colour,
sound, 6 min 57 s
Performance with 289 young students
in Ciudad Juárez and Guadalajara,
Mexico, in which they occupy the space
of two empty schoolyards.
p. 64, 99

La esperanza

[Hope]
2014
Colour print
120 × 180 cm (framed)
p. 64, 99

Karla, Hilario Reyes Gallegos

2016

Black-and-white print on cotton paper
Transgender sex worker beaten to
death, December 22, 2015 at the age
of 64, in Ciudad Juárez, Mexico.

237 × 149 cm

p. 3

La Gata, Luis Humberto García Robledo

2016

Black-and-white print on cotton paper
Transgender sex worker beaten to
death in 2016 at the age of 33, in
Ciudad Juárez, Mexico.

237 × 149 cm

p. 72

Piedra

[Stone]

2016

Object found at the scene of the
murder of Karla (Hilario Reyes
Gallegos), Ciudad Juárez, Mexico.

21 × 38 × 12 cm

p. 54, 91

Pista de baile del bar “Tlaquepaque”

[Dance Floor from the “Tlaquepaque”
Bar]

2016

Colour print on cotton paper
Transgender sex worker standing
on the ruins of the dance floor of a
demolished bar in Ciudad Juárez,
Mexico.

125 × 185 cm (framed)

p. 23

Pista de baile del club “Apache”

[Dance Floor from the “Apache”
Nightclub]

2016

Colour print on cotton paper
Transgender sex worker standing
on the ruins of the dance floor of a
demolished nightclub in Ciudad Juárez,
Mexico.

125 × 185 cm (framed)

p. 23

**Pista de baile del club
“Centro Lagunero”**

[Dance Floor from the “Centro
Lagunero” Nightclub]

2016

Colour print on cotton paper
Transgender sex worker standing
on the ruins of the dance floor of a
demolished nightclub in Ciudad Juárez,
Mexico.

125 × 185 cm (framed)

p. 23

Pista de baile del club “El Extranjero”

[Dance Floor from the “El Extranjero”
Nightclub]

2016

Colour print on cotton paper
Transgender sex worker standing
on the ruins of the dance floor of a
demolished nightclub in Ciudad Juárez,
Mexico.

125 × 185 cm (framed)

p. 23

Pista de baile del club “RUV”

[Dance Floor from the “RUV”
Nightclub]

2016

Colour print on cotton paper
Transgender sex worker standing
on the ruins of the dance floor of a
demolished nightclub in Ciudad Juárez,
Mexico.

125 × 185 cm (framed)

p. 23

**Pista de baile de la discoteca
“Eduardo’s”**

[Dance Floor from “Eduardo’s”
Discotheque]

2016

Colour print on cotton paper
Transgender sex worker standing
on the ruins of the dance floor of a
demolished discotheque in Ciudad
Juárez, Mexico.

125 × 185 cm (framed)

p. 23

**Pista de baile de la discoteca
“La Madelón”**

[Dance Floor from the “La Madelón”
Discotheque]

2016

Colour print on cotton paper
Transgender sex worker standing
on the ruins of the dance floor of a
demolished discotheque in Ciudad
Juárez, Mexico.

125 × 185 cm (framed)

p. 23

**Pista de baile de la discoteca
“Nancy’s”**

[Dance Floor from “Nancy’s”
Discotheque]

2016

Colour print on cotton paper
Transgender sex worker standing
on the ruins of the dance floor of a
demolished discotheque in Ciudad
Juárez, Mexico.

125 × 185 cm (framed)

p. 23

The installation views of the works in the
exhibition were taken at the Musée d’art
contemporain de Montréal in February 2017.

All works are reproduced courtesy of the
artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich.

Photo credits

Rafael Burillo: p. 8–9, 11, 12–13, 16–21, 25,
29, 31, 32–33, 35, 37, 38–39, 41, 44–45, 47,
61 (2), 97 (2); Axel Schneider: p. 54 (1), 91 (1);
Richard-Max Tremblay: p. 26–27

Remerciements

Que Teresa Margolles soit ici bien sincèrement remerciée pour avoir accepté d'entreprendre la présentation d'un important corpus de ses œuvres au Musée d'art contemporain de Montréal.

Le Musée désire également exprimer sa reconnaissance à l'endroit des institutions et des personnes qui ont permis la réalisation de l'exposition *Teresa Margolles: Mundos*, de même que cette publication.

Pour le prêt des œuvres réalisées par l'artiste: Galerie Peter Kilchmann (Zurich), Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa), Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM (Mexico).

Pour leur généreuse contribution: Phyllis Lambert, Lillian Mauer, Sarah McCutcheon Greiche, Erin Slater Battat.

Pour leur précieuse collaboration: Rafael Burillo, Joel Aguilar Fernández, Eric Carlos Bertrand, Pamela Echeverría, Pilar García, Nicola Hederich, Víctor de las Heras, Peter Kilchmann, Krista Geneviève Lynes, Ignacio Macua Roy, Julia Molinar, Annemarie Reichen, Elena Rosauo, Pier Stuker Alvarez, de même que les membres des équipes du Musée, dont le personnel du service technique, nommément Carl Solari, Josée St-Louis, Yves Bourque et Denis Labelle.

Le Musée souhaite aussi exprimer sa gratitude aux auteurs.es invités.es: Lulu Morales Mendoza, Thérèse St-Gelais, Jean-Philippe Uzel.

Remerciements, enfin, aux participants.es à l'action performative *La promesa*: Aura Avila Ravelo, Janick Bernard, Véronique Blaquièrre, Shandi Bouscatier, Christine Brault, Anne-Marie Dubois, Danica Evering, Marly Fontaine, Marilyn Forget, Emeren García, Mar Gómez, Marine Gourit, Nadège Grebmeier Forget, Raphaëlle Laramée-Roby, Sofía Llamas, Simone Lucas, Krista Geneviève Lynes, Pierre-Olivier Marinier Leseize, Carly McAskill, Rhonda Meier, Carmelo Monge, Laurence Ouellet-Quenneville, Gabrielle Paillé, Ika Peraic, Chloé Rondeau, Régis Saint-Martin, Thérèse St-Gelais, Fabio Sasserone, Jean-Philippe Uzel, Celia Vara.

L'artiste Teresa Margolles tient à remercier tout particulièrement les femmes transgenres de la série photographique *Pistas de baile*: Julissa, Adriana, Karla, Andrea, Paloma, Vanessa, Scarlet, Berenice, Valeria, Ivonne, Cuca, Nancy, Jacqueline, Jessica, Paty.

Ainsi que: Mariana Maesse, Citlali Cruz, Rafael Burillo, Antonio de la Rosa, Alpha Escobedo, la famille Cruz Castro, Gaby Herrera, Ballroom Marfa, Gabriel Hörner, Oscar Gardea, Museo de la Ciudad de Querétaro, Silvia Menchú, Asociación Ademkan, Gracia Chávez, Gabriela Durán, MMK Frankfurt am Main, Escuela Preparatoria Altavista de Ciudad Juárez, Escuela Preparatoria de Jalisco – Universidad de Guadalajara, Alicia Lozano, Margarita Clary, La Martina, Verónica Corchado, María Inés Rodríguez, Alejandra Labastida, la rue Mariscal à Ciudad Juárez et la inquebrantable "Fronchi", *compañera fiel*.

L'exposition est dédiée à Karla, Hilario Reyes Gallegos.

