

3
29.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

MAESTRIA EN ARTES VISUALES
ORIENTACION EN ARTE URBANO

TESIS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

263772



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

PAGINACION
DISCONTINUA

PAGINACIÓN
DISCONTINUA

SINCRETISMO TRADICIÓN O MODERNIDAD
APROXIMACIÓN A LOS VOLADORES DE PAPANTLA Y UNA ACCIÓN PLÁSTICA

ALVARO VILLALOBOS HERRERA
VillalbeR

México D.F 1998

A:

*María Angélica,
Luis Horacio y María Elisa.*

*Hay muchas cosas en este relato
que si fueran puras mentiras
inventadas, parecerían menos
absurdas.*

GERMAN ARCINIEGAS.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPITULO I. LA ESTÉTICA URBANA	11
I.1. DEFINICIÓN	11
I.2. IDEOLOGÍA, URBANIDAD Y POLÍTICA	20
I.3. EL ESCENARIO SOCIO CULTURAL	25
I.4. DEL CAMPO A LA CIUDAD	30
CAPITULO II. DE NUESTRA ÉPOCA A SU ADVENIMIENTO	35
II.1 SINCRETISMO	35
II.2. PARAMODERNIDAD	46
II.3. POSMODERNIDAD	50
II.4. MODERNIDAD	56
CAPITULO III. LA ACCIÓN PLÁSTICA, UNA PRACTICA MULTI E INTER DISCIPLINARIA	65
III.1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS	65
III.2. PRELUDIO	67
III.3. LAS AMBIENTACIONES	70
III.4. EL HAPPENING	71
III.5. BODY ART	73
III.6. LA PERFORMANCE	76
III.7. FLUXUS Y ARTE PROCESUAL	82

III.8. ACCIONES PROPIAS	86
III.8.1. DE LA INMOVILIDAD Y LA ESTÁTICA AL MOVIMIENTO ACINÉTICO, ARRÍTMICO; LO EFÍMERO	88
III.8.2. LOS JUEGOS INFANTILES COMO CREACIÓN ACCIÓN	92
III.8.3. EL APRENDIZAJE DEL ESPACIO URBANO OBSERVACIÓN, CONTEMPLACIÓN Y REFLEXIÓN	99
III.9. EL AUTOR	104
III.9.1. EDILBERTO AFANADOR SASTRE	105
III.9.2. BARBARA VITERBO GUTIÉRREZ	107
III.9.3. MARÍA JOSÉ GOROSO	109
III.9.4. VANESSA GOCKSCH	111
III.9.5. ARNULFO MEDINA	113
III.9.6. VÍCTOR HUGO	114

**CAPITULO IV. PROPUESTA PERSONAL.
SINCRETISMO TRADICIÓN O MODERNIDAD.**

Aproximación a los voladores de papantla y una acción

plástica	119
IV.1. JUSTIFICACIONES	119
IV.2. TRATAMIENTO FILOSÓFICO	122
IV.3. TRATAMIENTO CONCEPTUAL	129
IV.4. EJECUCIÓN	133
IV.4.1. FASE 1	135
IV.4.2. FASE 2	137
IV.5. LAS IMAGENES DEL DOCUMENTO	139

ANEXOS	140
DE HOMBRES Y CIUDADES	140
CONCLUSIONES	144
1. DE LOS DE PAPANTLA	146
2. DE LA ACCIÓN PLÁSTICA	147
3. DIVAGACIONES Y ESPECULACIONES	153
CREDITOS Y AGRADECIMENTOS	154
BIBLIOGRAFÍA	155

INTRODUCCIÓN

He aquí una imagen de lo que los etnólogos llaman sincretismo. Una palabra muy fea según la ciencia oficial. En el sentido mas elevado el sincretismo es el reconocimiento de una única tradición que atraviesa y nutre todas las religiones, todos los saberes, todos los dogmas y todas las filosofías.

El sabio no es aquel que discrimina; es aquel que combina los girones de luz cualquiera que sea su procedencia.

UMBERTO ECO.

Por lo tanto, pueden ser mas sabios los indios o descendientes de indios que todos los etnólogos del mundo.

VillalheR

Resulta ciertamente gratificante presentar el plan de desarrollo a seguir para obtener el grado de maestría en artes visuales con orientación en Arte Urbano, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, pretendiendo aplicar una serie de técnicas para la comprobación y realización de un ejercicio que merece todo el esfuerzo, dedicación y respeto. A una acción plástica, producto de la investigación personal y voluntaria inspirada en la representación de un ritual de exaltación al poderoso "Qujhuicolo" o viejo del monte que efectúa un grupo de jóvenes provenientes del municipio de Papantla, estado de Veracruz

(zona rural del centro-oriente del país), región costera de los Estados Unidos Mexicanos. Suceso repetido varias veces durante el día, semanalmente en la explanada del Museo Nacional de Antropología e Historia, situado en una zona de importancia cultural de la ciudad azteca.

Dicha representación se muestra al público como pléyade folklórica de un acontecimiento de tradición milenaria, por los provenientes del Tajín veracruzano. Curiosamente después de cada representación los ejecutantes, pasan el sombrero pidiendo una donación monetaria al turista desprevenido que nunca verá el trasfondo de su precaria situación económica, asunto éste que resulta de especial interés dentro de la investigación del trabajo de tesis, para la producción de una obra de arte urbano.

Así como en esta oportunidad se trata de la muestra folklórica de un elemento tradicional desacralizado. En la mayoría de las veces, cantando una canción lastímera, malinterpretando un instrumento musical, utilizando a los niños para montar un espectáculo de circo pobre o aprovechando alguna malformación física. Con abundantes disculpas se repite el ruego monetario en distintos lugares de la ciudad, mostrando a donde ha llegado la incipiente economía de los migrantes del campo y la provincia a las grandes ciudades. Generalmente estos desertores del campo ya que no encuentran en la actualidad los recursos necesarios para vivir con dignidad, prefirieren huir corriendo el riesgo de prosperar o fracasar.

A esto estamos expuestos todos los grupos minoritarios, indígenas, ancianos, indigentes, niños y mujeres de la calle, aún cuando sabemos que merecemos una posición digna dentro del llamado Estado-Nación al cual estamos también representando y quien abiertamente nos ignora. A lo que se ajustan las palabras de Karel Kosik cuando dice. ¿Con que metáforas y símiles forzados deben ser representados, el hombre y su mundo para que los hombres vean su propia faz. Su propio rostro desnudo y su propio mundo?.

La simple observación de este acontecimiento devela el indicio de que en todos los casos sobran las disculpas y las razones para que el fenómeno siga creciendo cada vez, ocasionando uno de los problemas urbanos de mayor consideración en la actualidad. Tal apreciación sirve de fundamento conceptual para reflexionar sobre el hecho y para generar el desarrollo y la realización de la acción plástica, en este suceso inspirada.

La amplitud del trabajo de tesis contempla un primer capítulo llamado: *La Estética Urbana*, que trata de localizar la problemática, definiéndola y haciéndola pasar por las pruebas de comparación políticas e ideológicas, como cerco referencial para reconocer el escenario socio cultural que corresponde en este caso a la ciudad de México, lugar donde se registra el incidente de los voladores de Papantla y en contraste donde se inicia la acción plástica que se ejecuta en diferentes lugares de la ciudad. Para abordar el segundo capítulo se toman los sucesos

históricos, sus efectos reflejados en los comportamientos sociales y económicos más o menos universales que han afectado a la producción artística, tomando como referencia lo que está aconteciendo con el Sincretismo, como una categoría especial y determinante de las fluctuaciones del comportamiento humano de nuestro tiempo y por supuesto de las que el arte no puede estar exento. La llamada Posmodernidad y la Paramodernidad, llegando a la Modernidad, época de la historia en la que ha comenzado el análisis de comparación de esta tesis.

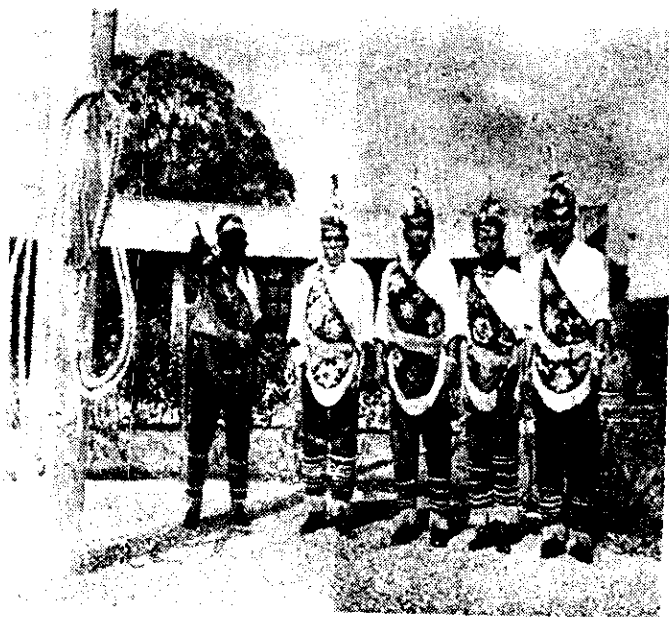
El tercer capítulo, se refiere propiamente a la acción plástica como disciplina artística, a su acontecer en la historia del arte y su localización dentro de lo conceptual. Posteriormente se describe la relación con las demás disciplinas que la fortalecieron, desde las ambientaciones, los happenings, el body art, la performance, el movimiento Fluxus y el arte procesual para desembocar en unas acciones propias y en un apartado sobre el ejecutante que en este caso es el autor.

En el cuarto capítulo, se trata la propuesta personal, SINCRETISMO TRADICIÓN O MODERNIDAD Aproximación a los Voladores de Papantla y una Acción Plástica. Se presentan las justificaciones que destacan todo lo concerniente a la investigación de campo, las encuestas y la documentación bibliográfica sobre el tema en cuestión. Dentro de su contexto, la pretensión de ser abordada por un tratamiento conceptual, filosófico y técnico.

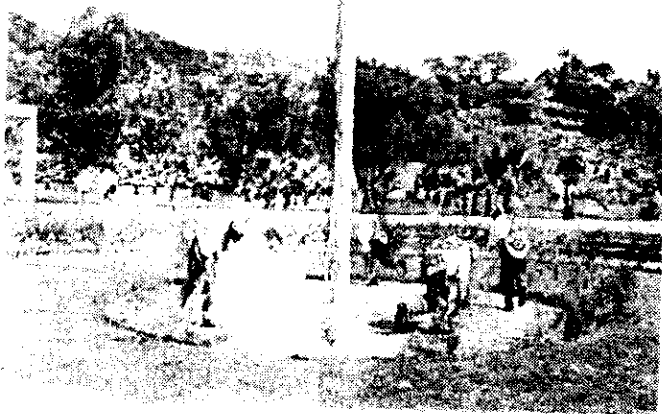
Para finalizar se muestran los anexos, correspondientes, el azar y las conclusiones pertinentes, sobre los de Papantla, la acción plástica ejecutada y algunas divagaciones y especulaciones del autor.

Los términos generales que orientan este trabajo de tesis, están fundamentados en tres tópicos que resultan indispensables para comprender las preocupaciones que dieron inicio a la investigación; el primero basado en la contemplación de los voladores, especialmente en la posición en la que permanecen durante el ritual, la cabeza hacia abajo, amarrados los pies con una cuerda hacia arriba, lo que hace pensar en un cambio de perspectiva que utilizan para observar el paisaje momentáneamente. El segundo es la inquietud que genera el hecho de saber que para la permanencia de la representación en el lugar, tienen que pasar el sombrero pidiendo limosna, cosa que los identifica como un reducto de descendientes de indígenas en condición de migrantes, que muestran la manera como tienen que ganarse el sustento diario y el de sus familias en este ámbito ciudadano. En tercer lugar y quizás la preocupación más importante, derivada de la misma acción, es la precaria situación de todas las fracciones minoritarias habitantes también de la ciudad, considerando que la gran mayoría de ellos venimos de todos los rincones del país ya que nos vemos obligados a dejar el campo y la sierra, la comunidad y la familia étnica en busca de una mejor calidad de vida, que al parecer está cada vez más lejos de nuestro alcance.

Situación por demás generadora de desempleo, inseguridad, mala educación y violencia. Ésto obliga a saber que el principal elemento constitutivo de la ciudad por excelencia, lo conforman sus habitantes y es a partir de ellos que puede ser posible cualquier proposición de arte urbano.

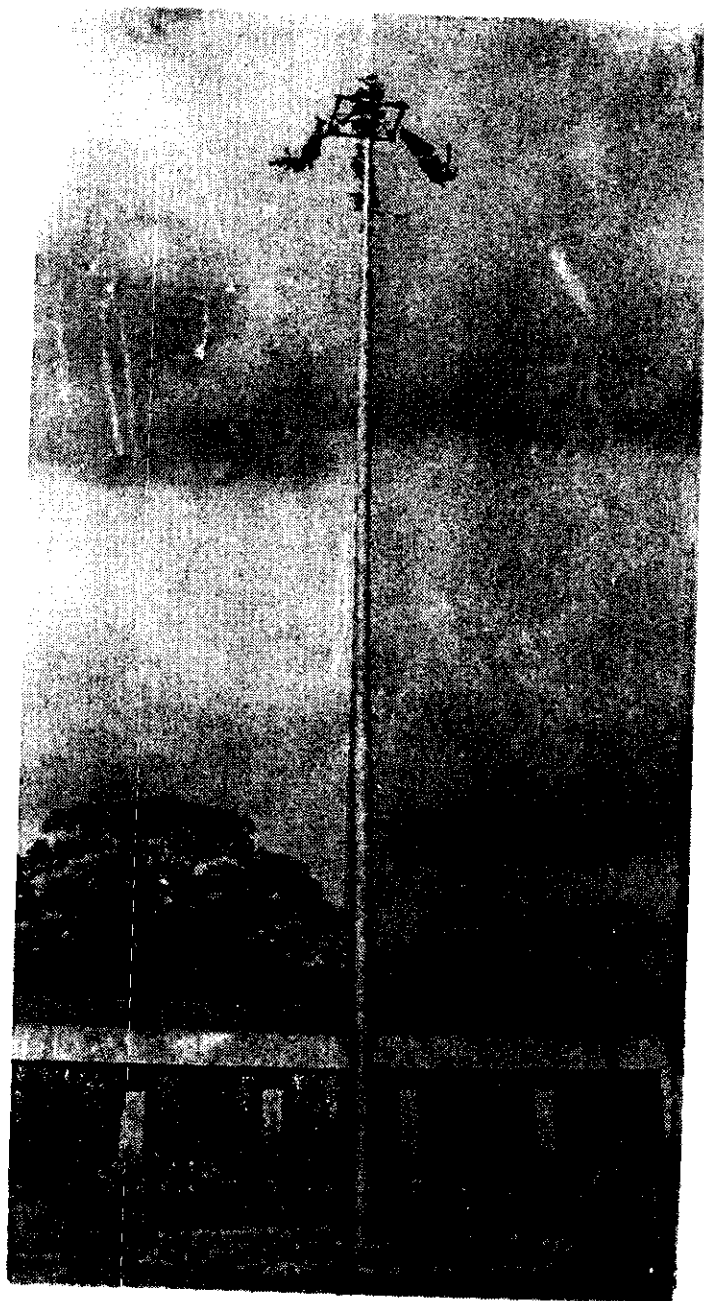


1911



1911

1911



White Birch



10. 10. 1964

como lo demuestra Jerusalén que desde la antigüedad hasta la edad media era el modelo de ciudad por excelencia, ciudad de la vida temporal, los mitos a través de la historia la hubieran de convertir en la de la vida atemporal, seguidamente en la Jerusalén celeste y luego en la ciudad de la vida extratemporal. Obviamente después de mucho tiempo podemos encontrar todos las posibles mezclas entre los modelos iniciales. Ciudades de autor modificadas por asentamientos espontáneos, ciudades naturales intervenidas por planificadores, ciudades divinas controladas por profanos, o ciudades planificadas influidas por proyectos sagrados y modificadas por asentamientos naturales.

En la actualidad habiendo pasado tantos años como los ha vivido la historia de la humanidad, la interrelación entre los modelos planteados ha conferido tanto a las ciudades más antiguas del mundo como a las más grandes y reconocidas, la aplicación de la llamada CONURBACIÓN MODERNA², la que desde el siglo XVIII viene propiciando la desaparición del modelo de ciudad en el sentido clásico de su definición. La antigua ciudad-estado actualmente atraviesa el complejo de urbanización incesante que es la condición que generalmente la opone a un estado-campo, estado-rural o simplemente campo o ruralidad, según las definiciones del arquitecto Oscar Olea.

2. Conurbación: Agrupación urbana con solución de continuidad de varios grupos de población y de poder.

La conurbación moderna no es radicalmente diferente a la ciudad clásica, parece ser territorialmente una desmesura del mismo fenómeno de concentración de fuerzas de poder, concentración de orden cuantitativo que genera un cambio en la calidad de los servicios públicos y en los mismos usuarios. Un cambio en la calidad de vida.

Actualmente tenemos la responsabilidad de enfrentarnos a la representación del fenómeno urbano y su calidad de vida a la ciudad de hoy como una expresión de estructura, permitiéndonos formular científicamente tareas en torno a ella, a largo, mediano, y corto plazo, basadas en nuestro comportamiento ético tendientes a evitar con mucho más sentido las catastróficas amenazas del medio ambiente y de nuestra misma especie, la que sin lugar a dudas constituye el elemento más importante de la gran metrópoli, la especie humana.

En una publicación de World Dynamics de la década pasada, Forrester, presenta un cuadro de relaciones con términos cuantitativos con alusión a un hecho importante dentro del proceso de calidad de vida del ciudadano, la que compromete criterios de arquitectura, urbanismo, arte y ecología de la ciudad, directamente relacionados con la producción o el desarrollo productivo; construcción para el desarrollo social que incluye la vivienda, el arte, puestos de trabajo dignos para la población y hogares honestos dentro de una dinámica mundial. A partir de esta publicación se ha difundido la inquietud en Estados Unidos y algunos países de Europa, no sabemos cuando en

Latinoamérica, sobre el estudio y tratamiento de estos flujos. El interés por estudiar la ciudad, por investigarla, por planificarla, por proponerle en este sentido, calidad de insumos y servicios, calidad de planeación, de mejoras y ornato, calidad de vida. Entendiendo todo análisis urbano serio como un espacio material de vital importancia que sufre con mayor rapidez una solidificación a causa de la acelerada urbanización, que produce consecuencias de manifiesto que repercuten en todos sus habitantes.

Es indispensable definir el criterio de ciudad, de espacio habitacional urbano, de urbe, de conurbación, para entender la problemática general del arte urbano. Partiendo de la premisa de cantidad y calidad de usuarios y consumidores de arte en conglomerados humanos con tasas de crecimiento superiores a las de la población misma, certificamos la importancia de las cifras, debido a que determinan los factores que indican la diferencia entre lo rural y lo urbano. La dinámica urbana como sistema a diferencia de la rural, casi no produce recursos sino que los concentra, los transforma y los redistribuye por no decir que el término más adecuado es que los devora. Con el crecimiento de la población se registra un incremento del consumo en todos sus matices, servicios públicos, energía, alimentos, transporte, moda, turismo, construcción, publicidad; imágenes y mensajes producidos por los medios masivos de información.

Tal incremento marcha a la par de las estructuras protéticas³ personales y colectivas, que a la vez crean y destruyen, provocando un devenir de uso momentáneo de todos los asuntos, acelerando los ritmos de vida de los pobladores; consumir, deglutir lo máximo posible, más durante el día y mucho más en el siguiente, produciéndose una autodestrucción de los valores de la persona con consecuencias sociales irreconciliables, procreándose en todos los sentidos comerciales una estética del lucro, que en la ciudad se puede ver fácilmente como ejemplo en los sistemas de construcción legitimados como arquitectura contemporánea; pequeños cubitos habitacionales que asfixian extensas zonas del paisaje, a la vez contenedores de familias numerosas, residentes de la seductora metrópoli, que aparentan una excelente manera de vivir.

Vale el anterior ejemplo para los que alcanzan a pertenecer a este estrato social, ya que los que no lo alcanzamos, que no somos pocos, permanecemos hacinados en los cinturones de miseria de las grandes ciudades, obligados por la situación a vivir robando, pidiendo limosna, invadiendo atrocemente muchas zonas del espacio público con venias de contrabando de pésima calidad ya que ni el campo productivo ni los mercados laborales ofrecen soluciones reales a los problemas. En contraste con los

3. Estructuras protéticas o prótesis: órganos artificiales con los que se aumenta la potencia de nuestros órganos naturales como los lentes, las muletas, los automóviles, los aviones, las factorías, las estrategias de producción etc.

modelos de vida ideales propuestos por la televisora y los medios que generan una situación compleja de educación de lo que se desprende el mal comportamiento social general de la población urbana. Unos a la ofensiva y otros a la defensiva.

El arte urbano como representación de la esencia del espíritu de los habitantes de la ciudad ha de tomar un valor colectivo, ha de trascender el valor de lo individual y lo particular para ocuparse de la conciencia multiplicada con aportaciones fuertes a su propio conflicto, al derroche consumista, a las desigualdades sociales. Se trata de devolver al hombre común su capacidad creativa para desenajarlo del supuesto arte profesional (de galerías y conventos) pero al fin de cuentas provinciano, que sigue creyendo que las estatuas de los héroes, las fuentes de los parques, las fachadas arquitectónicas y los objetos artísticos colocados arbitrariamente llenando el espacio público son el único campo de acción del artista urbano, quien está en la obligación de despertar el letargo de las conciencias del deterioro estético. Este debe sentar las bases de una conciencia posible que permita modificar la ciudad totalmente en el futuro. Dicho resultado emanará una nueva manera de soñar, vivir y proyectar el espacio habitacional ciudadano y sus incipientes relaciones fundamentales.

A mi entender la ciudad debe ser un tema especial para cualquier artista que este dispuesto a superar los viejos patrones y conceptos rurales y egoístas tales como la obra única y

exclusiva, el carácter ritual y la aparente monumentalidad⁴. Ha de entenderse el arte urbano como algo útil para la comunidad civil en profundidad, ha de dar lugar a una estética social que descubra los valores auténticos de la civilización de hoy y del mañana como pueden ser, la socialización y la humanización de todos los acontecimientos de la vida cotidiana, con tendencia a mejorar la calidad de vida , en abierto contraste con las experiencias tradicionales⁵ ha de dar el paso firme de la superación de las escalas formales a la escala de la conciencia pública, a la remodelación del espacio indispensable, al entendimiento semiótico del urbanismo y sus objetos, a la construcción de espacios de ocio y descanso visual dentro de las mismas calles ante el atiborramiento de objetos inútiles, letreros y casetas de venta.

El arte urbano ha de proponer obras que trasciendan el simple objeto como forma y se introduzcan en el beneficio común eminentemente con la participación de toda la comunidad, ya que esta debe intervenir activamente en la construcción de su hábitat. Es de suponer que la participación del artista urbano en este proceso ha de tener una denominación genérica y nunca personal, tendiente a propagar un cambio en

4. No puede ser monumental una escultura pública solo por su tamaño, cuando apenas supera unas pocas veces la medida del cuerpo humano en una ciudad en la que se erigen también edificios de más de cuarenta pisos.

5. Oscar Olea, *Arte Urbano*. UNAM, 19, Fondo de Cultura Económica, México 1982.

beneficio común, aniquilando la idea que persiste en la mayoría de los proyectos públicos como una constante, que es que en el lucro personal tienen fincadas sus expectativas unos pocos, aunque las obras se lleven a cabo con fondos de empresas del gobierno municipal o fundaciones privadas.

La exigencia del trabajo colectivo y de participación ciudadana tiene que ser de carácter multidisciplinario para que genere las mejores aplicaciones de todas las perspectivas al alcance de los proyectos y las obras, trátase de los materiales y los recursos que se necesiten, incluyendo todo el potencial humano posible. Lo importante es el perfil de práctica de dicha estética social colectiva y comunitaria, de lo contrario asistiríamos a la muerte lenta del quehacer artístico de la ciudad, acribillado por los intereses particulares, los beneficios individuales y el enriquecimiento producido por su valor comercial ya que este no es su principal objetivo, en desentono con las necesidades de la verdadera esencia de la estética urbana.

I.2. IDEOLOGÍA, URBANIDAD Y POLÍTICA

Para el hombre es señal de sabiduría hacer que sus actos sean tan obvios como los de la naturaleza.

I CHING.

Posiblemente en nuestro afán de percibir la ciudad en su totalidad, fallamos en la experiencia de pensarla como un gran sistema cerrado y fracasamos en el cometido de crear un lenguaje artístico adecuado para ella y por consiguiente en que las obras no puedan atenuar un tanto el desastre provocado dentro de la misma por sus múltiples problemas, sobre todo cuando la preocupación estética no es la más importante, la única, la más inmediata ni la más necesaria para sus pobladores, quienes subsisten con otras inquietudes, que oscilan entre los hechos vivenciados y un posible llegar a ser de los mismos, lo que influye para que cada vez sea más difícil establecer óptimas valoraciones sobre dichos problemas. En algunas ciudades latinoamericanas los sistemas políticos y gubernamentales han establecido en sus periodos administrativos, según ellos, prioridades sobre la problemática de la ciudad en general evidenciando una posición más política y demagógica que práctica. Todos sabemos que en la mayoría de los casos, las soluciones propuestas por los participantes en los escenarios del poder y del gobierno, tienen puntos de vista con soluciones que generalmente no se ajustan a la realidad bien sea porque han transplantado ideas copiadas del extranjero imponiéndolas en una tipología regional diferente en la mayoría de los casos

con comportamientos ajenos a la solución planteada, o porque las licitaciones sobre los trabajos públicos son atribuidos a las personas menos indicadas para realizarlas, únicamente para satisfacer favores por deudas políticas generadas por el número de votantes a su merced en los comicios electorales.

Sea cual sea la solución, el hecho es real. No es prioritaria para los gobernantes la necesidad de la estética urbana, salvo en contados casos de las normas tradicionales de planeación y amueblamiento urbano que tienden a soluciones masivas sin ningún miramiento estético a lo que el artista debe responder con energía ya que debe influir sobre los organismos del estado para que adopten y ejecuten una política adecuada a la situación, correspondiente a un estudio previo de las necesidades de cada caso en particular.

Hasta hace algunos años se había excluido al artista del proceso civilizatorio. Propiamente unos de los pocos que pudieron influir e intervenir fueron los arquitectos urbanistas, luego algunos pintores muralistas y algunos escultores que muy tímidamente aceptaron el paso de la escultura narrativa e histórica al de la escultura pensada y diseñada para un espacio en particular, exigente de características únicas, rigurosas y especiales.

No estamos ya en la época en la que el artista y el arte vivían en calidad de lacayos, aduladores y serviles de quienes manejan los fondos de su financiamiento, pero tampoco puede ser posible el divorcio total de los mismos ya que como lo habíamos citado anteriormente, el proceso civilizatorio debe comprometer a toda la sociedad teniendo en cuenta que sus propuestas deben tener un carácter ideológico inevitable y más cuando se pretende comprometer en su financiamiento al fisco público. El arte público debe pretender el trabajo libre y espontáneo, con o sin el compromiso político, pero sí, eminentemente sí, con el compromiso social, centrando los problemas conceptuales, políticos y técnicos en un campo de ideologías prácticas desde donde se difunda a las demás esferas del conocimiento; un miramiento ético indispensable como puede ser la proyección del yo personal, por medio del otro.

El análisis de las necesidades colectivas es posible siempre a través de la cultura, debido a que en ella se ha consolidado el sistema ético, político y estético, refiriéndose a las normas que la rigen o simplemente al aprovechamiento de los recursos existentes o a la motivación por el adelanto tecnológico como agente incentivo en el ascenso de la humanidad. En este sentido el arte urbano debe estar sumido en su producción por un motivo de causas finales, transformando la materia en cultura, entendiendo la cultura como la combinación de elementos materiales y espirituales organizados en una lógica cualquiera, de manera que se comprenda su lectura; como el conjunto

articulado de formas de pensar y de sentir, de obrar y modificar, transmitidas de una generación a otra, aceptadas y adaptadas para satisfacer sus necesidades con la ineludible culminación de llegar a caracterizarla.

Con este condicionamiento el arte urbano está comprometido a enfrentar tanto la realidad histórica como ideológica, sin tener que negar lo preexistente, sea o no que el resultado devenga azaroso, ya que se puede obrar depurando los términos de mayor valor significativo dentro del medio sobre el cual se opera, atendiendo a sus significados a través de un proceso de síntesis. Cuando la ciudad es la obra artística, esta permite identificar al super objeto e introyectarlo en el sujeto a través de su sensibilidad, con la depuración de su medio de expresión y la apropiación personal al identificarse con ella.

La estética urbana no debe surgir de una mirada distraída y superficial de los hechos de la ciudad. Por más que pretendan ser agudos razonamientos científicos, hay que entender que la urbe como finalidad de la práctica artística, debe ser identificada, depurada y asumida por medio de la sensibilidad y el intelecto. No hay que perder de vista que no se puede transformar estéticamente la ciudad con la imposición de una dictadura artística que favorezca la voluntad de quienes detentan el poder, ni caer en el sueño romántico de liberarse del prejuicio administrativo pretendiendo vivir como el artista incomprendido o el artista revelación sin revelarse. Se puede y se debe asistir a una neutralización de las fuerzas influyentes sobre el resultado

final y sobre la satisfacción de las necesidades prioritarias, buscando en la gran cantidad de alternativas posibles, el poder entrar en la pluralidad como reflejo de la vida ciudadana y su consecuente urbanidad.

I.3. EL ESCENARIO SOCIO CULTURAL

Todo lo demás se deduce de la acción, de esta mascarada de roles y status. Los asistentes no tienen que entrar en un mundo ilusorio; el cornudo es el cornudo, el medico es el médico y la sirvienta la sirvienta.

JEAN DUVIGNAUD

Para entender las generalidades de una concepción estética, global, urbana, es necesario sintetizar en modelos más o menos permanentes, los tipos de comportamientos aproximadamente repetitivos, los fenómenos sociales al alcance de las masas de población, la tipología sectorial aproximada de los barrios o colonias, las zonificación con respecto a las actividades artísticas, deportivas, religiosas, económicas y de producción, la estratificación de los fraccionamientos de acuerdo a la cantidad y a la calidad de los servicios públicos, la tranquilidad dentro las propias casas, inquilinatos y vecindades y hasta los mismos puestos de trabajo debido a su gran diversidad ya que se encuentran desde los propios artesanos y trabajadores independientes, productores y comerciantes, hasta los más altos cargos gerenciales administrativos de la empresa pública y privada⁶. La demarcación de las rutas de transporte

6. Incluyendo a los hippies vendedores de anillos de cobre, los presidentes de la banca, los gerentes de multinacionales, cargos administrativos intermedios y políticos, concejales, diputados, senadores, comisionados, etc.

público y privado, ya que en las llamadas horas pico, ocasionan tráfico excesivo, las zonas de universidades y escuelas que producen densidad de población peatonal, también en ciertas horas y en días hábiles, zonas de comercio y recreación, bares, museos, iglesias y parques de diversión.

Es indispensable reconocer la gran marcha urbana que citan los especialistas como el dibujo de minúsculos puntos en una cartografía bidimensional, como la gran variedad de acontecimientos momentáneos que normalmente suceden de día y de noche, en vivo y en directo. La grandiosa celestina que no duerme y que a la vez permite todo sobre su lecho, la que acoge generalmente a todos sus pobladores diferenciados en clases sociales, los que según su apariencia física, su modo de vestir, la marca del automóvil que conducen, llegan a reconocerse y a presumir una élite categorizada, aunque todo lo deben, aunque fien desde el desayuno hasta la corbata.

La ciudad se condensa en la calle, la calle tolera en el mínimo cambio de un semáforo a todos juntos mirándose las caras, al vendedor ambulante, al ejecutivo, al chofer de autobús, al dueño de un carro último modelo junto al de uno de hace cincuenta o sesenta años, todos en la competencia de resolver su día y su vida cotidiana, devengando y gastando un capital transnacional necesario para el desarrollo económico general del Estado-Nación que a su vez cuantifica y maneja con estadísticas los gustos, gastos y conciencias consumidoras de sus habitantes, porque si bien todos sabemos que cuando

cronológicamente estamos saliendo del siglo XX, culturalmente podemos decir que algunos nos encontramos todavía en el siglo XIX y para colmo de males ya somos consumidores del XXI.

Todos sabemos hacer lo mismo, deglutir frases que promocionan artículos comerciales y marcas de productos efímeros camuflados con sentimientos artesanales, comidas hidroponizadas que nos elevan el status, bebidas que nos homogenizan la sed y el paladar, colores que nos identifican como consumidores universales. Todos sabemos como se nos induce a comprar día a día y cada vez más con insistencia, un sin número de productos suntuarios promovidos por personajes modelos de pasarela, que seguramente han logrado cambiar nuestra manera de pensar y de sentir, han cambiado el canon de belleza humana, basado en una especie particular de personajes Barbie y galanes de producciones seriadas de televisora que nos hacen soñar con una vida aveces inexistente pero ideal, un tipo de personas que los medios nos hacen amar y ambicionar hasta el grado de querer parecernos a ellas, vestir como ellas, hablar como ellas, aunque interiormente estemos seguros de lo lejos que se encuentran de la realidad, amarlas y saber de ellas nos hace universales y conocedores de mundo. Podemos ser importantes ufanándonos de saber de marcas de productos comerciales, de nombres de actores de películas de Hollywood, telenovelas y canciones que nos modelan el gusto.

Todo este complejo universo transmitido alienantemente en las quinientas mil horas anuales de televisión para Latinoamérica nos genera un modelo de vida simulado, poco original, comparado con lo que dicen las estadísticas sobre el consumo en Europa de tan solo once mil horas televisivas. Podemos pensar que somos subdesarrollados para la producción endógena de los medios pero no para su consumo⁷. Desde luego, la accesibilidad a todos estos bienes materiales no va de la mano con un ejercicio pleno de la ciudadanía debido a que el confort tecnológico y los medios actuales de comunicación e información coexisten con el surgimiento de racismos, etnocentrismos y xenofobias que aíslan comunidades y pueblos enteros y los enfrentan en una devastadora lucha por la tenencia, estallando en contradicciones, excluyendo selectivamente a los desocupados y recién migrantes, de los derechos humanos básicos y fundamentales como son la educación, la salud, la vivienda, el trabajo y la comida, imponiéndose la concepción neoliberal de globalización, enalteciendo toda novedad comercial como objeto de consumo, reduciendo el derecho de decidir la manera como se producen, distribuyen y gastan sus mismos bienes a un pequeño grupo o élite.

7. Nrestor García Canclini, *Consumidores y Ciudadanos, conflictos multiculturales de la globalización*, México, 1995. (p.26).

En estos sistemas comerciales de autoaniquilación social y de lucha conservadurista de valores, esta contemplado dentro del mismo y sin soluciones humanitarias y prácticas para su problemática, lo que constituye una regla común. Que una parte de las fuerzas de que dispone, la utilice para mantener las diferencias internas generadas por su interrelación y si es posible para aumentar la distancia entre ellas, con el fin de optimizar sus relaciones externas, poniendo en peligro a las comunidades humanas por falta de energía explotable. El neoliberalismo y su capitalismo salvaje exprimen al hombre como si fuera la única energía posible. Tienen sobre todas las organizaciones colectivas, la ventaja irreversible de poder elevar sin límites la calidad de sus pretensiones y sus logros y de acrecentar su competitividad movilizandó en pleno el rendimiento de las fuerzas de trabajo humanas.

La ley de mercado sigue siendo el regulador principal, debido a que la competencia incontrolada impulsa a todo el sistema a elevar sus logros, demostrando una gestión dirigista de los poderes económicos sobre los de menor poder. esto a nivel nacional e internacional, de lo que si no somos relamente conscientes y procuramos soluciones humanitarias, cada persona participando desde su que hacer y su disciplina, en busca del beneficio común, en busca de una mejor forma de vivir, nos llevará con seguridad al fracaso.

I.4. DEL CAMPO A LA CIUDAD

Que estén en pie los montes

Que se repartan flores de maíz tostado

Flores de cacao.

Que permanezca la tierra.

AYOCUAN CUETZPALTZIN.

Debemos entender la metrópoli no como una caja o como un bloque cerrado con medidas justas y precisas proporcionadas por topógrafos, estadistas y sensores. Por el contrario la debemos entender, como un gran flujo de personas y acontecimientos en circunstancias cambiantes y en constante interrelación con todo lo que les rodea. La ciudad prácticamente no se puede abarcar como totalidad, solo en algunos casos en las más pequeñas, a vuelo de avión, aunque como un sistema abstracto. Y si el vuelo es nocturno, el gran foco de luz se disemina en los contornos.

Si bien la posición en la que se encuentre el observador con respecto a ella, la dirección de su enfoque y la manera de abordarla impiden generar un modelo standard normatizado de ciudad, debido a que en ella existe una verdad cambiante que se debate entre el sueño y la realidad, entre la memoria y el presente, entre las sinopsis y la antología, entre la síntesis y la extensión obligan a una no menos difícil percepción racional

de tipo tecnológico, científico y artístico sobre quienes la administran, viven, mantienen, construyen y operan dentro de ella, su entorno arquitectónico y el flujo y reflujo de incidentes momentáneos que se repiten y asemejan regularmente y que caracterizan la ciudad y su tipología. La formación de las ciudades desde tiempos remotos en la historia ha obedecido a que lugares comunes con condiciones específicas y favorables para la vida en comunidad, atraen al comercio a conglomeraciones culturales, a familias lingüísticas y étnicas que buscan asentamiento, provenientes generalmente de lugares agotados de todo tipo de producción agrícola, ahora deprimidos muchas veces por la misma acción destructora del hombre o por la falta de una verdadera política de educación para su protección.

Siendo las ciudades, verdaderos centros de comercio y negocios, llaman la atención por su capacidad para albergar y hacer participar en ella tanto a propios como foráneos. Por ella circula libremente quien quiere sin prejuicios. En la mayoría de los países el flujo de visitantes a las capitales va desde el turista al refugiado político, al comerciante, al campesino, al estudiante, al deportista, al simple emigrante que llega, la utiliza, la vive, circula y en el peor de los casos se queda en ella engrosando los índices de superpoblación, los cordones de miseria y desempleo. En otros casos generando turismo, divisas, eventos culturales, movimiento de capitales transnacionales de los que sus ganancias se sabe que generalmente no son invertidas

en la localidad. El migrante económico casi siempre huye del campo, de la provincia o de un país más pobre a otro que considere más prospero debido a que en su población ya no encuentra recursos, ya no encuentra un nivel adecuado para la educación de su familia y sobre todo, no puede ser universal en un mundo comercial que tiende a la globalización.

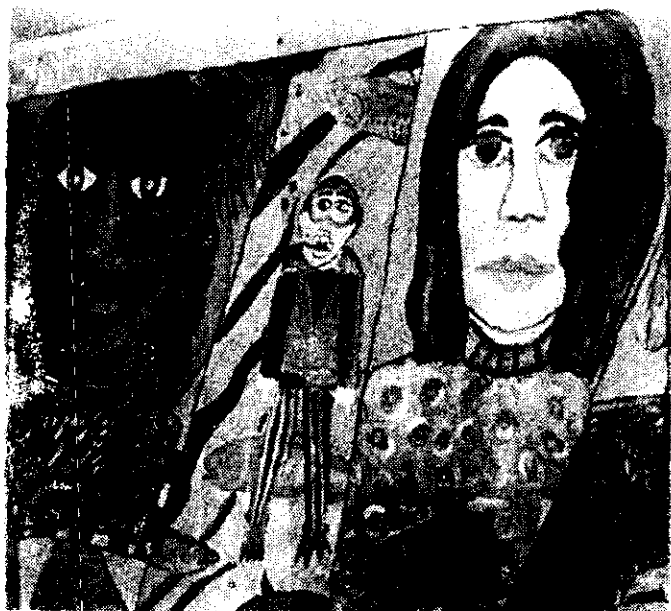
Para el campesino es muy llamativo el hecho que en las capitales y en las grandes ciudades se encuentren los mejores colegios y universidades que de alguna manera son el fermento de los procesos académicos más importantes y actuales en todas las disciplinas (científicas, tecnológicas y artísticas), así mismo la salubridad pública, el transporte masivo, los aeropuertos y los distritos de gobernación. Citando estas características vemos una ciudad nueva cada día, vieja solo por su historia y su arquitectura a la que con mucho romanticismo nos estamos refiriendo siempre como si hubiera sido mejor en el pasado.

Es fácil ver que quienes más seducidos estamos por la forma de vida desplegada entre las toneladas de concreto y acero, ente redes interminables de cables, contaminación y basura somos los provenientes del campo. Al dejar el campo también dejamos nuestro pasado, nuestra infancia, nuestras añoranzas, el verde de los prados y matorrales, el canto de las aves y el fresco de los ríos. Lagunas de vida apacible se quedan para siempre en la memoria archivadas en el recuerdo. En la mayoría de los ciudadanos existe un ancestro campesino o un parentesco próximo que lo incita a rememorar su historia, por lo tanto en

las siguientes vacaciones o fines de semana se emprende la huida de la ciudad al más cercano verde real o simulado.

Esta descompensación emocional genera sentimientos de desarraigo y desamor territorial, la ciudad no es de nadie, por lo tanto tratémosla mal, tirémosle detritos al suelo, hagamos mal uso de sus servicios, comportémonos como mal educados, deshumanicémonos, atropellemos cosas y personas, vivamos rápido y agotemos hasta el último segundo del día en el afán de producir, consumir y estar acordés con la resoluta conducta de ciudadano, pero eso sí, añorando, siempre añorando, y si podemos como dice la canción de León Gieco, cantándola al unísono. Si vas hacia el centro de ese verde lugar encontrarás mi pueblo, donde nací, busca a mi padre y dile que estoy bien, dile que extraño las cosechas; el rumor del bosque y la hierba, las frutas frescas y del verano la siesta.

GRABADO



1970

CAPITULO II. DE NUESTRA ÉPOCA A SU ADVENIMIENTO.

La psique separada del cuerpo.

Es solo una sombra.

ERWIN RODHE

II.1 SINCRETISMO.

La base ideológica de esta tesis, contempla la necesidad de afiliar la propuesta artística en cuestión con esta razón fundamental llamada SINCRETISMO. Para una mejor comprensión del término, citaremos un considerable número de textos de autores que de una manera apropiada nos ilustran sobre su existencia y su poder, determinado como la concentración de dos o más funciones vigorosamente entremezcladas en una sola forma produciendo un eminente resultado.

DESDE LA FILOSOFÍA

La superabundancia de nociones. El sincrético compararlo todo y tipizar, no da simplemente de suyo un genuino conocimiento de esencias (pág. 64).

A los efectos de una definición plenamente suficiente del lenguaje no se ganaría nada con amontonar sincréticamente los fragmentos de definición. (pág. 182).

*Martín Heidegger.
El ser y el tiempo.*

El Sincretismo es una categoría que a diferencia de muchas otras, de casi todas, carece de temporalidad. La praxis sincrética que nos resulta de interés, es no esa originaria e inextricable que se encuentra en el origen del saber, el origen del lenguaje y el origen del tiempo. La que resulta verdaderamente interesante es la que se realiza en el interior del saber de hoy, es decir la praxis, es el esfuerzo por reunir lo diferente, de asemejar lo no semejante.

*Yuri Gómez.
Revista Eclipse, boletín de verano.
Gotemburgo, 1995.*

DESDE LA ANTROPOLOGÍA.

Sincretismo es la pasión férrea que guarda el poema de la patria subterránea, del culto a los otros Dioses, de las ceremonias proscritas, de los rituales con memoria póstuma de los muertos que salían de África encofrados en barcos de esclavitud.

*Alonso Jiménez.
Revista Eclipse, boletín de verano.
Gotemburgo, 1995.*

DESDE LA SOCIOLOGÍA.

El carácter híbrido que proviene en América Latina de la historia de mestizajes y sincretismos, se acentúa en las sociedades contemporáneas por las complejas interrelaciones entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo subalterno y lo hegemónico. (pág. 179).

*Nestor García Canclini.
Consumidores y Ciudadanos.*

Menos frecuentes aún son las investigaciones que examinan los procedimientos por los cuales las culturas tradicionales de los indígenas y campesinos convergen sincréticamente con diversas modalidades de cultura urbana y

masiva, estableciendo formas híbridas de existencia de lo popular. (pág. 230).

La hibridez tiene un largo trayecto en las culturas latinoamericanas. Recordemos antes, las formas sincréticas creadas por las matrices españolas y portuguesas con la figuración indígena. (Pág. 304).

El grafitti es un medio sincrético y transcultural. (pág. 317).

*Nestor García Canclini.
Culturas Híbridas.*

DESDE LA HISTORIA DEL ARTE.

El gran sincretismo Maya-Tolteca se producirá cuando los Toltecas inventores del Atlante, hombre columna, se impongan a los Mayas y juntos construyan Chichen- Itzá y Uxmal en el Yucatán de los siglos X al XIII. (pág. 30).

Si bien en la cerámica, en los textiles, arte familiar casi íntimo esos elementos y temas aparecen disimulados en la proliferación general de formas. La integración, el sincretismo entre lo de afuera y lo propio queda así sellado de larga data. (pág. 108).

En un sentido el mestizo sudamericano es el antitequitqui, antitributario. aquí se trata del sincretismo desenfrenado de formas y temas europeos antiguos con motivos de fauna y flora locales estilizados. (pág. 119).

*Damián Bayón.
Pensar con los ojos.*

DESDE LA SEMIÓTICA.

Esos son los católicos... Pitágoras, Dante, La Virgen María. Entonces la sincretizada eres tú. También esto es cultura. (pág. 190).

El sincretismo es el reconocimiento de una única tradición que atraviesa y nutre todas las religiones, todos los saberes, todos los dogmas, todas las filosofías. (pág. 161).

*Umberto Eco.
El péndulo de Foucault.*

DESDE LA LITERATURA.

Deja en paz la justicia divina, sus castigos o sus recompensas, todo esto no sirve más que para olvidarlo cuando salimos de la escuela o para morir de hambre si se es tan ingenuo para creerlo cuando se está en el mundo. Todo está

sincretizado. La dureza de los ricos hace legítima la angustia de los desheredados, mi querida niña. (pág. 44).

*Marqués de Sade.
Los infortunios de la virtud.*

DESDE LA CRÍTICA DEL ARTE.

Para Posada son enormemente naturales, el crimen y el pecado, el deseo indetenible y los vicios, la piedad religiosa y las costumbres libertinas, el miedo a la muerte y el amor a las calaveras resurrectas, la dictadura y la crítica a la dictadura, la confusión de historias con relatos familiares y de relatos con éxtasis de los sentidos. Entra en acción otro Sincretismo: El que fusiona las valoraciones de lo bueno y lo malo, de lo común y lo extraordinario. (pág. 6).

*Carlos Monsivais.
Posada, en la Jornada semanal.
Periódico La Jornada.*

DESDE LA PSICOLOGÍA.

No existe psicólogo que no haya sentido la necesidad de crear una tipología más o menos rica en subdivisiones del campo visual o ideal que determine la formación de una personalidad.

A la del tipo sincrético, no se le escapan detalles, pero arranca siempre de una visión del campo global, total, significativo en su conjunto. (pág. 108).

*Juan Vignola.
Los test sobre la personalidad.*

DESDE LA ECONOMÍA POLÍTICA.

Norman Mailer inmortalizó en *Armies of the night* y representó un exorcismo simbólico realizado en una vasta amalgama sincretista de dioses familiares y exóticos con la intención de expulsar a los demonios estructurales del pentágono. (pág. 73).

*Marshall Bergman.
Todo lo sólido se desvanece en el aire.*

DESDE LA TEORIA DE LA ESTETICA Y EL ARTE.

El hombre razona su sensibilidad o lo que siente; con esto se diferencia de los animales que también sienten. Simultáneamente comienza a separar valores, fusionados en aquel tiempo en el sincretismo temprano del hombre o, como diría Kagan, en su conciencia axiológica, ya antes diferenciada en la cognoscitiva. En síntesis, la capacidad manual y la visual, la sensitiva y la racional se desarrollan juntas. (pág. 44).

En su desarrollo filogénico, el hombre siente lo que para él es bueno o malo, agradable o desagradable. Lo siente en forma sincrética, vale decir, con una orientación axiológica que fusiona y concilia muchas prácticas y valores. (pág. 47).

Los valores utilitarios y los estéticos se encontraban fusionados dentro del sincretismo primitivo generador de todo lo que vendrá después en la historia. (pág. 48).

Juan Acha.
Introducción a la teoría de los diseños.

DESDE LAS ARTES PLÁSTICAS

He aquí el arte sincrético, que por nociones prelógicas derivadas del pensamiento primitivo, puede promover la discusión de la paradoja de que el arte no es más que una representación, un fenómeno en el cual reconocemos el rito y los signos, que son la presencia y referencia de la estética, que es referencia del yo, que a la vez es referencia social y cultural, que son representaciones de la asimilación sincrética, que es una referencia de la propia interpretación pseudoconcreta; y sí, queda en eso por que tiene su carga esencial descrita o semidescubierta.

Como cada suceso que nos conecta con el mundo está sujeto a la incertidumbre científica - mítica sobre la esencia, se carga con esa inquietud, a lo que se añade la fuerza con que

estos sucesos ejercen presión sobre el ser con diferencias en cantidad y calidad según el individuo y la identidad cultural (La ideología) y producen reacciones infinitamente diferentes: desde el extremo de la enajenación por un lado, a obsesiones, paranoias y trastornos psicóticos por el otro. Por eso, cada trabajo artístico es reflejo de vivencias en un medio que tiende a mutilar los principios gestores de la esencia. El arte en sí es una respuesta viva que se vuelve mito y ritual de su propia existencia.

*Michael Silvers.
Una estética con identidad.*

DESDE EL HUMOR.

En el siglo X Arabes y Judíos fundan un imperio en España e imponen allí una sorprendente civilización donde la ciencia y la cultura florecen... Todo español tiene de hecho sangre Árabe o Judía...por ende los Mexicanos. (pág. 23).

*Eduardo del Río. (Rius).
Cristo de carne y hueso.*

Según lo dicho anteriormente no es muy difícil llegar a la comprobación abstracta que esta categoría altamente filosófica pero a la vez práctica, nos afecta todos los actos de la vida diaria. La mezcla de estilos en la arquitectura y en algunas otras artes se ha llamado eclecticismo, al cruce de dos individuos de distinta especie, los biólogos lo llaman hibridación. Ya vemos que a la mezcla de todo con todo, a su cooparticipación y su influencia bien podemos denominarlo SINCRETISMO. Su principal relación con la etnografía y la etnología trata el estudio de las razas y de los pueblos integralmente. Por ejemplo en la comida mezclamos los platillos locales con las recetas que circulan mundialmente (Hamburguesas, pizza, spaghetti). Para comunicarnos, amalgamamos nuestra lengua nativa con la de nuestros colonizadores y con la de los países vecinos, ya sea por tradición, similitud o comodidad. El arte, la música y la literatura viven infestadas todas por ideologías Zen budistas, cristiano paganas o protestantes. Las costumbres, las religiones y la mezcla de razas y nacionalidades hacen posible la verificación del término. Fácilmente podemos ver en el Zócalo de la ciudad de México a los danzantes o concheros usando atuendos relucientes de plumajes coloridos, mezclados con macramés, brocados y entretejidos hindúes u orientales; con pantalones de mezclilla de marcas estadounidenses y europeas, manufacturados en los talleres textiles de Tepito.

Sería prácticamente imposible pensar que esta categoría, por demás permisiva, no afecte también la producción artística del momento, a lo que podemos adelantarnos configurando una Acción Plástica Sincrética, típicamente declarada para el desarrollo de esta tesis.

II.2. PARAMODERNIDAD

Me gustan más los barrios que el centro de la ciudad

y los artesanos más que las factorías.

J.M.SERRAT

Revisando el significado de la palabra Paramodernidad, podemos ver que se trata de un invento reciente y posible, o de una manera más de definir teóricamente la época que sucede al periodo moderno, sobre todo en los países en vías de desarrollo. Es la posición de algunos versados en el tema como Alonso Jiménez⁸ y Yuri Gómez⁹, por cierto no muy conformes con la aplicación del término Posmodernidad y el suceso universalmente llamado como tal. La anteposición o la utilización del prefijo PARA sobre el término modernidad, nos remite a la definición, SÍMIL o SIMILAR propiamente dicho. Lo que nos llevaría a pensar que tal clasificación es aplicable a nuestros países. Ya que mientras los nombrados de avanzada gozan de las virtudes del POS, los otros tan solo

8. Antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia, fundador de la Liga Latinoamericana de Artistas con sede en Bogotá, Colombia

9. Filósofo de la Universidad Nacional de Colombia, coofundador y miembro de la Liga Latinoamericana de Artistas.

estamos repitiendo modelos económicos y sucesos culturales y sociales con determinada frecuencia y aproximación a los acaecidos desde el periodo moderno.

A decir verdad, vemos que la mayoría de los países latinoamericanos y los demás llamados subdesarrollados, estamos cada día emprendiendo acciones económicas, políticas y sociales, en muchos casos copiadas de Estados Unidos y Europa, por ejemplo en el caso de la reforma agraria de 1961 en Colombia, copia fiel, sobre la que se cambiaron fechas y lugares con nombres propios y sobre la que se salvaron algunas proporciones para su aplicación, cuando en el país de origen, Checoslovaquia, dos décadas atrás, al menos se ajustaba en un 80% a las necesidades del sector rural. Al aplicarse sin contemplación en un país totalmente diferente, con características tipológicas y una problemática etnográfica, cultural y social local; fue lógico su inminente fracaso aunque la puesta en marcha de tal reforma costara en su tiempo una considerable suma de millones de pesos provenientes del fisco de la nación, mal invertidos y con resultados nefastos para los usuarios.

Por que no decir lo mismo de los programas y de los proyectos que involucran la actividad artística y cultural de México, Costa Rica, Guatemala, Panamá, las Islas Caribeñas, Colombia, Ecuador, Venezuela, Brasil, Uruguay, Paraguay, Argentina, Chile y otros países en los que en algunos sectores de la producción, nos dedicamos a copiar y repetir ideas y teorías

al pie de la letra, tan solo por haber sido tratadas en los llamados países de avanzada. Al estar copiando modas y estilos, no solo estamos enfrentados al carácter anacrónico de las propuestas, sino que estamos demostrando una falta de creatividad artística. Si los llamados países de la periferia seguimos mirando el espejo de lo que pasa en París o en Nueva York para insertarlo en nuestras vidas, tristemente nos consumiremos en nuestro propio fracaso.

Cómo podemos pretender que nuestros pintores sean expresionistas puros, si sus ojos y su sensibilidad solo han captado el colorido del trópico, opacado por el gris de la contaminación combinado con un modo de vivir folklórico. Sería como pretender que un artista nacido y criado en un país nórdico, sin nunca haber salido de su localidad fuera todo un experto en cumbias y vallenatos, cuando todos sabemos que este fenómeno artístico solo se conoce a cabalidad, viviéndolo personalmente, durante mucho tiempo en la provincia que influencia toda la manera de sentir y de pensar de sus pobladores, para que recaiga sobre ellos la genialidad de las características que originan el desarrollo y el comportamiento de esta forma artística musical.

Trátese de un símil o de una mala copia de la modernidad, no podemos negar los países en vía de desarrollo, el atraso tecnológico en que estamos viviendo y que soportamos desde siempre. Por ejemplo, la mayoría de aparatos electromecánicos y electrónicos, los vehículos, los aviones y helicópteros que

CAPITULO I

LA ESTÉTICA URBANA

En la danza de la muerte participarán todos; el papa y el emperador, caballero y villano, mendigo y vagabundo, hidalga y ramera.

PAUL WESTHEIM.

I.1. DEFINICIÓN

La ciudad, morada de putas, brillantes poetas y deslucidos, paseantes callejeros, turistas, mensajeros, hombres de negocios, comerciantes, estudiantes, obreros, profesionistas, doctores y orgullosos habitantes. Conglomerado de sucesos de poder histórico, político y social, paradójicamente imperceptible como totalidad.

Innumerables autores han elaborado compendios completos con muchas definiciones e interpretaciones de lo que puede ser este fenómeno desde todos los puntos de vista a través de todos los tiempos. Generalmente, decir ciudad induce a pensar un hábitat que comprende todos los poderes: religioso, científico, artístico, tecnológico, educativo, político y económico. Atendiendo propuestas para precisar su definición,

autores como Corrado Maltese, proponen tres modelos teóricos a saber: la ciudad de autor, la ciudad espontánea y la ciudad divina.¹

La ciudad de autor, totalmente fundada de acuerdo a un proyecto inicial como la Roma de Rómulo y la Alejandría de Alejandro de Macedonia. Un modelo de este tipo tiende a identificar la obra del autor, del demiurgo con la del artista tecnólogo y tecnócrata, donde el político y el artista (arquitecto), concebían el hecho urbano como la realización de un proyecto. Este modelo se reprodujo también en el renacimiento cuando se sobrenotaron mucho más las ambiciones políticas, las teorías económicas y las utopías de los tratados que la realidad cotidiana.

En segunda instancia la ciudad espontánea aparentemente nacida sin ningún proyecto, solo satisface asentamientos provocados por intereses políticos y económicos, generando los militares y comerciales. Esta se desarrolla a través del sistema de conflictos y mediaciones, como ejemplo tuvimos a Esparta y Atenas de las que dan fe los tratados y la historia. El tercer caso es la ciudad divina nacida probablemente de una aglomeración de acontecimientos atribuidos a la obra de un Dios,

1. Corrado Maltese, La ciudad. ¿Es posible un modelo crítico? en, La ciudad concepto y obra; IV Coloquio de historia de arte. UNAM, Estudios de arte y estética. 19. México 1987.

fueron usados en la segunda guerra mundial y que ahora están rezagados, son transferidos de una nación generalmente más potente a otra de menos poder económico, capaz de endeudarse para toda la vida. Lo mismo sucede con el armamento y los equipos de comunicaciones usados en esa guerra y que ahora son comprados de segunda mano para mediar o acrecentar violentamente los problemas internos de guerrilla y contrabando, tenencia de poder y narcotráfico. Al igual que con los productos alimenticios, la maquinaria, las herramientas y la ropa que encontramos en determinados sectores de la ciudad, en las incontables casetas, tianguis o puestos de chacharas dedicados a la venta de usados.

La crítica está orientada a señalar la diferencia de años luz que nos separan a los llamados países periféricos, de los centros de poder, de los que al parecer estamos supeditados a tomar sus detritos y convertirlos en riqueza, o sus teorizaciones al pie de la letra para hacerlas funcionar como banderas ideológicas para nuestro propio conformismo aunque nos cueste reconocerlo. La diferencia de acuerdo con estos puntos de vista posiblemente nos mantiene tan entretenidos en la distancia a todos los que vivimos de los refritos que ni siquiera podamos considerarnos modernos.

II.3. POSMODERNIDAD.

Shit, you are one tough chola.

Siempre feliz en mi minifalda.

LUIS ALFARO.

Literalmente se podría decir que se tratara de un periodo histórico cortante de la etapa anterior en la historia denominada, Modernidad, presumiendo vivir las formas verdaderas distintivas del arte y el pensamiento contemporáneo, se asume una posición osada al asegurar haber dado un salto significativo que supera y va más allá de las sensibilidades del modernismo. Los filósofos más modestos entre los que se incluyen el gran humanista Rubén Jaramillo Velez¹⁰ y Alex Callinicos¹¹, niegan totalmente la existencia de tal posmodernidad, con la premisa de que lo que estamos viviendo en la actualidad se trata simplemente de una fase más avanzada pero no necesariamente más positiva de la famosa modernidad, ya que seguimos sintiendo sus deliberaciones. Ser modernos, dicen, implica experimentar la vida personal y social, en aquel remolino impetuoso que hacen en algunos lugares las aguas correntivas,

10. Catedrático de la facultad de filosofía de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá.

11. Filósofo de la Universidad de Columbia autor del libro "Contra la Posmodernidad, una teoría Marxista." Columbia University Press, N.Y. 1993.

encontrando a su paso, su mundo en perpetua desintegración y renovación, angustia y conflictos, contradicciones y ambigüedades, formando parte todavía de un universo simbólico.

Eminentemente para ser modernista hay que sentirse cómodo en ese remolino turbulento de pensamientos confusos, hacer propios sus ritmos y moverse ágilmente dentro de sus corrientes en busca de nuevas formas de realidad, justicia, libertad y belleza, permitidas por el mismo cauce impetuoso y arrogante del desarrollismo modernista, el que como todos sabemos, no ha evolucionado consecuentemente con la causa del hombre en general, con la causa de los trabajadores, los ancianos, los niños y la juventud, sobre todo en los países en vías de desarrollo. Un arquetipo que no desarrolla el modelo económico y de producción propuesto por Marx, sobre todo en lo concerniente a la relación entre teoría y práctica, en el que está el hombre enaltecido con su trabajo para que con él pueda vivir dignamente, en armonía con los principios de la naturaleza, entendida como un conjunto de seres que interactúan recíprocamente intercambiando materiales, energías, conocimientos y productos favoreciendo la integridad común con los verdaderos parámetros ecológicos; el verdadero aprovechamiento de la naturaleza y su utilización racional, de lo que dicen los mismos filósofos que mientras no se suceda este hecho fundamental, haciendo evolucionar el soporte ideológico de la modernidad. Los famosos profetas de la

Posmodernidad, especialmente Lyotard y Baudrillard, estarían tañendo la lira mientras arde Roma.

Otros filósofos menos aventurados, no sabemos si menos sentimentales y románticos, confrontan los hechos de la vida actual con el modo de producción imperante en le mundo entero, el capitalismo, para lanzar al universo consumista sus teorizaciones de pormenores y derroteros a seguir como la gran panacea de la vida y sobre todo del arte contemporáneo, teorías de índole universalista por ejemplo la s que describen toda la modernidad, la posmodernidad, etc. Que no hacen distingo entre tipologías regionales ni entre colonizadores y colonizados.

La llamada Posmodernidad se utiliza para definir el ambiente *sociocultural* de nuestro tiempo. El término empleado por primera vez para referirse especialmente algunas disciplinas artísticas y a la producción arquitectónica, ahora comprende también la filosofía, la literatura, las ciencias sociales y casi todos los aspectos de la sociedad contemporánea. Es propio de sus iniciales términos, la ironía, el realismo mágico, la repetición, la recreación, la recontextualización y la yuxtaposición generados de una mezcla de la cultura superior con la cultura popular escudada en el pastiche, lo vacío, el sentimiento de agotamiento, la mezcla de formas y estilos, el gusto por la copia y un toque de ingenio que disuelve el conflicto con sarcasmo y con un sutil rechazo a la realidad histórica.

Según los textos del historiador y sociólogo Todd Gitlin¹² se relacionan desde sus propuestas con estas decisiones, los arquitectos Robert Venturi, Frank Lloyd Wright, Michael Graves, el novelista William Burroughs, la coreógrafa Twyla Tarp, el polifacético Robert Raushenberg, Michael Foucault, Jaques Derrida, entre una gruesa e interminable lista extendida por todo el mundo a la par del florecimiento de los sistemas de comunicación ciberespaciales prevalecientes en la cultura de occidente. La adopción de una posición crítica sobre la situación actual de la identidad, la razón, el estado y la irracionalidad de la historia, son propios de la época posmoderna, revisando el rumbo político de la izquierda internacional para mostrarla generalmente como fracasada, tomando como ejemplo los cambios políticos de la Unión Soviética y la guerra de guerrillas de Centro y Suramérica.

En el arte, típicamente, si nos vamos en el tiempo un poco antes de la modernidad, para ver una obra, por ejemplo una pintura de Leonardo da Vinci que aspira una unidad como visión, se expresa en una sola voz narrativa, acomete el asunto desde una posición visual central en el tiempo y el espacio mediante un hilo consecutivo lineal que aspira a un orden de belleza que con un solo sentido juzgue dicha realidad. Comparada con una obra moderna, por ejemplo el *Guernica* de Picasso, para El

12. Profesor de sociología de la Universidad de California en Berkley, ha analizado el impacto de los medios de comunicación en *The Whole World is Watching: Mass media in the making and unmaking on the new left.*

mencionar solo una muestra, aspira a una unidad, pero una *unidad construida a partir de fragmentos*, choques y yuxtaposiciones de elementos diferentes, irrumpe la continuidad con tal novedad, se desliza entre una gran cantidad de perspectivas y voces interiores imponiendo un nuevo orden a la realidad convencional; exterior versus interior, sujeto versus objeto, el yo versus el otro, representación contra realidad, la obra genera discordancia, tímidamente se apropia de elementos de la cultura popular y los cita pero solo compositivamente.

Desde el punto de vista de la condición posmoderna se abandona la búsqueda de la unidad como un todo, se abren las posibilidades, se multidisciplinarian las ideas, las obras y las acciones, la textualidad, el azar, el orden y el caos se hermanan, la obra arbitrariamente se interrumpe a sí misma, se autocrítica, en vez de un nuevo centro se posibilita una recombinación de significantes y significados, cualquier hecho y cualquier cosa puede yuxtaponerse a otras sin temores, todo tiene lugar aquí y ahora, en el presente continuo y por aquello de la relatividad en ningún sitio en particular; todo está simulado; todos desarrollamos nuestros papeles en forma deliberada, se concede enorme lugar a la copia, las citas bibliográfica a veces se magnifican y a veces se desechan y se vituperan, todo ha sido ya dicho, lo rutinario se presenta con ironía, el sujeto se presenta desmembrado e inestable, es fragmentado para permitir todas las lecturas posibles y las no lecturas, para presentar finalmente una extensa red de discursos colapsados que unen a los géneros.

cuerpo humano puede tomar forma dentro de la misma obra, la música puede incorporar la multidisonancia, la cultura popular se confunde con la anteriormente llamada cultura superior.

La condición posmoderna reconstituye la relación entre los sistemas anteriores a ella sin ningún límite, define el momento cultural como una secuela aunque no sea cierto. Bien pareciera que la modernidad hubiera hecho pedazos la unidad y la posmodernidad gozara con sus girones de luz, algo así como si los modernos hubieran roto en pedazos lo que la posmodernidad está mezclando y combinando deliberadamente, como si el collage moderno hubiera hecho posible la combinación de elementos y la condición posmoderna, la yuxtaposición con un carácter de agotamiento.

Puede ser que no se trate de una propuesta nueva y de progreso como la que planteaba la modernidad, sino que se trate de un simple retroceso para la reflexión, aunque a veces se convierte en auto referencia. De todas maneras teóricamente la condición posmoderna ha penetrado la pintura, la escultura, toda la plástica, la poesía, la música, la planificación urbana, la arquitectura, la televisión, las comunicaciones y muchísimos más campos de la vida humana de nuestros tiempos, produciendo efectos sociales y culturales de gran escala a nivel mundial, sin poder estar tampoco bien seguros de poder cuantificarlos. Es decir ¿Cuál y cuán influencia realmente podrá tener en nuestras localidades la tal condición posmoderna, sobre los precios de la papa y la tortilla?.

II.4. MODERNIDAD

Los aplausos y los silbidos constituyen actos dirigidos hacia una realidad viva; muy raramente se ha oído vilipendiar una estatua.

JEAN DUVIGNAUD.

Si bien, el concepto de Modernidad algunos autores lo remiten al Renacimiento, nos puede parecer cronológicamente un poco inmediato ya que sabemos que muchas personas también se han considerado modernas en la historia más o menos a partir de l siglo XVII; por ejemplo en la época de Carlos el grande en Europa. El término fue retomado en Francia a partir de la aparición de la famosa querrela de los antiguos y los modernos, cuando se estaba formando la conciencia de la nueva época a través de una relación con los del pasado; relación de renovación, que no se ocupa en el mayor de los casos de posibles imitaciones, lo que los clásicos y los antiguos proyectaron hacia el futuro prácticamente fue disuelto por la Ilustración francesa, inspirando un espíritu de progreso infinito del conocimiento en pro de una mejora moral y social. Generalmente el modernista, opuesto a los criterios antiguos busca una renovación histórica encontrándola en la idealizada Edad Media, estableciéndose al principio del siglo XIX, emergiendo de un espíritu romántico e implantando una oposición abstracta

entre presente y tradición. Lo que quiere decir que en algunos casos aún somos contemporáneos de esa clase de modernidad estética radicada en el siglo pasado.

La vida moderna ha sido nutrida por los descubrimientos en todas las ciencias, combinándose la visión del mundo con nuestra propia posición dentro de él, se industrializa la producción, el conocimiento científico se vuelve tecnología, se crean nuevos modelos de vida destruyendo los antiguos y ocasionando formas de poder masivo en contraposición avasallante sobre los derechos individuales y la dignidad sentimental, a lo que se refiere Hebert Marcuse de la siguiente manera. "Las personas se reconocen por sus mercancías, encuentran su alma reflejada en su automóvil y en su equipo de alta fidelidad, en su casa de varios niveles, en el equipamiento de su cocina"¹³. La modernidad está constituida por su maquinaria, sus autopistas y el espíritu desarrollista que convierte a las personas en reproducciones mecánicas ya que el distintivo de las obras modernas es la novedad, lo nuevo siempre será superado y obsoleto tan pronto llegue la siguiente novedad.

13. Hebert Marcuse. El hombre unidimensional, estudios sobre la ideología de las ciudades industriales avanzadas, Seix Barral, Barcelona, 1969. p.9.

Toda potencia ideal de la modernidad está fincada en el deseo insaciable de borrar lo anterior, con el fin de conseguir el punto de partida hacia lo inmediatamente nuevo, como si esto lo pudiera convertir en auténtico presente, afectando la vida de las personas consumiéndolas en un aparente progresismo ilimitado en nombre del mismo modernismo expansionista. El urbanismo conserva y consolida su fuerza, los espacios urbanos creados por el modernismo, físicamente ordenados, codificados y casi seriados están social y espiritualmente muertos, llenos de funcionalidad pero no al servicio de lo humano, únicamente fortaleciéndose como huellas del ruido. La congestión y la multidisonancia, se encuentran típicamente en las ciudades emprendidas a finales del siglo pasado y que avanzan pisando fuerte en el presente, sintiéndose su poder más floreciente en las recientes décadas del cincuenta y el sesenta con paradigmas de orden mecánico, superficiales y reductivos, soportando la ineludible proximidad de ser año tras año evanescentes y obsoletos.

El desarrollismo del hombre, la máquina hacedora de todo, el automóvil, las autopistas, los grandes edificios panorámicos de una nueva vida aparente, siguen su curso subyugante, concentrando poderes deslumbrantes, inmuebles de cristal, fábricas inmensas con operarios maquinizados a su servicio minuto a minuto.

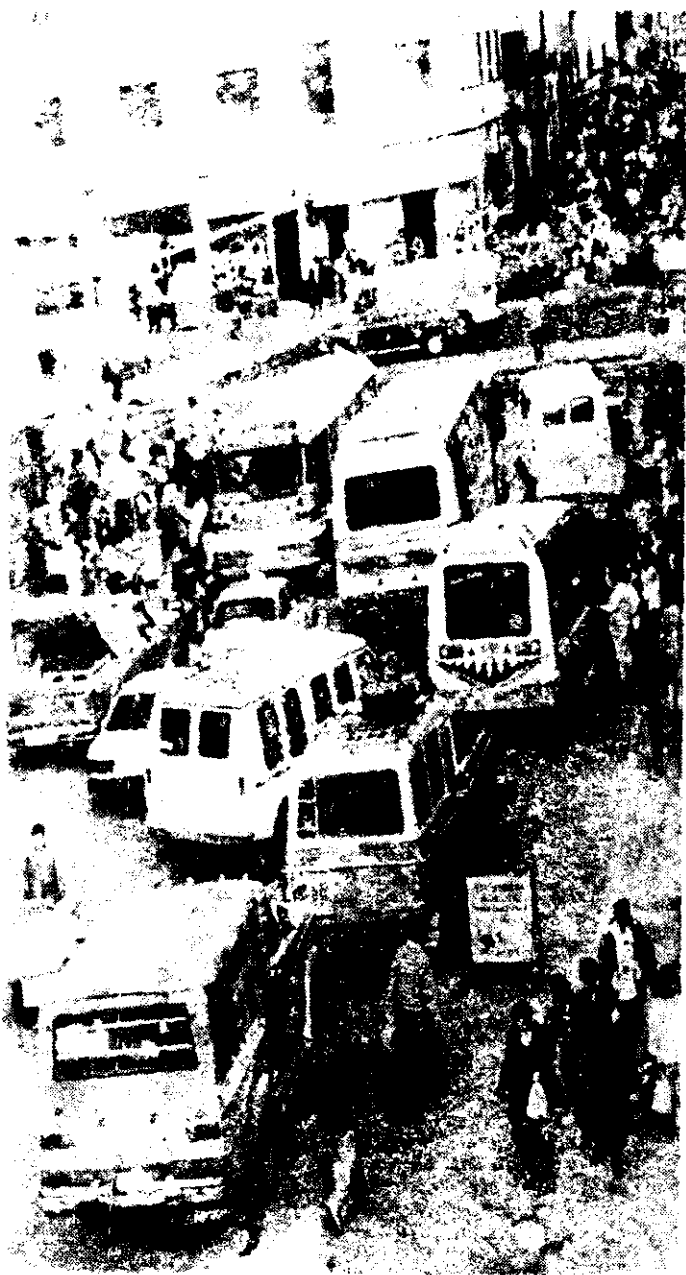
El arte como todas las disciplinas, por supuesto no puede quedarse al margen de esta ola desarrollista. Faltarían páginas para nombrar toda la lista de obras y artistas denominados como

modernos, quienes desde los tiempos de Baudelaire, Flaubert, Dostoievski y Marx, hasta los años avanzados de este siglo, pasando por la obra de Le Corbusier, Mies Van der Rhoë y todos los de la postguerra que vienen a engrosar la fila de los famosos ISMOS. Todos cuantos han sido posibles; impresionismo, puntillismo, expresionismo nórdico y alemán, expresionismo abstracto norteamericano, constructivismo ruso, suprematismo, abstraccionismo geométrico, minimalismo, elementalismo, neoplasticismo, futurismo, surrealismo, dadaísmo, muralismo mexicano, cubismo, etc. Con todos los demás movimientos surgidos en épocas recientes, espléndidos inclusive hasta después del nacimiento del POS, cuya mística se condensa en el siguiente ejemplo. Uno de los interesantes espíritus creativos, de quien se dice responsable de los posibles criterios difundidos, entre otros, de los que se desprende esta nueva manera de pensar, esta corriente y este nuevo criterio; John Cage, al que Marshall Bergman critica en su libro, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, quien dice: “Mientras Cage aceptaba apoyo económico del Shah de Irán, montaba espectáculos modernistas con tímidas pretensiones posmodernas a pocos kilómetros de donde gemían y morían prisioneros políticos, con la pretensión de avizorar una nueva era con sus pretensiones musicales, pero, ingenuamente seducido por una falta de imaginación moral correspondiente a la resonancia fantasiosa de los modernistas del pasado”.¹⁴

14. Marshall Bergman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, la experiencia de la modernidad. Editorial Siglo XXI, Bogotá 1988.

Desde esta época la conciencia del significado del término se muestra con metáforas de vanguardia conquistando el futuro no ocupado, emancipando toda razón del culto a lo nuevo y exaltando imprescindiblemente el presente neófito que al final se consagró como la estética del lujo y de la muerte. Una estética nihilista en todo el sentido de la palabra, pero eso sí, un nihilismo más vivido por encima de todo banalmente, que asumido interiormente, negando la realidad propia del espíritu de la modernidad manifiesta de principio a fin.





100

CAPITULO III

LA ACCIÓN PLÁSTICA, UNA PRACTICA MULTI E INTER DISCIPLINARIA

Muchos sobrevivientes quedan de esta acción y cada uno de ellos esta invitado a dejar constancia de sus recuerdos para incorporarlos y completar la historia.

CHÉ GUEVARA.

III.1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Para referirnos a la acción plástica como una práctica multi e inter disciplinaria, nos vemos abocados a relacionar este orden artístico con las demás categorías que la nutren y la conforman. En primera instancia la interrelación con la pintura, la escultura, el teatro, la música, la poesía, la danza y otras disciplinas en simultaneidad. Desde etapas previas a la aparición de los primeros happenings, las ambientaciones, el body art, y el universalmente llamado arte del performance, al que en este trabajo de tesis se ha referido y se referirá como acción plástica en nuestra lengua natal, el castellano, pasando al movimiento Fluxus y al arte procesual dejando de lado y sin citar nada de ello al arte instalación. La instalación se ha desarrollado alternamente en la historia del arte con la disciplina en cuestión, pero consideramos que por sus características específicas merece un tratamiento de estudio especial al cual se podría dedicar toda otra tesis. No siendo nuestra intención el abordarlo ni siquiera

superficialmente al igual que a otras disciplinas artísticas, aunque tampoco pretendemos ignorarlas debido a que sin ellas no sería comprensible la historia del arte. Nos limitaremos a guardarle su merecido respeto.

III.2. PRELUDIO

Entonces no pasa nada. No obstante es necesario decir esa nada.

¿como decir : nada?

ROLAND BARTHES.

Algunos historiadores de arte contemporáneo atribuyen el nacimiento de la acción a la mañana de 1962 en Niza, cuando Yves Klein realizó su salto al vacío, fotografiando el instante de lanzarse a la calle desde un edificio, como protagonista de la obra y la obra en sí. Otros dicen que simultáneamente sucedió en el Japón, Europa y Estados Unidos, después de la segunda guerra mundial, situado en un contexto histórico consecutivo al holocausto y al advenimiento de la era atómica y su amenaza de aniquilación. Algunos aseguran que el suceso data de los intermezzi, en la Edad Media, de los espectáculos realizados por Leonardo da Vinci en el siglo XV o por Bernini doscientos años después. Hay referencias de que fueron Cage y Cunningham en el Black Mountain College, pero en fin, como no podemos tener seguridad de la fecha exacta de su iniciación, nos remitiremos en este siglo a las épocas y aportaciones del futurismo, el surrealismo, el dadaísmo y la Bauhaus en Europa, Japón, Rusia y Estados Unidos.

Por ejemplo hacia 1910 cuando se inician las veladas futuristas, cantando el amor al peligro al goce habitual de la energía y la temeridad exaltando el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, el puñetazo y la bofetada (Marinetti), en épocas en las que se leían los manifiestos entremezclados con recitales poéticos, ejecuciones musicales, representaciones teatrales y dancísticas, proclamándose en favor del varieté (1913), en la misma época en que Hugo Ball y su esposa inauguraron el café Voltaire donde el artista rumano Tristán Tzara, Hans Arp y otros hicieran uso y función de las propuestas dadaistas, de cuyos rescoldos años más tarde también floreciera la cruzada surrealista alrededor de 1917, a lo que se sumara Marcel Duchamp dando una batalla de renovación artística, quien después del documento de Tzara editara igualmente una publicación dadaista.

Con aproximación a 1933 Antonin Artaud rompe la sujeción del teatro al texto con un lenguaje de expresión a medio camino entre el gesto y el pensamiento. Para la misma época en Estados Unidos inicia clases el Black Mountain College bajo la dirección artística de Josef Albers, exprofesor de la desaparecida Bauhaus a donde llegara el músico John Cage a sumarse a las cátedras, quien a finales de la década experimentara con rumores y sonidos ordinarios, modificando los instrumentos tradicionales como en el caso de su "piano preparado" con el ánimo de producir tonalidades inéditas. La cita en el Black Mountain College toma importancia ya que en esta temporada se convierte en crisol de nuevas tradiciones y

manifestaciones artísticas, foco de la cultura estadounidense, influyente en el mundo entero. Por supuesto el incidente se convierte en hilo conductor de lo que con el paso de los acontecimientos se catalogará como la performance (acción plástica). Para la misma época aparece también en Estados Unidos Jackson Pollock con la creación del Action Painting adoptando a ella la técnica de chorriadura de Max Ernst y lo que el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros denominaba el azar controlado, convirtiendo el acto de pintar en tema de la obra, manifestando así que el acto de realizar la obra debe ser asumido también como la obra de arte. De esa temporada data también la fundación del Berliner Ensembler de Bertold Brecht en Alemania, cuya mística teatral reside en la problemática eminentemente social.

En la segunda mitad de 1952 aproximadamente, el músico Cage y el bailarín Cunningham apoyados en otro grupo de artistas abren la historia de las Performances con un espectáculo ofrecido en la citada escuela brindando la original fusión del teatro, la poesía, la pintura, la danza y la música experimental. Aunque inicialmente cada discurso conservó su individualidad, la suma de todos conformó un discurso nuevo y distinto, aplicando a esta propuesta el azar y la indeterminación.

III.3. LAS AMBIENTACIONES.

*Sabemos y lo hemos dicho desde hace tiempo
Que toda esa maquinaria desmesurada emite
Rechinidos siniestros.*

CORRADO MALTESE.

El siguiente paso, también en la década del cincuenta es el *Assemblage*, *Ensamble* o *ensambladura* que deviene como maximización del collage moderno. Los ensamblajes dieron inmediatamente paso a los collages pero esta vez en acción, los que al repetirse modularmente, crecían en tamaño; incluían partes luminosas y artefactos electromecánicos en movimiento, la multiplicación el crecimiento y la proliferación de estas obras basadas en los principios de la acción de Pollock y el azar de Cage, residía según Kaprow, en la celeridad, el espontaneismo, la transgresión y el dinamismo concibiéndose los llamados *Environments*, *Ambientes* o *Ambientaciones*.

Los surrealistas crearon ambientaciones sobre la base de los *objects trouvés*, con verdaderos ensamblajes carentes de función específica alguna como no sea la de crear una nueva realidad, dando curso al delirio y al absurdo en su acepción más poética como lo demostró la exposición internacional del surrealismo en 1938 que contuvo algunas ambientaciones diseñadas por Duchamp.

III.4. EL HAPPENING.

El hogar es una liga contra el tiempo

Y el azar una alianza contra el mundo

Exterior.

XAVIER RUBERT DE VENTÓS.

Luego de las ambientaciones o representaciones espaciales en actitud plástica multiforme, categoría que algunos críticos atribuyen también a la instalación, diseminadas en Estados Unidos, el resto de América, Europa y el Japón, favorecidas un tanto por las bondades del Pop Art de la época, por ejemplo con la obra de Claes Oldenbourg y el caso de Warhol con la creación de su famosa tienda cuyas mercancías, alimentos, comidas y calcetas fabricó el propio artista.

Por su parte en el Japón el grupo Gutai desarrolla en Osaka propuestas de Arte viviente influyentes preponderantemente en el arte de la performance (acción plástica). En 1955, Tamaka, ejecuta acciones corporales con vestidos hechos de lámparas fluorescentes, Murakami, atraviesa filas de pantallas de papel, Shiraga pinta cuadros con los pies.

Para 1959 nuevamente Allan Kaprow bautiza una nueva forma artística presentando 18 Happenings en 6 partes en Nueva York, haciendo suceder al collage de ambientes, el collage de acontecimientos y de acciones convirtiendo al cuadro en

escenario destinado a un espectáculo donde los ejecutantes cumplen meras acciones físicas, episódicas de la vida cotidiana, lectura de textos espontáneos e improvisados con monólogos entremezclados con proyección de filmes y diapositivas, música, sonidos cambiantes y pintura, atendiendo a un libreto simple que marcaba tiempos y movimientos explorando la materia, ejercitándose en sus propuestas inicialmente para un grupo de amigos y espectadores; articulando sueños y actitudes colectivas fuera de lo abstracto y lo figurativo, de lo cómico y lo trágico, reinventando en cada ocasión, haciendo que toda persona presente en un happening fuera parte de él, cambiando su estado de ánimo y a la vez del estado general de la obra, a voluntad deliberada, espontánea e improvisada, cada uno con sus mutaciones y accidentes. Ya no hay una sola mano directriz como en el teatro o el museo.

III.5. BODY ART.

*Falo o vagina vivientes, la azada o el cántaro
Hacen legible simbólicamente en su obscenidad,
La dinámica pulsional de los hombres.*

JEAN BAUDRILLARD.

Para muchos teóricos, al parecer no es el happening el único antecedente de la performance (acción plástica). Al rededor de la década del sesenta, Klein presenta al público "Antropometrías del período azul". Obra en la que tres modelos desnudas con abundante pintura azul en sus cuerpos, se vuelcan sobre enormes telas como pinceles vivos, al sonar de una música de una sinfonía monótona de lo que dice el mismo Klein que ha llevado al extremo la Action Painting de Pollock para originar una particular e independiente, cual es, la importancia que hace que todas las miradas se fijen en el cuerpo como centro de atracción de la obra. Aproximadamente en 1962 se empieza a sistematizar el arte corporal (Body Art), en las propuestas del llamado grupo de Viena, tendientes a concretar el dictamen del gran Maurice Merleau-Ponty que dice "Se trate de mi cuerpo o de un cuerpo ajeno, no tengo otro modo de conocer el cuerpo humano, que viviéndolo, lo que significa toda la responsabilidad del drama que fluye a través de mi."¹⁵

15. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, de Gruyter, Berlín 1966.

Las acciones del grupo de Viena se distinguieron por el sadomasoquismo, la violencia y el sacrificio de animales con una considerable incidencia del conceptualismo, con énfasis en la eliminación del objeto anticipadamente propuesta por el Minimal Art y su equivalente italiano, el Arte Povera; de cierta manera reaccionando en contra del Pop y el Op Art, ya que se pone mucho interés en el acto creativo en sí mismo, erigiendo el discurso corporal.

El Body Art, antes Happening, sigue líneas internas de la danza, el teatro y el exhibicionismo, su florescencia pública data de 1969, el común denominador de estas obras es la propuesta de desfeticizar el cuerpo humano, sacándolo del modelo de belleza que se practica en la mayoría de las obras pictóricas y escultóricas y poniéndolo en la categoría que se merece, cual es la de la persona humana, del cual depende la misma. Constituyendo en objeto por excelencia lo que normalmente usamos como instrumento.

No se trata de afirmar que el ejecutante controla absolutamente todos los músculos de su cuerpo sino que controla la conciencia de que están allí en función de la producción artística.

El arte corporal implica algunas referencias directas al cuerpo sea al del artista o al del espectador. Aunque no todas esas manifestaciones exhiban el cuerpo si es a su importancia a la que aluden, a ese cuerpo único y primero, al propio que no es una metáfora sino una realidad que inhala y exhala, haciendo

posibles las demás actividades humanas. En la actualidad se podría decir que el Body Art se está diluyendo dentro de su más amplio género; la performance, o que solo es una parte de ella.

III.6. LA PERFORMANCE.

El movimiento, la acción, no es sino la búsqueda del reposo.

SCHELLING.

Todos los puntos de contacto con los términos que delimitaron los acontecimientos anteriormente nombrados, han sido encadenados linealmente en el tiempo por historiadores de arte, críticos, semiólogos y escritores en general para dirigirse a las referencias que mencionan las acciones que acuñan el género independiente de la performance. Género nacido oficialmente en la década de los setentas, como el arte viviente, no sólo por la intervención de personas dentro de sí, sino también porque arranca de la vida misma, de la existencia ordinaria, práctica y sustancial, cuya cotidianidad se manifiesta en los objetos que la conforman y la comprometen, en los hechos del acontecer diario, en las fabulaciones inconscientes del sueño o en su despertar, soldando causalidad con casualidad, no bastando como en el caso del Happening con la incorporación de seres vivos a los ambientes y que el artista sea uno de ellos sino que lo importante es que su intervención física adquiriera una preponderancia cada vez mayor hasta volverse exactamente indispensable dentro de la obra, haciendo del artista; la obra misma.

Performance, palabra de origen latino adoptada para prefigurar las últimas tendencias artísticas que presentan al artista en su realidad. Vocablo que significa desempeño, actuación, funcionamiento, capacidad, acción, ejecución y acrobacia, al parecer llegó al inglés desde el francés aproximadamente desde el siglo XVI (PARFORMANCE)¹⁶. En todo caso término derivado del latín PER-FORMARE = REALIZAR. La performance a la que nos referiremos de aquí en adelante como Acción Plástica, por tratarse de su desarrollo en nuestra lengua, así como Ejecutante al Performer, como género artístico no necesita, como de la música la danza o de la palabra el teatro, el ejecutante no actúa, nunca representa, presenta en todo el sentido de la palabra su propia iniciativa, a la que dictamina su propia actividad, no sustituye a nadie ni pretende ofrecer una similitud, ofrece una realidad como signo de sí misma.

En el teatro el dramaturgo es representado por el actor y en la danza el coreógrafo por el bailarín en un espacio y un tiempo igualmente virtuales, ficticios, el músico es mediado por el instrumentalista, el poeta y el novelista acuden a imágenes verbales escribiéndolas en libros, lo que representa una fantástica

16. Jorge Glusberg, El arte de la performance, Ed. De arte Gaglianone, Buenos Aires Argentina 1986. p.58.

ilusioriedad que ha sido absolutamente vencida en la Acción Plástica con la emisión de informaciones perceptivas directamente por el artista a través del proceso de su realización, pretendiendo salir del discurso exclusivo para parlantes y mirantes, haciendo al hombre vulnerable por medio de su cuerpo de carne y hueso, exaltando sus atributos plásticos,

midiendo sus fuerzas gestuales, su perversidad, su agresividad y su nobleza, inspeccionándose internamente en su forma, sus poderes, su belleza, sus pudores, su sexualidad y su energía, calibrando el voltaje de su propia resistencia en un posible juego entre artista y público con factores especialmente de soledad, masificación, decaimiento espiritual o alienación. Las acciones se remontan a sus antecedentes teatrales y dancísticos con el fin mismo de desbaratar sus mecanismos armónicos con anti armoniosidad y teatrales con la vivencia inmediata.

Las elevadas condiciones comunicacionales de la acción plástica intercambian los gestos, los movimientos espontáneos y las modulaciones que realizamos al caminar, al comer, al orinar y al defecar, en el ritual cotidiano. Poniendo en evidencia su proceso de desarrollo y constitución en relación con el producto artístico. A lo que Dennis Oppenheim llama un "sistema intangible ocupándose de mi cuerpo, de mi mismo". Las acciones no solo trabajan con el cuerpo, sino con el discurso del cuerpo entrando en conflicto con los lenguajes convencionales debido a que el discurso está en contravía de las convenciones artísticas tradicionales. El artista ante una regulación impuesta por los

rituales sociales, opone un cuerpo que dramatiza la realidad, la caracteriza, la transgrede, la caricaturiza, la pone develada, la pone desnuda, hace complejos la multiplicidad de sistemas semióticos de la misma sociedad, se liga a la resemantización de los valores de la dinámica corporal dentro del arte, cuestiona lo natural al mismo tiempo, poniendo en crisis las creencias y los dogmas a través de lo sarcástico y la ironía, instituyendo el contacto directo entre el receptor y el emisor, con o sin intermediación de los avances electrónicos, de las difusiones sonoras y el vídeo, agregando por su propia cuenta los contenidos transmitidos, ya que así sean publicados en revistas o puestos en vídeo serán redimensionados y resignificados al llegar al receptor debido a la conuendencia de su contexto sensible.

En oposición a los espectáculos teatrales y de danza, el espectador de una acción plástica no es un espectador que sabe lo que va a ver ya que sus resultados están condicionados generalmente a lo fortuito y al azar como desencadenamiento de la mediación de fuerzas que influyen también al cuerpo introducido dentro del arte en una perspectiva multidisciplinaria y en una concepción retórica distinta de la tradicional, una retórica entendida como la costumbre de dar al lenguaje eficacia para deleitar, persuadir y conmover pero eso sí, una retórica de la acción y el movimiento.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

En la acción plástica el drama es real. Es aquel que se desarrolla frente al receptor, develando nenúfares que son la imagen previa de si mismo que el propio artista posee utilizando todos los canales perceptivos, a veces en forma simultánea emitidos desde lo motor, táctil, auditivo y sobre todo visual, actuando sobre los sentidos, produciendo sentidos, impresionado, enfocando los elementos que dan origen a la acción transgresora que existe dentro de cada quien. Una de las fuentes principales dentro del sentido de la acción plástica es la problemática social como fuente de inspiración; con mayor medida que en otras disciplinas artísticas, aludiendo a los acontecimientos inesperados que alteran las conductas humanas, evaluando comportamientos anteriores y generacionales que pueden ser revaluados adecuándolos a circunstancias imprevistas. Así como todas las disciplinas artísticas, también en ésta existe la autoreferencia no menos plausible, ya que en muchos casos coincide la oferta de expectación que emite el artista con la gran cantidad de vibraciones sensoriales del público.

En cada acción plástica surgen procesos que le entregan el sentido al subsiguiente ya que el ejecutante puede comportarse también como un espectador de si mismo, de lo que produce, asumiendo un doble rol; de protagonista y receptor a la vez, productor de signos y revalorizador dentro del mismo proceso. Como en un ritual, debido a que purifica y sacraliza su propia práctica, venciendo el prejuicio del tematismo obligado o del

exceso de realismo, otorgándole el paso a las expresiones informales y conceptuales, en la mayoría de los casos pretendiendo que la labor del ejecutante resida en la capacidad de orientar la percepción del receptor esforzándose en su acción para que coincida con la suya propia, aunque puede tratarse también de una simple inflexión para consumo y valoración del mismo artista. Ya que las acciones generalmente no están encaminadas a la producción de objetos físicos para el consumo público, puesto que ese objeto ya existe dentro del mismo ejecutante tratándose esta vez de un objeto de calidad específicamente semiótica e instantánea, deparando nuevas alternativas, diseminándose en panoramas para la concepción del cuerpo, como materia significante. Aunque significar el cuerpo sea lo más difícil, puesto que su práctica obliga a separar el significado del cuerpo de lo psicológico, de lo fisiológico y de lo sociológico, ofreciendo perspectivas y percepciones renovadas dentro de él mismo, ya que el mismo cuerpo contiene la estructura fisiológica y biológica fuente de todos los mensajes que transmite con una función específica y mucho más difícil en este caso en que su importancia radica en que se eleva lo vivencial a categoría artística.

III.7. FLUXUS Y ARTE PROCESUAL.

Los predicados no siempre están para decir algo, para enunciar o significar, sino para hacer que el sentido se desplace, para denunciarlo o desviarlo.

JACKES DERRIDA.

Una vez superadas las experiencias de los artistas que han trabajado con grandes y pequeños grupos de participantes improvisados, para que sumados a las intenciones del autor, ajenos a todo contexto teatral, cuenten también sus opiniones y determinen las acciones tendientes a producir sin forzamiento e intermediación alguna, como seres humanos, situaciones que develen la vida cotidiana con ironía, enaltecimiento del absurdo y solemnidad. La fuerza creativa del arte sigue su curso.

El poder de decisión de los ejecutantes de happenings y performances a propiciado la variación de las propuestas. En el caso del grupo Fluxus¹⁷, que desarrolló sus actividades en galerías, teatros, calles y plazas como se pudo ver, en la presentación del primer concierto Fluxus realizado en la ciudad de Wiesbaden, Alemania occidental en septiembre de 1962 con la participación de los artistas Higgins y su esposa, Hilson y el fundador Maciunas¹⁸. Y el festival o encuentro promovido por

17. El listado de artistas nominados en Fluxus incluye a: Joung, Brecht, Kaprow, Robert Morris, Bob Wats, Joe Jones, Yoko Ono, Mieko Shomi, Stockhausen, Fillioy Vostell, Paik, Sigeko, Beuys entre otros.

18. George Maciunas de quien una galería informal de la ciudad. San Miguel de Allende en el Estado de Guanajuato, México, recibió y exhibió públicamente durante el mes de enero de 1998 una obra llamada Sport Posters, que puede consultarse vía Internet en [www . Panix. com / Fluxus _ON LINE / FLXON/ ART / POSTERS](http://www.Panix.com/Fluxus_ONLINE/FLXON/ART/POSTERS)

Joseph Beyus en Dusseldorf en 1963 en el que él mismo aprovecha la oportunidad para promover sus ideas abiertamente, proclamando que las nuevas sociedades deberían basarse en tres grandes poderes: en el de la igualdad, en el de la libertad y en el de solidaridad o fraternidad en funcionamiento continuo y simultáneo, con respeto el uno del otro, por medio de la interacción en su operación social. Tomando como punto de partida al arte y la creatividad para provocar circunstancias que sirvan para promover la fuerte entereza de la protección ecologista proclamada en la "Cooperación Verde" como revalorización del ser humano y su convivencia con la naturaleza, con el inflexible criterio de que la sociedad debe desarrollarse mediante una transformación no violenta; por medio de un dialogo interdisciplinario e intergrupar.

Proposiciones tales que serían el semillero, germinación y plataforma de lanzamiento de la gran idea de la creación de una "Universidad Internacional Libre" para que fuese fundada en todas las ciudades del mundo, concebida y calificada como una escultura social, con las premisas conservacionistas, de participación, dialogo y consulta promovidas desde la fundación del "Partido Verde" con el firme propósito de concientizar a las personas por medio de acciones y gestiones, haciéndolas responsables de entender que en este proceso no solo se crea sino que también se aprende.

Alejándonos de las citas y de los movimientos nombrados anteriormente; nos adentramos en la actualidad y vemos la preocupación de la mayoría de artistas por atribuirle un valor

muy importante al PROCESO. A la participación de cada pequeña estructura del conjunto organizado del sistema general de la obra, en su realización, en sus antelaciones, en su indeterminación y en su culminación; ya que obra y creativo encuentran una interconexión en cada una de las etapas surgidas del procedimiento libre y espontáneo con la siguiente, pudiendo adelantar o retrasar el resultado bien sea de manera material, temporal o continuarlo indefinidamente.

Al utilizar el término PROCESO como un fenómeno natural, como una manifestación significativamente visualizada y percibida tanto por el artista como por quien la asimila directa o indirectamente. El rango procesual evidencia la necesidad de valorar cada paso, cada circunstancia o aplicación incluyendo las prácticas artísticas experimentales a las que puede someterse cualquier disciplina; independientemente de la preocupación por la factura o el mercado, promulgando el valor de un arte autónomo y contingente a la vez. Desprovisto de lineamientos condicionales, negados por medio de la gestualidad .

La designación PROCESO, en la actualidad exalta los problemas intrínsecos e intelectuales de la práctica sistemática y asistemática de sus despliegue visual muy al pendiente de las transformaciones que se están sufriendo, como un acto capaz de revisar y reenfocar la atención de las energías que alteran las percepciones debido al entremezclamiento de todas las incidencias internas y externas del realizador; la obra y los receptores, comparecientes ante la constitución matérica de los

elementos utilizados y de los espacios donde se realiza, su tiempo y su interacción, tanto como en su comportamiento lingüístico, psicológico y fenomenológico.

16

III.8. ACCIONES PROPIAS.

El artista debe estar preparado para ver como un ciego. Con todo su cuerpo.

MARINA ABRAMOVIC.

Para encadenar el proceso que ha seguido la historia de esta disciplina estética mostrada a través del presente capítulo, con la labor artística que ha venido desarrollando el ponente desde hace unos años. Es necesario citar el texto de las obras recientes ya que son de gran importancia para la comprensión de su propia evolución. Será transcripto el contenido de una acción realizada en Enero de 1993 en la ciudad de Bucaramanga, de otra acción resuelta en el municipio de Pradera, departamento del Valle del Cauca en Colombia configurada conjuntamente con la antropóloga María Teresa Carrillo Avendaño, y de las más recientes acciones ejecutadas en la ciudad de México como son: "Observación, contemplación y reflexión". Hecha para conocer personalmente el Distrito Federal, en septiembre de 1996. "Puntual de asfalto o una geografía personal sincretizada", presentada como conclusión de la anterior en el marco del Quinto Festival Internacional de Performance. X - Teresa Arte Alternativo en la Ciudad de México en noviembre de 1996, compartiendo lugar en el festival con los artistas mexicanos, Andrea Ferreira, Melquiades Herrera Becerril, Felipe Eremberg, Miguel Angel Corona, entre otros, los japoneses; Tadasu Takamine y Norimizu Ameya, el alemán Boris Nieslony quien

también en los sesenta trabajara con George Brecht, miembro del grupo Fluxus, la artista estadounidense Pamela Sneed y otros no menos importantes dentro de la panorámica actual de esta disciplina.

Vale la pena hacer referencia también a la acción realizada conjuntamente con la artista belga Vanessa Gocksh, en mayo de 1997, en el Museo Universitario del Chopo, titulada "Nada en mi hamaca" dentro de la exposición, Una familia de tantas, la que propiciara negativismo por parte de la escritora local reconocida, Raquel Tibol, quien por llegar con seis días de retraso a la invitación que le extendió el museo, no alcanzó a disfrutar personalmente de la acción y recurrió a lo que supuso y a lo que le contaron, para expresarse en un artículo mediocre, especulativo e impreciso, que apareció en el número 1072 de la revista proceso. Sobre el que se manifestó el ponente en el siguiente número de tal publicación, en la sección, palabra del lector, en la que le indicó paso por paso la acción, que fue ejecutada sin su presencia.

Antecedentes históricos importantes para entender el proceso de formación del ejecutante dentro de esta categoría estética y para su localización dentro de la propuesta local a realizarse como la parte práctica del trabajo de tesis.

III.8.1. DE LA INMOVILIDAD Y LA ESTÁTICA AL MOVIMIENTO ACINÉTICO, ARRÍTMICO; LO EFÍMERO.

Bucaramanga, Enero de 1993.

OBJETIVO.

Esta teoría pretende ilustrar sencillamente un ejercicio que es producto de la investigación personal y voluntaria, realizada por quien la presenta, con un propósito pedagógico y con el ánimo de causar en el observador, algunas vibraciones que lo induzcan a la comprensión más aproximada de este planteamiento artístico, filosófico, conceptual, estético y técnico desarrollado a la vez de una manera práctica de la que la memoria visual podrá sacar también provecho, junto con los demás agentes que tendrán que debatir las conclusiones personales que en determinado momento llegarán a acaecer.

A través de la historia de la humanidad, se ha visto el ascenso del hombre reflejado tanto en la ciencia como en el arte, el estímulo más poderoso en el ascenso, es el placer que le proporciona su propia habilidad. Disfruta con hacer lo que puede hacer bien y al hacerlo bien, disfruta haciéndolo mejor. A la acción práctica se incorpora otra que consiste en encontrar el placer derivado de la misma acción, en la habilidad que uno perfecciona cada vez más como consecuencia del placer experimentado. Esto en el fondo es responsable de cualquier obra de arte.

Siendo el arte un conjunto que expresa simbólicamente la esencia del espíritu ante una realidad entendida estéticamente y la escultura una esencia del espíritu hecha forma en tres dimensiones, presentada y configurada fundamentalmente en el espacio, tendiente a solucionar propuestas que van de lo formal a lo conceptual, sobrepasando un aspecto técnico.

Cuando aquello que es divino en nosotros, intenta llegar a la forma, cerebro y mano se unen, el material se impone a través de la mano prefigurando la forma de la obra para el cerebro, partiendo del análisis puro de la naturaleza, con todo lo que la mano sierva del cerebro puede hacer. Si de esta manera la mano se convierte en el filo de la mente, consecuentemente, la civilización no es una colección de artefactos terminados sino la elaboración de una serie de procesos y al final, la marcha del hombre la demuestra el refinamiento de la mano en acción.

Si suponemos que los monumentos han sido destinados a evocar reyes, historias, religiones, héroes y dogmas, fácilmente podemos ver que al fin de cuentas al que conmemoran es al creador. El hecho es que el monumento habla por el hombre muerto al hombre vivo, estableciendo un sentido de permanencia. Lo que es un enfoque puramente humano, es el concepto de que la vida humana forma una continuidad que trasciende y fluye a través del individuo y se manifiesta típicamente en su arte. Revelándose así la estructura de las cosas, se hace posible el volver a unirlos en composiciones nuevas y llenas de imaginación.

Más, evidentemente lo visible no constituye la única estructura del mundo, debajo de esta existe otra estructura más sutil.

Si comprendemos que la relación fundamental del hombre con el espacio no es constante ni rígida, sino que debe constituirse sobre un fundamento nuevo y realizarse nuevamente cada vez, necesariamente el espacio de la vida y el pensamiento del hombre deben ser creados. Por lo tanto la productividad artística en la obra de arte, debe prestar condiciones necesarias y esenciales para tal creación. Aclarando sí, que en la obra de arte la categoría principal no corresponde al espacio, sino al contexto sensible de que se trate, concluyo que la escultura es una forma inaugurando una imagen y más profundamente inaugurando una imagen poética. Más aún cuando nada prepara una imagen poética sobre todo no una cultura en el modo literario ni la percepción en el modo psicológico y la novedad esencial de la imagen, plantea el problema de la creatividad y del ser que se manifiesta.

De lo descrito anteriormente deduzco, que la gran variedad de formas adscritas en las representaciones artísticas, pueden estar valoradas como tal si ampliamente satisfacen estas necesidades, y las necesidades de quien las expresa de un modo libre, honrado y espontáneo, ya sea de una manera objetual y estática o de otra manera ascética, anárquica, dinámica, cinética, cinemática, cibernética o sencillamente efímera, presentándose total o fraccionadamente.

He de servirme de ello para presentar este ejercicio, que muestra fácilmente el paso de la una a la otra. O mejor, de la inmovilidad a lo efímero. El arte más perfecto, la música, late, pasa y desaparece. El sonido es instantáneo, no perdura y sin embargo es potentísimo. Si todas las artes aspiran a la música, incluso la escultura debe aproximarse a aquella cosa pasajera. Ha de morir como mueren todas las obras inclusive las obras maestras¹⁹, que importa, si podemos hacer cuantas queramos. Cada obra es única y por lo tanto debe bastar para la alegría de un momento único, cada obra es única y satisface una necesidad única. Que dura diez siglos o diez segundos. ¿Qué diferencia hay con relación a la eternidad?

¿Qué diferencia hay, si igualmente deben al final desaparecer?²⁰

Seguidamente se ejecutó la acción. Fue quemada una escultura tallada en madera.

19. Giovanni Pappini, Gog, Ed. Plaza & Janes, P. 123

20. Ibid.

III.8.2. LOS JUEGOS INFANTILES COMO CREACIÓN ACCIÓN.

Pradera, Valle del Cauca, Agosto de 1995.

ANTECEDENTES

Desde el arte y la antropología se han gestado propuestas teóricas y metodológicas para el análisis de las tradiciones culturales populares. De forma independiente han desarrollado temas de estudio entre los cuales es común para ambas la reflexión sobre el espacio como construcción simbólica colectiva.

La antropología plantea frente a la cultura popular, el rescate y la recuperación de la cultura local. Recurre en sus metodologías especialmente a los ancianos (poseedores del conocimiento antiguo) y a los jóvenes (futuro de las comunidades) para crear puentes de comunicación y reflexión. Uniendo estos dos enfoques configuramos un taller que hace efectivo este intercambio cultural entre generaciones a partir de las relaciones con el espacio.

EL APRENDIZAJE DEL ESPACIO.

La forma como nos apropiamos del espacio a través de la vida, dibuja tanto nuestro mundo personal como el universo colectivo. El cómo construimos nuestras casas, organizamos nuestros pueblos, hacemos caminos, dividimos la tierra,

diferenciamos lo poblado del monte, enterramos nuestros muertos, creamos espacios siderales y con ellos cielos e infiernos, cantamos nuestros temores y sentimos el amor en nuestras manos, hace parte de nuestra manera de hacerlo. La forma de concebirlo y construirlo nos hace singulares y únicos pues, aunque haya similitudes, los sitios que habitamos y nuestras tradiciones transmitidas de generación en generación son absolutamente repetibles.

Como constructores de ese mundo externo también lo somos del interno, ya que el "cuerpo" es creador en tanto es creado. Deja de ser solo un instrumento hacedor de espacio para volverse él mismo espacio construido. Desarrollamos más unos sentidos que otros, para captar y enviar mejor los mensajes que nos son importantes. El cuerpo es como una caja de música que tocamos para extendernos en el espacio, bien sea para hacer hábitat o simplemente para comunicarnos. La noción de espacio pasa entonces por esas dos dimensiones: La construcción de un cuerpo y por medio de él, la construcción de un entorno geográfico y social comunitario.

El cuerpo, los movimientos, gestos, vestidos, narraciones, músicas, bailes, gráficos, etc... transmiten mensajes que se especializan y cualifican por comunidades y regiones, conformando la identidad local. Emitirlos y recibirlos es un permanente aprendizaje que es mucho más intenso durante la niñez y se realiza por los distintos canales de socialización: La familia, el corrillo, el barrio, la escuela.

La escuela le aporta a la infancia métodos analítico-deductivos para conocer temas desarrollados dentro de un plan científico de aprendizaje, perfeccionando en el niño el sentido de la visión para la expresión verbal y escrita. En cambio la familia y el juego desarrollan la totalidad de las expresiones o lenguajes corporales y orales, mediante métodos simbólicos sobre la realidad en general convirtiéndose en una forma vital de crear espacio.

A esta forma de aprendizaje la hemos llamado creación-acción porque es un movimiento permanente entre el sujeto y las cosas que construye, destruye y transforma, el concepto fue desarrollado por Jackson Pollok en el sentido de que el acto de realizar la obra debe ser asumido como la obra de arte. Tener nociones abstractas sobre el espacio con este método, necesariamente implica "hacerlas"; el niño configura su espacio corporal interno y externo en ese permanente movimiento. Las rondas, el escondite, la golosa, las bolitas, el trompo, la lleva, las cebollitas, encantados, role, etc... son formas de construir cuerpo y geografías, siguiendo reglas iguales para todos los jugadores, imitando así la vida cotidiana. Las creaciones espaciales que se hacen, son tan duraderas como el juego mismo, pasajeras, con el único propósito de ser disfrutadas en el momento de su vivencia, donde los participantes con su actitud aportan significativamente a la concepción del juego como creación acción.

Este criterio lo utilizaremos en el taller infantil para que el niño expresara las distintas nociones que tiene sobre su cuerpo y sobre los espacios exteriores del territorio, heredados de la tradición de sus abuelos. Incentivamos al niño para que realizara esa expresión con los distintos lenguajes que conoce, efímeros (orales, corporales y gestuales) o permanentes (gráficas, esculturas). Con el registro fotográfico de los primeros y las obras resultantes de los segundos, se realizó una exposición colectiva en la casa de la cultura.

PROCEDIMIENTO.

El taller consta de tres fases: La primera busca el reconocimiento del cuerpo por medio de una serie de juegos, realizando creaciones en un sitio fijo. La segunda fase es el reconocimiento del espacio comunitario mediante una salida de campo. Y la tercera es el reconocimiento de las creaciones artísticas de los niños puestas en la exposición.

Fase 1.

En el salón de clases se realizaron juegos en serie que buscaron por un lado, el descubrimiento por parte del niño de la relación espacio-cuerpo, y por otro lado la integración gradual del grupo yendo de lo individual a equipos más numerosos cada vez. En cada nivel de la serie los niños llevaron a cabo una creación acción como resultado del juego específico.

Este proceso generó un crecimiento gradual de la confianza del niño, de su inventiva, de la complejidad de su creación y de su capacidad para concertar en grupo la dinámica. Con los equipos finales se conformó el ejercicio plástico más conveniente según el proceso del grupo (esculturas en arcilla, máscaras, dibujos, mapas). Al concluir la sesión se le solicitó a los niños que investigaran en sus casas sobre las historias del pueblo o sobre los mitos de la región preferiblemente involucrando los lugares del recorrido elegido.

Tiempo calculado: 3 horas.

Fase 2.

Se efectuó una salida de campo en cuyo recorrido el grupo pudo reconocerse los aspectos espaciales locales de su comunidad y a la vez se compartieron las historias que investigaron en su hogar. Así se lograron dos versiones más de la acción, la pura mente vivencial en la que cada uno construyó un mapa físico y mental en la medida que avanzó y la creación verbal de cuentos que se hizo en la estación que se programó.

Tiempo calculado: Jornada de la mañana.

Fase 3.

Se expusieron todos los trabajos realizados durante el ejercicio en la casa de la cultura. En dos jornadas los niños participantes asistieron con sus maestros para reconocer su obra

y se les presentaron en filminas, el desarrollo de los talleres y la salida de campo. Los talleristas realizamos un gui3n para orientar al visitante en el sentido de la exposici3n. Tiempo calculado para cada jornada: 1 hora y media.

MATERIALES.

La cantidad de los materiales se acord3 con la casa de la cultura dependiendo del tama1o de los grupos.

1. Arcilla
2. Yeso.
3. Benda enyesada.
4. Papel peri3dico por pliegos.
5. Pintura de agua.
6. Brochas y pinceles de varios tama1os.
7. Recipientes desechables.
8. Pegamento.
9. Rollos de papel higi3nico.

La acción se realizó con un grupo considerable de niños indígenas de la comunidad Paéz del Valle del Cauca, Colombia, financiada por la gobernación departamental, la que con gran inconformidad por no haber recibido en la culminación del ejercicio, el dibujo de un mapa plano bidimensional para incluirlo en las cartillas guía estudiantiles; ya que no comprendieron que la propuesta artística de los ejecutantes únicamente quería dejar impreso dicho mapa en la mente de los niños participantes, quienes con elocuencia y emoción daban fé de lo aprendido. Entabló una acción jurídica contra los ejecutantes, la que finalizó de manera honerosa en favor de los mismos.

III.8.3. EL APRENDIZAJE DEL ESPACIO URBANO. OBSERVACIÓN, CONTEMPLACIÓN Y REFLEXIÓN.

México. D.F. Septiembre 02 de 1996.

La simple reflexión sobre el espacio público habitable, como construcción simbólica colectiva, hace posible un intercambio cultural entre sus pobladores a partir de sus relaciones con el mundo. Utilizando el cuerpo para extendernos en el espacio haciendo hábitat o simplemente comunicándonos por medio de él, contribuimos a la construcción de un entorno geográfico y social comunitario.

Con esta visión hemos configurado la propuesta de acción plástica. Observación, contemplación y reflexión con el propósito de aprehender el espacio público del Distrito Federal de la Ciudad de México, en desarrollo de un ejercicio estético. El desarrollo de este se hizo durante los meses de septiembre y octubre, con un cronograma de trabajo específico tendiente a la creación de una obra de arte urbano.

CRONOGRAMA DE TRABAJO.

Iniciación: Miércoles 04 de Septiembre de 1996.

HORA.

DESEMPEÑO

6:00 a.m

Despertar, aseo personal, desayuno

- 7:00 a 8:30 a.m. Viaje al sitio de la ciudad escogido por medio del metro-tren y microbus.
- 8:30 a 11:30 a.m. Tres horas continuas de observación incluyendo, paisaje, actitudes de las personas, lugares de concentración pública y apropiación del espacio.
- 11:30 a 12:00 a.m. Descanso para ingestión de café (tinto) y posible cigarrillo o churro
- 12:00 a 1:30 p.m. Regreso al lugar y continuación del ejercicio de contemplación y reconocimiento del lugar estudiando profundamente el comportamiento de la gente y su utilización del espacio.
- 1:30 a 2:30 p.m. Almuerzo de comida corrida de valor máximo de once pesos mexicanos e ingestión de café (tinto).
- 2:30 a 5:30 p.m. Regreso al lugar y continuación del ejercicio, enfatizando una exhaustiva reflexión sobre su tipología, la calle, sus habitantes, sus oficios, y actitudes.
- 5:30 a 6:00 p.m. Descanso con ingestión de café (tinto) y posible cigarrillo o churro.
- 6:00 a 8:30 p.m. Regreso al lugar de trabajo dispuesto a las conclusiones mentales pertinentes sin incurrir en anotaciones escritas o gráficas.
- 8:30 a 9:30 p.m. Regreso a la casa en metro-tren y microbus.
- 9:30 a 10:30 p.m. Cena en casa.
- 10:30 a 12:30 a.m. Telenovelas y noticieros.

12:30 a.m.	Aseo personal , dormitorio.
12:30 a 6:00 a.m.	Sueño continuo.
6:00 a.m.	Despertar, levantarse nuevamente y rutina normal de acuerdo con el cronograma de trabajo.

NOTA: La acción se repitió conforme a los horarios establecidos, los días lunes, miércoles, viernes, sábado y domingo. Para el desempeño de los días martes y jueves el ejercicio se interrumpió a la hora conveniente para asistir a los talleres de hueco grabado, seminario de arte urbano y serigrafía en la Academia de San Carlos, que iniciaban a las 12:00 m.

Una vez comenzada la labor se intensificó durante treinta y un días con un intervalo de siete que fueron utilizados en producciones gráficas y escritas. La acción plástica se extendió en la medida de lo posible cuanto fue necesario para reconocer toda la ciudad, incluyendo sitios de función nocturna en los que se hizo la inversión de los horarios propuestos para su consecuente vivencia.

SITIOS VISITADOS DURANTE LA ACCIÓN.

- Bosque de Chapultepec.
- Avenida Circunvalación esquina con San Pablo. Putas de la Merced.
- Central de Abastos, pasillo del chile.
- Luchas libres del Coliseo

- Estadio Azteca, partido de fútbol y las garnachas.
- Estaciones del metro en horas pico, todos los recorridos de todas las líneas.
- Zona Rosa de día y de noche.
- Tacuba en domingo.
- California Dancing Club, Gran Forum.
- Alameda Central, domingos en la tarde.
- Tepito.
- Chalco y el Puente Rojo.
- Colonias Santa Fe, Santa Teresa y Santa Rosa.
- Colonias San Angel y El Pedregal.
- Colonias las Lomas, las Aguilas.
- Xochimilco.
- Ciudad Universitaria.
- Texcoco y la Feria de la Nieve.
- Mercado de chacharas de Ramos Millán.
- Galerías de arte colonia Polanco.
- Torres de Satélite.
- Colonia los Doctores, Centro Médico y hospitales.

- Danzantes del Zócalo (concheros).
- Cine Metropolitan.
- Cuajimalpa (vista del Valle de México).
- La Villa.
- Iglesia de Chalma.
- Los Dínamos.(domingo).
- Coyoacán.

III.9. EL AUTOR.

Yo. Ciento diez kilos de peso, eternamente perdido y confuso, piernas flacas y cortas, cuerpo de mono, lleno de pelo, sin cuello, cabeza demasiado grande, ojos nublados, despeinado, un metro ochenta de inmundicia humana

CHARLES BUKOWSKI.

A juzgar la secuencia progresiva que ha tomado el curso y desarrollo de los temas propuestos en el índice general de este trabajo, a este apartado sobre el autor le ha correspondido asegurar la importancia que tiene, por un lado su intervención dentro de la disciplina estética presentada como la acción plástica y por otro lado la reivindicación de la postura personal que el mismo autor o ejecutante no podría caer en abusos de falsas modestias, adulaciones o desprecios y flagelaciones con una preponderada autorreferencia. Por lo tanto con el ánimo de ofrecer más información y presentar un enfoque más amplio sobre el tema, fueron invitadas de manera fortuita, seis personas, un comunicador social, una actriz de teatro, un hombre en la calle, un carnicero, y dos artistas plásticas, para que desde su punto de vista y desde su actividad profesional, aportaran las acotaciones que reflejan, su particular manera de verlo y sus objeciones críticas; puestas de manifiesto en sus escritos.

III.9.1. EDILBERTO AFANADOR SASTRE.

El artista se hace a través de su obra; es decir, el hombre al hacer una obra de arte, se hace a sí mismo y al realizar esta acción lo que hace es contar su propio proceso de vida, su mundo. Es solo después, cuando abandonada o puesta en el espacio, que la obra en sí misma cobra valor, ya que ella adquiere vida, crea historia, se comunica, vive su propio proceso.

Por lo tanto al acercarse a realizar una lectura de la obra de Alvaro Villalobos Herrera (VillalheR), es inevitable hacerlo desde esa doble dimensión: La del hombre en proceso y la de la obra en proceso. Tales dimensiones independientes la una de la otra, se buscan mutuamente y se alimentan en algunos artistas, en otros se disuelven e incluso se desmienten.

En VillalheR, se observa el esfuerzo del artista por otorgarle espacio propio a su obra. La deja fluir hacia el encuentro de aquellos niveles íntimos, en los cuales la obra, no el artista, genera su propio lenguaje, cuenta su propia historia.

Así como los hijos no son de los padres, las obras de arte se apoderan de su propia forma y viven, se expresan. El objeto desaparece, ese concreto que se supone obra de arte no existe, lo que queda entonces es ese fluir comunicativo entre el sujeto-obra y el sujeto-espectador, entre los cuales solo queda generar un espacio de sensualidad y consensualidad o la ruptura.

Así solo puedo reconocer en la obra de VillalheR, la marca ancestral de mi propia historia y de mi necesidad de tener identidad y pertenencia a un mundo natural del cual soy constituyente.

*Edilberto.
Brasilia, Brasil.*

III.9.2. BARBARA VITERBO GUTIÉRREZ.

Un artista plástico que llegó a México a especializarse en Arte Urbano: Que mejor lugar para hacerlo que la multicitada ciudad más grande del mundo, donde los contrastes no se dejan esperar. Y este artista la pensaba así... Ciudad en el campo, ricos muy ricos y pobres muy pobres que viven unos, frente o encima de otros; grande y pequeña; ciudad-pueblo-ciudad. Siempre sincrética, siempre mestiza. El la vive y crea, la asume y afronta; transplanta todos los fenómenos externos que le han impresionado y los inyecta en su piel de artista.

La fascinación, esa palabra yo no la utilizo mucho. El me dijo- "En México estoy fascinado". Y él actúa demostrando que ya es parte de México y su fascinación: Se crucifica en una cruz de pintura que él pinta en Moneda (la calle), primero vestido (de dientes pa' fuera) y luego desnudo (ahí va la buena): Pinta con cuatro colores que sintetizan dos banderas, la de su patria de origen y la recién adquirida, desnudo y pintado se monta un sarape y camina y sube en el metro, (la gente lo mira ¿ Y qué ?, para eso lo ha hecho) dejando sus huellas (literalmente), su sello y su verdad.

De allá se trajo unos niños. Muchos. Se parecen a los de acá. En realidad todos los niños se parecen. Los enmarcó en unos epejitos que colgó de un cilindro y todos intentábamos mirarnos al mirarlos a ellos: Allí la esperanza, en esos rostros iluminados del techo al suelo; (del principio al fin, de la

infancia a la vejez) en esas caras de siempre, de todos y de nadie. Y lástima que ellos (los niños) se fueron como los años.

Y luego en el Chopo, unas teles, un par de sillones de dentista cibernético, unas videocaseteras, unos radios, un microondas, una computadora, unas revistas y libros, una cafetera, todo encendido en un espacio muy reducido, mucho ruido. Unos cables conectados a él y algo que no debe faltar para explicar la NADA: Una mujer al borde de un colapso nervioso y de una crisis antidopping (y no porque ella sea NADA, mas para explicar que es la nada hay que entender lo que es el TODO). un par de hamacas colgadas del techo para reposar la mierda, el hastío de vivir los tiempos del TODO lo hay para hacer todo y no quedarse en la ociosidad de la NADA.: y TODO es tanto y tan poco a la vez que es preferible hacer NADA. Y ahí otra vez VillalheR, asumiéndose como un universal, como parte de TODO lo de ésa instalación, sufriendola hasta que el cuerpo aguante (y vaya que aguantó), aunque la Tibol diga lo contrario.

Barbara.

México. Noviembre, 1997.

III.9.3. MARÍA JOSÉ GOROSO.

Quisiera hablar del autor que no puede decir nada porque nada es lo que siente. Padece del más tormentoso de los silencios porque prefiere callar a vomitar vacío.

Las palabras lo doblegan a una claustrofobia permanente, le punzan en la cabeza de manera enloquecidamente continua y monótona.

El que no puede decir nada sufre de asfixia, en sus sueños le aparecen contenidos los pensamientos, las palabras que reprimió en el día. Se ahoga. y luego nada, nuevamente nada.

El silencio en él es autómatas, ni siquiera suicida, porque esto implicaría la decisión de callar para morir: opción demasiado valiente para este silencioso no decir nada.

¿Cómo decir ? cuando él ya no puede, cuando se olvidó de como hablar.

De cual es el verbo, y el adjetivo y las consonantes. Y cual es el idioma.

El solo es autor de su propio y condenado silencio.

Se abstiene de lo que ama, de lo que puede, de lo que justifica como algo que pasará en un tiempo.

¿Y si no pasa?.

¿ Y si este autismo se convirtiera en mudez?.

Busca en las palabras que otros abandonan, en el residual de imágenes de creadores derrochones. Y encuentra basura. La mierda de otros.

Quiere alimentar su desquiciada memoria, se harta de recuerdos estúpidos de los que ningún autor hablaría.

Intenta pensar en algo, la idea, el concepto, la imagen, todos espacios muertos dentro de su eterno silencio. La lengua se le paraliza, balbucea se le escurre la saliva entre los dientes y chorrea por su boca que no puede decir nada: Cae la baba del autor.

*María José.
México. D.F. Diciembre. 1997.*

III.9.4. VANESSA GOCKSCH.

The author, a big word that stands for not much more than a little stardust... The universe is large, wide and everlasting. From an old world ego concept to christian monotheism and back to modern mind individualism, the author. In today's art world the author seems sometimes more important than his work. Many students in art school mentioned to me the idea that knowing art history and being in touch with "Whats going on in art world today" was of outmost importance to avoid repeating another artist's style or ideas.

As if something outside the content of art was more important than the work itself. An obsession with ownership, the self. There is mention of a collective unconscious, a concept familiar to many but mainly ignored because it shakes too much the foundations of western thinking. It is very important for the occidental man to see his prints in the earth, his words in books, his signature at the bottom of a painting, so he dismisses the collective unconscious as a sideline factor.

We are part of a race that is part of many other races and other living and "dead" things in this small earth, movement, surge of life. As part of an "All", all that we do is merely the result of a moment within that all. One point of view all the more limited if we are not aware of ourselves as a part of that all. Forgetting our small selves to be able to go into greater things.

Applied to practical art world foufouismo I could suggest letting go of the necessity more on real existence. An existence outside the art lock and into this world or society.

Alvaro understand this idea even better than I do, and applies it much more as far as his work is concerned, may be these thoughts occurred to me because I worked with Alvaro, even though this subject was never brought up. Often between artists there exists a very marked uncounscious exchange of ideas and creative imagery. If two artists share their ideas and work with one another they enter into each others worlds, and so can retro aliment themselves using each others creative tools. Ex: A friend of mine, a jewler shows me his jewlery made of cast plants, later I give him a beautiful seed that I imagine, now that I have learned his vision, as an earring.

When I first meet Alvaro he was working on a project that consisted of sitting in the metro or other public paces for hours observing and being observed. There existed no product, no result, his work was almost spiritual. He offers himself to society as she does to him, becoming society's vehicul methamorphosizing her ways in his work. Always searching, never ending with a final score.

When I colaborated with Alvaro in the Chopo, doing the piece "Nada en mi hamaca", I wanted to form a concrete image with a planned reading and development. Alvaro on the contrary suggested letting things a bit unplanned, letting our work live.

As though we would understand or feel our work at the same rythm as the observer.

Living art instead of making art, beautiful integrity.

I love it.

Ciao.

*Vanessa.
México. D.F. Otoño 1997.*

III.9.5. ARNULFO MEDINA.

Casi no hago nada.

Ahora hay mucha tecnología y mucha guevada. Hay que hacer las cosas, es tan importante hacerlas como no hacerlas, no es nada trascendental, el autor es un medio, le da fuerza a lo que se hace, le imprime la fuerza primordial, por ejemplo ahora con mucha tecnología hay mucha mierda.

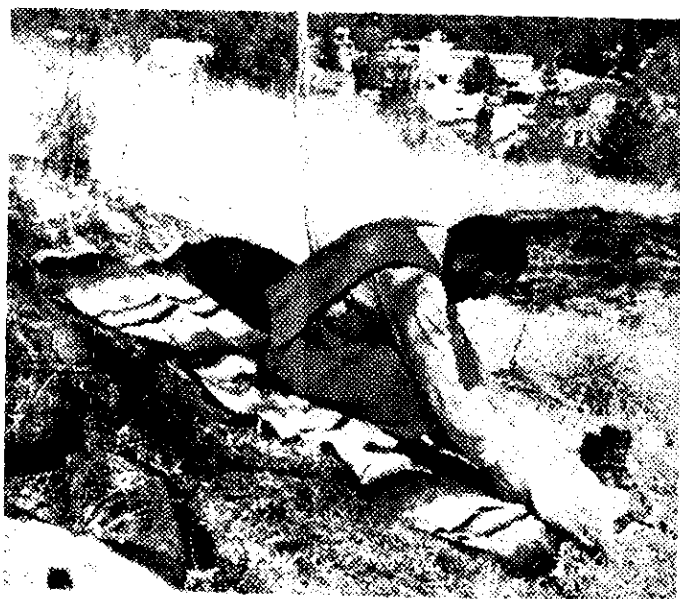
El autor es un medio fundamental, ahora con mucha tecnología, me pregunto ¿Estamos haciendo las cosas más fáciles?, ¿Donde está el problema, en el ordenador?. Siempre ha habido medios y tecnología. Es igual el ordenador al hacha.

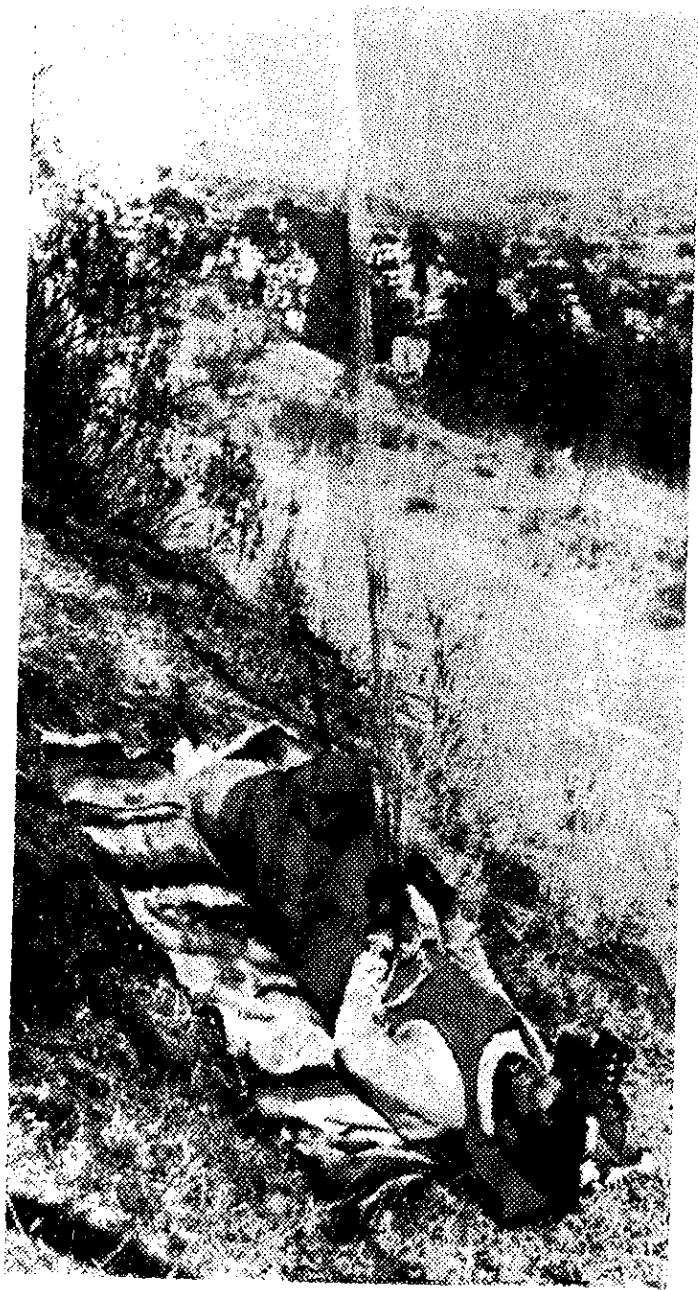
III.9.6. VÍCTOR HUGO.

Mi oficio es tablajero aquí en México, sacar la carne en bisteses, sacar las piezas y cortarlas casi como un papel. Mi oficio es digno, con este oficio me mantengo y le doy de comer a mi familia. A mi familia no le falta nada aunque siempre van a estar tragando carne.

El autor no lo conozco, no lo comprendo. A mi de lo que yo, en esta vida tengo, ni me comprendo yo mismo, simplemente digo cual es mi meta a seguir, las cosas buenas son difíciles de comprender, una buena forma de vivir.

Nota: Los textos de Edilberto Afanador, Bárbara Viterbo, Ma. José Goroso y Vanessa Gocksch se transcribieron respetando la redacción, estilo, puntuación e idioma de los autores para no falsear su contenido. Las versiones de Arnulfo Medina y Victor Hugo fueron recogidas a través de entrevistas realizadas en la calle.









CAPITULO IV

PROPUESTA PERSONAL SINCRETISMO TRADICIÓN O MODERNIDAD

*Aproximación a los voladores de Papantla
y una Acción Plástica.*

*El hombre es el animal mas mutante de esta era dado
a que en vez de utilizar el cuerpo solo en función de su
supervivencia, ha construido un contexto externo en
relación con los rituales y ceremonias.*

JORGE GLUSBERG.

IV.1. JUSTIFICACIONES.

La manera más sencilla de justificar la acción plástica, inspirada en la danza ritual de exaltación al Dios "Qujhuicolo" o viejo del monte, practicada por los voladores de Papantla; ha sido la realización de la investigación bibliográfica sobre textos como "La danza de los Voladores, Origen y Simbolismo". Editado por Leonardo Zaleta en 1992 en Poza Rica, Hidalgo y los números 8 y 9 de la revista Artes de México, dedicados a la danza en México, particularmente el artículo sobre la danza prehispánica por Miguel Cobarrubias entre otros y una exhaustiva investigación de campo realizada personalmente en el Estado de Veracruz durante el mes de noviembre de 1997.

La investigación de campo a simple vista, confirmó lo extractado de los libros. La información general sustraída, a grandes rasgos, salvando ciertas proporciones en el caso de la precisión de las fechas de algunos sucesos importantes en la historia de la esta danza y su procedencia, resulta bastante homologable. La coincidencia entre las versiones escritas y los relatos proporcionados verbalmente en el lugar de origen por Aniceto García García, un campesino nacido en Vista Hermosa de Madero comunidad de Papantla hace sesenta y cuatro años, quien lleva practicando esta danza ritual en el oficio de caporal, destacado, entre los relatos espontáneos de los campesinos entrevistados durante la estadía en el Tajín, Tecolutla, Coatzintla, Papantla y Poza Rica, región Totonaca antigua donde ahora se respira aroma de vainilla, se ve la cara sonriente de la gente y se escucha el canto de las aves silvestres, es considerable.

El vecindario de los legendarios voladores evidencia la fuerza de las palabras, de sus pobladores que hablan con propiedad y con mucha profundidad del contenido del ritual. Cuentan los conocedores que antiguamente el ritual comenzaba con la consecución del palo volador o árbol de la fecundidad, símbolo fálico presente, eje al que se suben los voladores para realizar su acrobacia, sus medidas cuando era de madera natural oscilaban entre los veinticinco y treinta metros de altura. En la actualidad los más famosos (el que se encuentra en la explanada del Museo Nacional de Antropología e Historia, el del atrio de la iglesia de Papantla y el que administra la Escuela Nacional de Danza que se encuentra a la entrada de la zona

arqueológica del Tajín.) son tubos metálicos de treinta y siete metros de altura. Volviendo a la ceremonia, una vez localizado el palo volador en el campo o en el monte se comienza la chapiada, chapeo o corte de las ramas, pero antes el caporal o sacerdote dispersa en su raíz, tabaco, aguardiente de panela e incienso señalando los cuatro puntos cardinales, bailando y entonando con tambor y chirimía en derredor el son del perdón, ha de clamarse absolución de culpas por el sacrificio de un miembro de la comunidad vegetal. Continúa la danza, se corta el palo con hachas y machete, han de pasar cuatro días desde el corte para que se inicie el descenso del mismo que ha de realizar una cuadrilla de hombres a puro brazo, no permitiendo que mujer alguna se acerque ni lo toque. El grupo guarda abstinencia sexual y ética durante los anteriores cuatro días para purificar su cuerpo, aliviarlo y consumirlo en firmeza, disponiéndolo para la ofrenda.

En los siguientes cuatro días, se sitúa el palo en el lugar de la excavación, donde ha de fijarse, el escenario propicio para exaltar al poderoso. Se excava en profundidad, se introduce en el hueco una gallina o un pollo recién sacrificado, entregando su sangre en nombre de todas las aves del universo, más tabaco, más aguardiente, cuatro panes, cuatro ramas de flores, siempre invocando los cuatro puntos cardinales. Se amarra en la punta que ha de quedar arriba un cuadrante de un metro, la suma de sus lados da cuatro, es de palo de naranja cucha. Amarrado fuertemente en sus esquinas y dispuesto con un tecomete o mortero en su centro para que gire en la punta del palo volador,

antes de plantar el palo, se le viste con bejucos para formar las escalerillas por donde habrán de subir los voladores a entregarse al viento. Con toda la fuerza humana posible se levanta, el caporal invoca los cuatro sonos; el son del vuelo, el son del amanecer, el son de la primavera y el son de la calle. Cuatro días después ha de inaugurarse con el primer lanzamiento desde sus alturas.

Cuatro voladores y un caporal, vestidos todos con hermosos trajes de rojo, blanco y dorado; reluciente atuendo de pájaro con copete, el rojo la vida, la sangre, el oro el sol, el blanco la purificación. Penden del copete finos listones simbolizando los colores del arco iris al que se amalgaman hojas y flores también coloridas. Sutil representación de la naturaleza en sus tocados.

Se inicia la danza, el caporal eleva al viento su pequeña flauta de carrizo y su tamborcito. musitando el ruego y la plegaria al Dios Sol; él envía las lluvias a fecundar la tierra. La cuadrilla rodea con inclinaciones reverenciales al símbolo de la fecundidad, se interpreta el son de la calle, caminan en su rededor, se suben en cadena, llegan a la sima, el caporal invoca la jaculatoria, resuena en las alturas el son de los cuatro puntos cardinales, se consuma la plegaria en toda su esencia, es el momento central del rito. El caporal saluda al viento poniendo la frente al sol, parado sobre el mortero, justo en el eje central en toda su altura, en todo su esplendor. Acto seguido, sobre el

tecomate con impresionante dominio equilibrista, dibuja con su cuerpo, danzando y sonando la plañidera música; cuatro movimientos reverenciales. Solicita al poderoso protección para cada uno de sus compañeros que ha de realizar el vuelo, primero al oriente seguido al sur, tercero al poniente y cuarto al norte. Se endereza y se yergue majestuoso.

Ha llegado el momento culminante y espectacular, el caporal después de bailar sobre la plataforma, se sienta, los cuatro voladores sobre el cuadrante abren sus brazos, seguros de la protección divina, se descuelgan, se sueltan libres al viento, le entregan su cuerpo, simulando el vuelo de los pájaros, atados a la cintura con fuertes cuerdas de la punta del palo, de las que sostienen sus pies para mantener el equilibrio. Gira el cuadrante, el caporal sentado continúa el éxtasis musical y dancístico, interpreta con arrobamiento el son del vuelo o el de los rayos solares, la dulce voz de la flauta quiebra el viento, los hombres pájaro vuelan para rezar, giran en torno a su eje durante trece vueltas en el descenso, trece círculos que al multiplicarse por cuatro, (número de voladores) resultan cincuenta y dos, número que componía el ciclo cósmico lunar y solar del siglo prehispánico totonaca. En su final obscurecía la tierra y en imponente ceremonia de misticismo, los sacerdotes rompían la noche, encendían el fuego nuevo; el nuevo sol para que la vida continuara sobre la faz de la tierra.

Los danzantes entregaban su alma a los Dioses en una oración transformada en color y música hasta llegar al éxtasis. Entonces los cuatro voladores espiritualmente radianes y solemnes, abren la rosa de los vientos, bajando a la tierra y trayéndole la fecundidad; el mensaje del sol. Ella se coima de felicidad.

La fecundidad se inicia cuando el sol se encuentra en el cenit, la Diosa Tierra la recibe altiva ante Tlaloc, Dios del Agua. Los hombres pájaro elevan su invocación al Dios de los Vientos y al realizarse la conjunción, los hombres pájaro caen en la tierra poniendo en sus entrañas la bienaventuranza de las cosechas; la luz y la lluvia.

Tal ceremonia cósmica, una de las más simbólicas del mundo, antiguamente se celebraba una vez al año y su fecha ancestral correspondía al equinoccio de primavera, es decir al veintiuno de marzo de nuestro calendario o en la entrada del año astronómico de la antigüedad cuando el sol se aproxima más a la tierra acariciándola para que despierte de su sueño invernal.

Con mucha precisión de generalidades y datos específicos se refiere a la misma danza, esta vez Ignacio García de la Cruz, quien practica la danza desde su niñez, solo que este personaje pertenece a una nueva raza de voladores, este minúsculo, alcohólico, con su atuendo maltrecho y raído por el uso la vejez y la pobreza, cuenta su propia historia; Ahora a los voladores -Dice- que posan para los fotógrafos y turistas todos los días en el Tajín; les pone sus trajes limpios, aterciopelados y decorados

de cuentas y lentejuelas, la Escuela Nacional de Danza, tienen horarios de presentación en público y dependiendo de la cantidad de turistas y de su colaboración de dinero, llegan a volar hasta siete veces al día.

Ganan mucha lana -Concluye-. A grandes rasgos es el caso similar al grupo de voladores que se observa en la explanada del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México, los de Acapulco y Cancún, aunque a los primeros no les va muy bien porque tienen que mantener a sus familias con todo y lo cara o costosa que es la vida en la capital de la república.

Así como García de la Cruz y sus compañeros voladores hay muchos humildes campesinos manteniendo a sus familias de la caridad pública, de la dádiva que se rebuscan pasando con sus niños harapientos y descalzos, interpretando con su tamborcito y chirimía los sones lastimeros. La diferencia estriba en que esta vez el drama es real, la triste música acompaña al ser humano en su miseria, los hay en casi todas las ciudades del país, representando a una fracción de su familia lingüística. A este drama se suman las llamadas Marías, los ciegos y los niños que cantan en los vagones del metro, todos hacen parte de los marginales, los olvidados de la legislación y los derechos fundamentales de todas las naciones del mundo.

IV.2. TRATAMIENTO FILOSÓFICO.

*Singlaremos entonces con rumbo al precipicio,
Con rumbo al precipicio y a la nada hipotética,
Pero iremos impávidos, ecuánimes, serenos,
Diciendo la palabra: desdeñosa y estética:
¡todo no vale nada, si el resto vale menos!*

LEÓN DE GREIFF

El punto de vista filosófico, no solo incluye este ejercicio de Acción Plástica inspirado en los de Papantla sino que sirvió de orientación a los anteriores trabajos realizados por el ejecutante como miembro de la Liga Latinoamericana de Artistas con sede en Santafé de Bogotá, Colombia. Desde la facción, encuentro poético plástico realizado en la calle del cartucho,²¹ Retratos de ciudad, una acción que presentó trescientos retratos de pan en la plaza Bolívar y una caminata desde el centro de la ciudad hasta el hospital psiquiátrico de Sibaté, incluyendo las más recientes acciones ya citadas en el capítulo III, Apartado número ocho, correspondiente a las acciones propias.

21. Carrera 11 entre calle 6 y 11 del centro de la capital colombiana, destacada por su alta concentración de indigencia, consumo y venta de estupefacientes y alucinógenos.

Tales ejecuciones realizadas con la firme, absoluta y plena conciencia de declararnos Sincréticos. De poder vivenciar por medio, del arte esta categoría como es la del SINCRETISMO. En esta oportunidad, se trata de asir más las ataduras, compenetrándonos con su corriente de conocimiento. SINCRETISMO de la vida y de la muerte, SINCRETISMO de la precaria situación económica del hombre de la calle, mendigo y vagabundo, pepenador y precursor de la canción lastimera, con la dureza de los ricos. SINCRETISMO del gozo y el placer sexual con la angustia de tener que producir el sustento de cada día y el de sus hijos. SINCRETISMO del ritual sacro y el temor espiritual. SINCRETISMO de las costumbres provinciales y el comercio ambulante de la ciudad. SINCRETISMO del sol radiante mezclándose con la oscura noche, fuerzas antagónicas que al fusionarse producen resultados, fuerzas que se contradicen pero que conviven permanentemente. Demonios interiores, opacados por dulces acontecimientos. SINCRETISMO del ángel y el demonio, del yo y del otro, de la ansiedad y el gozo.

Resulta imprescindible pasar por este tamiz llamado sincretismo, todos los acontecimientos de la vida diaria, para asumirla, para consentirla, para tolerarla, para disfrutar de cada suceso, para libar todas las aflicciones y satisfacer nuestras necesidades sin prejuicios.

De esta base teórica se desprende la acción, se declara como una mirada sincretista, como un ejercicio plástico, tendiente al

IV.3. TRATAMIENTO CONCEPTUAL

La meta del arte es dar al hombre un medio entre otros de seleccionar, entre los datos que le ofrecen sus sentidos.

PIERRE FRANCASTEL.

La continua preocupación por la problemática social, ha sido la constante en los últimos trabajos realizados por el ejecutante, el compromiso con los asuntos que agobian a los habitantes de la calle, sobre todo en las ciudades. No podría pasar por inadvertido este tema que resulta de vital interés para el Arte Urbano. Más, cuando deambulamos entre millares de anónimos insolidarios sin sentido de pertenencia y propiedad.

Ahora en el umbral del milenio, con todas las devastaciones que está sufriendo la especie humana, sería prácticamente desmesurado pensar en otro tipo de ecología que no sea la de la persona humana, sería injusto no mirar en este sentido e insensibilizarnos ante este flagelo. Las preocupaciones por el otro en la obra de arte, son cada vez más frecuentes, las acciones de denuncia, se ponen de manifiesto en aras de la indolencia comunitaria. Creativos, desde todas las disciplinas han perfilado sus intensiones artísticas con aportaciones importantes a la misma sobre el tema. La lista de artistas sería larga e interminable pero no queremos dejar de citar a Krzysztof Wodiczko y su obra "Vehículo para desalojados" ya que se trata de una hermosa escultura andante, un vehículo manual con

posición de viaje, posición de dormir , lavar y descansar, posición de defecar, construido por el artista con el ánimo de ponerlo a disposición de los organismos de financiación que pudieran llevarlo a cabo, persiguiendo encontrar una manera de proporcionar una mínima pero gran solución a su problema de vivienda para los de la calle en una ciudad con alto grado de indigencia como es la ciudad de Nueva York.

Una preocupación también profunda, la demuestra el texto de Simone de Beauvoir cuando dice “Me esfuerzo en vano mirándome en el espejo y no me capto jamás como un objeto pleno y solitario. El hombre no puede destinarse a sí mismo, todo culto del yo es en verdad imposible, el otro reviste ese carácter maravilloso e inaccesible. El otro está ahí frente a mí, abierto al infinito, si yo le destinara mis actos ¿No revestirían estos también una dimensión infinita?”.

Esta serie de ejecuciones sobre la acción a tratar para este trabajo de tesis, se refiere a la despersonalización, falta de cohesión humanitaria, insolidaridad y por supuesto, pérdida de identidad propias de la vida en la ciudad; aludiendo a la necesidad que tenemos de reflexionar, sabiendo que estamos ante un gran problema urbano. Tenemos que reflexionar sobre los actos que dirigimos tanto a los demás como al otro, lo que exige un compromiso de responsabilidad mutua, tendiente a la concientización del mejoramiento de las interrelaciones generadas en el espacio habitacional urbano:

Los voladores de Papantla, han sido tan solo una disculpa para la configuración de la obra, ya que ellos cumplen todas las características sobre las que se perfilaron los objetivos para su elaboración. Son una calidad de migrantes, descendientes de indios, llegados a la ciudad de México en busca de una mejor calidad de vida. Ingeniosa e inteligentemente han traído un elemento folklórico tradicional como es la danza generada a través del ritual de exaltación al dios de la lluvia y desacralizándolo, lo ponen a la venta diariamente para el consumo turístico. Podemos pensar que si no lo hubieran desacralizado por buscar con él, el pan de cada día, el dios de la lluvia nos tendría ahogados con verdaderos chorros de agua todos los días, haciendo caso del ruego y de la petición incesante que realizan los voladores. Afortunados ellos que gozan del favor de tener un lugar reconocido por el público, donde hacer su representación para poder subsistir ya que existen muchos otros migrantes como los Triquiés venidos de Oaxaca, los Mixtecos y los Zapotecos que han invadido construcciones próximas a derrumbarse en la ciudad de México, así como los residentes en la calle de Jalapa en la colonia Roma y los demás diseminados por Tepito, Buenos Aires, Chalco, El Puente Rojo y las colonias que dan fe de su precaria situación, la misma de campesinos y Mariás, que merecen una posición digna dentro del llamado Estado - Nación al cual están representando.

El primer elemento tomado de los Papantla para configurar la acción se basó en la posición, pies arriba, cabeza hacia bajo, que inspira una manera no tradicional para observar la ciudad,

un cambio de perspectiva, una mirada sincretista; incorporada para proporcionar a la obra una imagen plástica de la misma. De ellos surge la inspiración, sobre el colorido del vestuario, el tiempo de duración de las ejecuciones la pasada del sombrero para pedir limosna, y sobre todo la gran capacidad para exponer su cuerpo como una imagen estética llena de sincronicidad, colorido y dinamismo.

IV.4. EJECUCIÓN.

Siempre he admirado al malo y al forajido, al hijo de puta...me gustan los hombres desesperados, los hombres con los dientes rotos y el cerebro roto. Me interesan más los perversos que los santos. Con los vagabundos consigo relajarme por que yo también soy un vagabundo.

CHARLES BUKOWSKI.

Desde el principio del texto se ha venido haciendo énfasis sobre la necesidad de relacionar todas las características contenidas en la acción plástica, con la información obtenida en las observaciones y en los extractos de la investigación realizada sobre los voladores de Papantla, debido a que la creación y ejecución de la obra artística ha podido realizarse por conducto de una asidua mirada sincretista aplicada al estado actual del ritual, a la deplorable situación económica en que se encuentran algunos de sus practicantes y en la que nos encontramos la mayoría de los emigrantes del campo a la ciudad en busca de una mejor calidad de vida, caso típico de la ciudad de México y de muchas de las ciudades grandes de todos los paises del mundo.

La hipótesis planteada inicialmente contiene el criterio particular de que el accionar de esta danza ritual en la capital del país azteca y en los sitios turísticos del mismo y su IV.4.1. desacralización se ha convertido en un producto a la venta para

el consumo del viajero obedeciendo a razones estrictamente económicas, para la supervivencia de los participantes y la manutención de sus familiares en la urbe.

La Acción completa se divide en dos fases coincidentes con las experiencias nombradas. En el caso de los voladores existen unos pocos grupos de los mismos que son auspiciados por algunas instituciones, es el ejemplo de los que se presentan en la explanada del Museo Nacional de Antropología e Historia, que pueden realizar su muestra folklórica con sus atuendos limpios e impecables, haciendo percibir imágenes en sus presentaciones al público, relucientes y llenas de colorido y música. Por otro lado, existen grupos de voladores de baja condición social, compartiendo similitudes en su status con toda la indigencia capitalina, vestidos con tristes arapos, sucios y maltratados, pidiendo limosna aún sirviéndose del mismo ritual. El continuo y persistente drama humano se repite y crece cada día incesantemente.

IV.4.1. FASE I.

Tratándose de la acción plástica, en la primera fase en ejecutante alude a los Papantla, sirviéndose de sus actitudes, practica el ejercicio de suspenderse en las alturas con un sistema de fuertes cuerdas amarrándose de los pies hacia arriba y la cabeza hacia abajo durante un tiempo considerado y establecido por la doctora Martha Mejía, médica titular del plantel Academia San Carlos, como conclusión de una serie de exámenes clínicos que contemplan pruebas de hiperpresión intratorácica, electrocardiogramas, química sanguínea y pruebas de esfuerzo realizadas como evaluación funcional en la subdirección de investigación y medicina del deporte de la U.N.A.M. La práctica se repite varias veces progresivamente hasta obtener un control físico y mental del ejercicio, esta reflexión se efectúa con el propósito de observar la ciudad al revés cambiando la perspectiva con la que normalmente la vemos, tratando de hacerlo desde las más amplias instancias que conducen efectivamente a los cuatro puntos cardinales de la metrópoli, emulando la acción de los hombres pájaros. En el norte desde el pie de monte localizado en un fraccionamiento de la colonia Las Alamedas de Atizapán, lugar donde se mentalizaron inicialmente las generalidades del trabajo artístico. En el sur en Xochimilco, sitio turístico de tradición, en el oriente en el corazón de ciudad Nezahualcoyotl y en el poniente desde las colonias Las Aguilas, San Angel o Santa fé. Los lugares escogidos corresponden a una cartografía trazada para incluir

en la observación a las diferentes clases sociales constitutivas de la ciudad capital, en el mismo orden que lo ordena el caporal.

Esta parte de la acción ofrece una hermosa imagen estética, proporcionada por el desempeño consumado del ejecutante quien viste un traje de gran colorido representativo de la simbología cromática utilizada por los voladores, creado especialmente para el evento por la diseñadora Adriana Ramirez de Alba, cuyo talento acentua la interrelación de la acción plástica con otras disciplinas. La indumentaria incluye un sistema de poleas o mecate con fuertes cuerdas también de colores vistosos cuya resistencia permite al ejecutante subir con la fuerza de sus brazos el peso de su cuerpo, hasta quedar suspendido en el aire, amarrado de las ramas de los árboles, asido fuertemente de los pies a una distancia considerable del piso de manera tal que puede fijar la mirada sobre el paisaje ciudadano. La práctica se repite una vez por semana durante dos meses en los lugares propuestos, atribuyéndole una constante disposición física, mental y espiritual consecuente con esta disciplina artística, a la manera de un ritual de iniciación, necesario para el desarrollo de la segunda fase.

IV.4.2. FASE II.

La segunda parte de la acción se desarrolla en los siguientes dos meses que sumados a los anteriores, resultan cuatro, número cardinal base de los movimientos de los practicantes del ritual de exaltación realizado por los de Papantla. Esta facción quizá la más importante consiste en la convivencia directa del ejecutante con los indigentes. De día y de noche hasta los límites de resistencia mentales y de su propio cuerpo nutrido por la firme conciencia de sacar de esta entrega, el mejor aprovechamiento espiritual y material máximamente dimensionado por la calidad de las experiencias proporcionadas por los mal llamados teporochos pepenadores, putas, marías, gamines, desechables o indigentes de las calles del Distrito Federal, los que se encuentran en corrillos, grupos y bandas. Por ejemplo en el cruce de la avenida Circunvalación y la Merced, en Periférico a la altura del metro Cuatro caminos, en la Lagunilla, en Ciudad Neza, en Las Colonias Buenos Aires y Ramos Millán, en Tepito, en el centro etc. Lugares que demarcan otra cartografía puntual de la miseria humana típica de cualquier ciudad y de cualquier país.

La práctica está cargada de exigencias. Fue creada con la pretensión de saber, más a fondo de los asuntos que le atañen a las personas afectadas por este flagelo. La convivencia directa con los indigentes y la experiencia de acercamiento, supone la obtención de un profundo conocer de sus necesidades, sus penas, sus alegrías y sus problemas con miras a poder proponer

en el futuro, con más aproximación; soluciones a su conflicto, si lo hubiere necesario. Conocidos los problemas en directo en el escenario de los hechos se puede obtener una posición más crítica y segura, proponiendo una mayor sensibilización sobre la temática en cuestión ya que ésta como sistema, genera expectativas de mucho interés para el arte urbano.

Una de las características más importantes de esta fase es la de obtener un método directo, que sienta un precedente, que sirva de puente de comunicación entre las personas marginadas, el arte y el público en general a quien llegan los mensajes recodificados por la fuerza de la obra de arte, que en este caso pretende una muy sentida denuncia, pretende la solidaridad ciudadana, pretende una mayor sensibilización, pretende la cohesión humanitaria, pretende la responsabilidad mutua y la concientización de la necesidad del mejoramiento de las interrelaciones engendradas en el espacio habitacional ciudadano.

IV. 5. LAS IMAGENES DEL DOCUMENTO.

- 1.- Cuatro voladores y un caporal, El Tajín, Veracruz, noviembre de 1997
- 2.- El són del perdón, El Tajín, Veracruz, noviembre de 1997.
- 3.- Iniciando el vuelo, El Tajín, Veracruz, noviembre de 1997.
- 4.- La danza en su esplendor, los hombres pájaro vuelan para rezar, El Tajín, Veracruz, noviembre de 1997.
- 5.- Mural sincrético, realizado por un grupo de niños, hijos de latinoamericanos residentes en E.U. entre ellos Gustavo Villalobos Ortubia, de nueve años de edad, Aeropuerto de Miami, octubre de 1997 (Foto, HoracioVillalobos).
- 6 y 7.- Cosas de la calle, velación de un indigente muerto en el popular sector de San Victorino, Santafe de Bogotá, octubre de 1997. (Fotos, Jorge Villalobos).
- 8.- La calle, Carrera 10 con calle 10, Santafe de Bogotá, octubre de 1997. (Foto, JorgeVillalobos).
- 9 a 13.- Aproximación a los voladores de Papantla, Acción plástica, Las Alamedas, Atizapán, México, febrero de 1998. (Fotos, Caterina Viterbo).

ANEXOS

DE HOMBRES Y CIUDADES.

El hecho de que los hombres en la prehistoria y/o antigüedad se reunieran primero en pequeños grupos, después en tribus, mas adelante en pequeños poblados y así sucesivamente hasta la formación de pequeñas ciudades, con el afán de protegerse grupal o colectivamente.

El paso de las provincias a ciudades se originó por diversas razones pero principalmente por el incremento del comercio y el consecuente surgimiento de una clase social cada vez más pudiente en lo económico. De las ciudades a las grandes ciudades se pasó en el periodo de la Revolución Industrial, época con la que también surgió todo el industrialismo rampante.

Sin embargo en las grandes ciudades aquel afán de resguardar la seguridad del individuo ha venido a revertirse, actualmente es ahí donde los hombres empiezan a ser despojados de todas sus posibles pertenencias y seguridades. El fin principal del urbanismo empieza a mostrar serias contradicciones.

Por otro lado el fin principal del proyecto Iluminista se encuentra en franca decadencia, aquella su intención de brindar al hombre confort y bienestar a través del dominio del conocimiento de la tecnología y de la naturaleza ya da muestras de resultados muy cuestionables. Si bien es cierto que el

industrialismo no se planteó como meta específica el crecimiento de las ciudades, si lo trajo como consecuencia, pues propició el desplazamiento de amplios sectores de la población hacia los centros de trabajo.

En ese sentido es coincidente con el actual proyecto económico neoliberal, pues el neoliberalismo con su sentido de fronteras abiertas a las leyes de la oferta y la demanda ha propiciado que los países ricos se hagan más ricos y que los países del tercer mundo se vuelvan ominosamente pobres. En Latinoamérica nuestra dependencia en relación con Estados Unidos es similar a aquella de Africa y Medio Oriente con los países de Europa Occidental. En nuestro continente las poblaciones de los países Centro americanos -incluido México- empezaron a desplazarse a Estados Unidos desde la década de los sesentas. Al interior de México el fenómeno se repite, pues las poblaciones indígenas se mudan de sus lugares de origen hacia las grandes ciudades como el Distrito Federal.

James Lull se ha referido a esto como los fenómenos de desterritorialización, pues se trata justamente de que dichos grupos sociales abandonen sus lugares de estancia casi secular en busca de un futuro medianamente promisorio o con relativa seguridad económica. Por supuesto las poblaciones rurales son las más vulnerables a la desterritorialización, pero no es privativo de ellas. El caso de los llamados Voladores de Papantla es un ejemplo entre miles. Las consecuencias son variadas en este grupo pues ellos forman parte de una manifestación religiosa y por lo tanto cultural.

No es solo el hecho de que viajen a la ciudad para ganarse el sustento a través de montar su acto litúrgico sino que también y principalmente que la relación de dicho acto con un universo religioso se transfigura perdiendo parte de su esencia, ya no es más pertenencia a una concepción mítica del universo sino que al transpolarse se fractura su cohesión con una visión integral del mundo y termina por vanalizarse,convirtiendose en un espectáculo para turistas. Toda la poética del espacio deviene en muestras de una acción intrépida pero vacía.

En el arte actual se ha tratado de recuperar en el perform-ance esa modificación del espacio y tiempo normales que acostumbra a acompañar al fenómeno religioso. En el perform-ance- o arte de la acción- se enfatiza la diferencia de espacios y tiempos a través de una puesta en escena. No puede considerarse como una representación en el sentido teatral, sino más bien se trata de una presentación pues una buena parte de su propuesta radica en su carácter irrepetible. Para su consumo o constatación se requiere de otros medios ligados a la fotografía ,él cine o el video, pues la acción solo puede llevarse a cabo en una sola y única ocasión. De esa manera el acto no se pierde en el tiempo y en el espacio sino que existen elementos visuales que testifican su localización en ambas coordenadas. Es por otra parte que la posibilidad de utilizar parte de las herramientas que utilizan los medios masivos de comunicación para dar fe de algo acontecido con intenciones estéticas en cierto lugar y en cierto momento.

En el trabajo de Álvaro Villalobos se presenta a los voladores de Papantla como uno de los grupos étnicos víctimas de un desarrollo mal planeado, como un producto híbrido dentro de este pseudomorfo social que es nuestra sociedad urbana, como un acto religioso descontextualizado carente ya de sus ligazones principales con un tiempo y un espacio organizado y significativo. Álvaro hace uso de la fotografía y del fotograbado para traer al interior de su investigación a los voladores de Papantla no solo como un elemento testimonial sino paradójicamente como una representación empequeñecidas por exigencias del mismo espacio (el interior de un libro) estructurando una doble metáfora que alude irónicamente al mismo hecho. La reducción de un acto religioso por una sociedad sincrética y un intento de revaloración por una disciplina estética.

*Mtro. Marco Antonio Albarran Chavez.
México. D.F. Marzo 26 de 1998.*

CONCLUSIONES.

El intelectual, el artista, para mantener la dignidad de su oficio - no siempre la tiene - debe moverse dentro de un ambiente de crítica libre e independiente.

GERMAN ARCINIEGAS.

De común acuerdo con la manera como se desarrolló el tema de tesis y por la práctica del ejercicio artístico; se hace necesario categorizar las conclusiones y dividir las de conformidad con las pretensiones enunciadas desde el comienzo de este documento.

Como es evidente, al tratarse de la investigación bibliográfica y de la investigación de campo realizadas para la producción de la Acción Plástica como obra artística, la prioridad uno en la demostración la tomó la investigación, debido a que se presentó como soporte conceptual de la segunda instancia, en este caso del trabajo práctico y sus conclusiones. Luego nos referimos a algunos criterios en calidad de divagaciones y especulaciones pretendiendo una panorámica amplia de una crítica abierta, del tema, de la investigación y de la obra plástica, teniendo en cuenta que desde un principio se le ha querido dar al ejercicio una impronta sincretista; reflejada en la forma como

se presentaron, la mayoría de los criterios que redundan en las diversas versiones de diversas fuentes, en las notas de pié de página y en la bibliografía utilizada en términos generales, sin darle demasiada importancia a quienes emiten los conocimientos aquí transcritos, sino más bien aprovechando el valor que nos ofrece su propia eficacia y contundencia significativas.

Desde las visiones de la ciudad y la aproximación al comportamiento de sus individuos, las acotaciones sobre el seguimiento lineal de la historia y su relación con las corrientes estéticas, la modesta invitación a quienes gustosamente aportaron sus ideas sobre el autor, las versiones emitidas desde las diferentes disciplinas sobre el SINCRETISMO, como punto de vital interés para este estudio; hasta la invitación formal extendida a un entendido sobre el tema de la gráfica quien emitió su concepto incluido como anexo y utilizado en el documento como tal para que aportara lo suyo sin mucha relevancia dentro del contenido del tema de tesis, más que la de comprobar el criterio de multi e inter disciplinariedad con que ha venido debatiéndose la propia tesis y el rumbo que ha tomado este sistema de recopilación de información y puesta en práctica, como parte de la metodología utilizada para la comprobación o desprobación de las hipótesis presentadas desde el comienzo de esta tarea.

1.- DE LOS DE PAPANTLA.

Desde absolutamente ningún punto de vista se ha planteado que la actuación de los de Papantla sea una obra de arte urbano, la investigación confirmó su status. El grupo de bailarines (voladores) que han migrado a las ciudades de México y Cancún, Acapulco y los principales sitios turísticos, para mostrar su ritual. Unos de las más inteligentes representantes de la cultura Totonaca, han traído de su lugar de origen a estas ciudades la danza haciéndose responsables de su desacralización y esta, sincretizada, aparece como un producto de venta para el consumo turístico. Es apreciable su alto nivel de integridad por cuanto siguen trabajando dignamente con los elementos de su folklore haciendo gala de la difusión de su cultura, caso por demás loable en tanto que los integrantes de estos grupos de danzantes y otros grupos étnicos que encontramos también en las grandes ciudades asociados en cooperativas indígenas y mancomunidades artesanales, se sostienen y sostienen económicamente a su familia, sin tener que andar robando ni vendiendo contrabando de mala calidad, extorsionando o prostituyendo sus cuerpos como es el caso extremo de otros integrantes de las mismas étnias o grupos de campesinos y migrantes que como ya lo habíamos citado antes; como ni las leyes políticas nacionales ni las normas sociales básicas de convivencia les ofrecen una posición digna de la que se debe disfrutar como ciudadano en el llamado Estado-Nación al cual están también representando, han recurrido al artificioso sistema de venta de su folklore.

Para esto los de Papantla en el desarrollo del ejercicio plástico, tan solo se han convertido en una disculpa, en un simple motivo de inspiración para abordar un planteamiento más amplio.

2.- DE LA ACCION PLASTICA.

Como fué planteado en el capítulo IV, numeral 4, versado sobre la Ejecución; esta se dividió en dos fases la primera que se realizó como ritual de iniciación para el ejecutante y consistió en una serie de performances. Desde el primero realizado entre las 10:30 y 11:30 de la mañana del sábado 28 de febrero de 1998 cerca de la calle de Zentzontle de la colonia Las Alamedas en Atizapán, al norte de la ciudad, la segunda ejecución el lunes 16 de marzo, siguiendo el orden de los puntos cardinales a la manera de los de Papantla, desde el poniente en límites de la colonia Santa Fé y cerros occidentales del Distrito. La tercera el viernes 20 del mismo mes desde Tlalpan, la delegación, sobre la carretera al Ajusco al sur de la ciudad. Y la cuarta y última para completar el ejercicio de contemplar la urbe desde sus extremos cardinales; por el oriente desde un populoso sector de la grán Nezahualcoyotl, todas cargadas de similares características; la apreciación personal, la sensación momentanea y la poca percepción o la poca asimilación racional limitada por el asombro ante la belleza de la visión obtenida con los pies arriba y la cabeza hacia abajo, cambiando la perspectiva con la que normalmente observamos, de donde se deduce una respuesta a las inquietudes planteadas anteriormente.

Toda aproximación a los problemas de la ciudad depende del punto de vista que se tome, depende del lugar desde donde se aprecie política e ideológicamente, depende del cristal con que se mire, pero esa dependencia exige una gran responsabilidad sobre el asunto, una situación responsable al servicio de la situación que se analice. Cada caso específico de la cuestión urbana y en particular de su estética, exige del observador una gran capacidad de síntesis para que se profile críticamente con agudeza sobre los asuntos que le atañen con miras a una mejora en la calidad de los mismos.

Todas las ejecuciones con características similares, las tres primeras realizadas en privado, solo el ejecutante con la fotografía, dispuestos los elementos mentales, corporales y materiales; un fuerte árbol del que pendía el sistema de poleas con cuerdas a una altura aproximada de cinco metros del piso; una vez incorporado el ejecutante procede a cambiar su atuendo cotidiano por el reluciente traje diseñado para el ejercicio simbolizando con esto la personificación de volador. A continuación amarra los pies a un extremo de la cuerda que pasa por la polea y comienza el ascenso, realizado con la fuerza de sus brazos, resistiendo el peso de su propio cuerpo, hasta quedar colgado de los pies a una distancia considerable del suelo, con la vista puesta en el paisaje citadino, su propio y único cuerpo en acción, su única razón en el ejercicio de percibir la ciudad de otra manera. La misma realidad tomada de forma revertida, con la intención física también real contraria al ejercicio plástico planteado por el artista George Baselitz, quien

según Miriam Audiffred, periodista cultural del diario *El financiero de México*, muestra las imágenes de sus cuadros de cabeza abajo, con la intención de revertir la realidad, resistiendo según esto a la ley de la gravedad, supuestamente para encarar el cansancio a lo establecido, en este caso contra la dirección impuesta al lienzo desde siempre, afirmando que el artista solo puede confirmar su presencia a través de la disputa con lo existente.

Tratándose de las conclusiones. Con la realización de la primera fase de la acción plástica, además de aportar la imagen estética pretendida y contenida en los documentos utilizados para su registro (fotografías, video, diapositivas, memoria visual de los presentes en el acto), se puede hablar de la percepción inicialmente descrita y también de la soledad del ejecutante, de los retos físicos que dificultaron y casi imposibilitaron cada ejecución, del soláz para el espíritu creativo recibido en forma inmediata una vez culminada la serie de observaciones en contraste con el panorama sombrío relacionado con los alcances del proyecto.

Se puede decir también que el tratar de probar o desprobar una hipótesis para este efecto no garantiza siempre un ascenso en la producción artística, más cuando se le ha dado dentro del proceso de conformación de la obra un valor significativo y preponderante al azar y a la indeterminación, esto hace que tanto los resultados mediatos como inmediatos, emitan muchas variantes de posibles interpretaciones.

Por un lado en el caso de la primera fase de la acción que como ya lo habíamos citado tan solo sirvió al ejecutante como ritual de iniciación, debido a que las exigencias corporales impusieron una presión bastante fuerte como para que predominaran las sensaciones, por ejemplo: cómo me siento, que es lo que estoy viendo, que bonito el cielo azul, que vista tan maravillosa, el firmamento parece el mar y las nubes las olas desde esta posición, la ciudad y las casas, las techumbres y los tinacos, son tan solo adornos impuestos caprichosamente por el hombre a su voluntad sobre el paisaje natural, etc.

A diferencia de lo anterior, la segunda fase de la acción plástica, siempre nombrada como la más importante sigue pretendiendo convertirse en una obra abierta en el tiempo y el espacio, por sus características y sus alcances por lo general intangibles, no amerita conclusiones apresuradas e inmediatas y mucho menos para cumplir con la retórica de un documento como este, que con mucha posibilidad está destinado a quedar inmovil en los anaqueles de los libreros y luego en el olvido.

Esta segunda fase trata del establecimiento de los máximos posibles vínculos de contacto directos del ejecutante con los ya nombrados habitantes desprotegidos de la calle, indigentes, prostitutas, alcohólicos, drogadictos, niños limosneros, etc.

Como inicialmente su acercamiento también produce vértigo, asco, miedo, repulsión, lástima; en contraposición a esto, el ejercicio pretende aniquilar dichas sensaciones, elevando esta situación a categoría estética, con el propósito de aclarar las preguntas ya planteadas. ¿ Para que sirvo yo aquí ? ¿ Que puedo yo hacer por la problemática social desde el arte urbano ? Preguntas tan simples y tan profundas a la vez, que no fácilmente pueden tener respuesta, aún cuando se profundice en su investigación .

Si bien es cierto que con todas las devastaciones que está sufriendo la especie humana en estos momentos, los artistas debemos tener conciencia de la necesidad de encontrar soluciones al los conflictos sociales y culturales desde nuestra propia obra. Podemos también ver que desde el punto de vista del arte, si fusionamos los criterios filosóficos del sincretismo con la obra, para hacerla, una categoría preponderante en el comportamiento humano, este hecho ayudará a perfilar una mayor sensibilización ante la problemática, tendiente a la asociación de este tipo de complejos humanizantes con la situación actual de la estética urbana y sus principales elementos constitutivos. Con los habitantes de la ciudad.

La asunción personal de la necesidad de tomar conciencia que en un trabajo artístico se puede incluir en su contexto sensible directa o indirectamente el estado de las étnias, la indigencia y las personas sin hogar, ha podido ser configurada entendiendo el sincretismo, trazando rumbos importantes dentro del desarrollo del trabajo del ejecutante como una labor iniciada

desde ahora para el futuro, firme y decidido a entregar todas sus disposiciones creativas en favor de esta dificultad, desde las conjeturas del Arte Urbano.

La obra apenas comienza, las anécdotas no se han hecho esperar, el contacto personal, las visitas a los chavos banda, las noches de jerga con los teporochos y las putas, ya hacen parte de la investigación personal y voluntaria de quien la presenta con el ánimo de extractar de sus experiencias el mejor provecho, para velar por sus necesidades con miras a encontrar soluciones concretas en el caso que sean necesarias.

Esta es la etapa inicial de un trabajo que puede durar mucho tiempo, que como se repite, no amerita conclusiones apresuradas, pero que si se consolida con aportaciones que tiendan a mejorar la calidad de vida de los usuarios ciudadanos, ha de sentar las bases de una propuesta firme y decidida.

3.- DIVAGACIONES Y ESPECULACIONES.

Para evitar que todos estos planteamientos queden en letra muerta, se deben incluir mecanismos prácticos para garantizar una efectiva positividad realizando un trabajo conjunto entre el ciudadano normal, los artistas, los profesionales, las organizaciones gubernamentales y la comunidad en general para asegurar que los resultados vayan más allá de reconocimientos puramente ornamentales.

Los desprotegidos del mundo, hombres y mujeres de la calle, deben ser tratados con consideración por las leyes y las autoridades locales e internacionales. Deben además, ser un tema especial para todas las disciplinas académicas; arte, arquitectura, psicología, antropología, medicina, sociología, etc. Por cuanto representan una fracción considerable dentro de la población total de la nación.

Deben procurarse dentro de las instancias privadas y del estado, soluciones reales y prácticas a sus problemas de salud, vivienda, educación y economía familiar como derechos básicos fundamentales. Los organismos de planeación y planificación urbana, deben ser influidos por las relaciones sensibles y las propuestas artísticas que tiendan a denunciar los problemas o a mejorar el status de la ciudad y la calidad de vida de sus habitantes.

VillalheR.

México D.F. Equinoccio de Primavera de 1998.

CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS

- Alojamiento en México:* Yolanda Lopez
Apoyo económico: Secretaria de Relaciones Exteriores, Fundación Telmex. Familia Villalobos Herrera.
- Corrección de estilo:* Ana Miriam Pelaez, Hector Villalobos H.
Digitalización de imágenes: Marco Antonio Albarrán.
Diseño de vestuario: Adriana Ramirez de Alba Leal.
Diseño y diagramación: María Antonieta Rodríguez, Hector Villalobos H.
Dirección Médica: Dra. Martha Mejía, Dr. Francisco Serrano.
Edición: José Luis Morales.
Encuadernación: Edith Gonzalez, Caterina Viterbo.
- Fotografía:* Caterina Viterbo, Jorge Villalobos, Guadalupe Velez, Barbara Viterbo, José Luis Morales.
- Fotomecánica:* Francisco Rojas.
Guardas originales: Adriana Ramirez de Alba Leal,
Impresión de grabados: María del Carmen Gallegos.
Pasajes aéreos: Jorge Villalobos H.
Policías: Salvador Pardo, Gabriel Guevara.
Sinodales: Mtro. Eduardo Chavez Silva, Dra. Elizabeth Fuentes Rojas, Mtro. Melquiades Herrera Becerril, Mtro Felipe Lacouture Forneli, Mtro Julio Chavez Guerrero.
- Transcripción mecanográfica:* Stella Villalobos, Caterina Viterbo, Adriana Sanchez.
- Videoproducción:* Barbara Viterbo G, Ivonne Domínguez, José Luis Morales
- Otros Colaboradores:* Oswaldo Grandá, Ruth Barrios, Robert, Rositu Jorge Romero, Alejandra Valenzuela, Marco Antonio Basilio, Ernesto Viterbo, Patricia Gutierrez, Vanessa Gocksh. María José Goroso, Edilberto Afanador, Arnulfo Medina, Victor Hugo, Los de intendencia, biblioteca, amigos, hermanos y personas de la calle.
- Especiales:* María Antonieta Rodríguez Rivera

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan. El consumo artístico y sus efectos, México D.F. Ed Trillas, 1988.
- ACHA, Juan. Introducción a la teoría de los diseños, México, D.F. Ed. Trillas 1997.
- ALBRECHT, Hans Joachim. Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística, Barcelona, Ed. Blume, 1981.
- ARIDJIS, Homero. Mirándola dormir, Antes del reino, México, D.F. Ed. Fondo de cultura económica, 1984.
- ARCINIEGAS ANGUEYRA, Germán. América Ladina, México D.F. Ed. Fondo de cultura económica, 1993.
- AUDIFFRED, Miriam, "George Bazelit vence el astío con imágenes de cabeza". Reforma, Sección C. México, D.F. jueves 29 de enero de 1998.
- ASHTON, Doré. La ciudad concepto y obra, Notas sobre como percibir la ciudad, México, V coloquio de historia de arte, Instituto de investigaciones estéticas UNAM, 1987.
- AUDIRAC, CORIA, CUÉLLAR, SANTIBAÑEZ. Recorrer las ciudades, México, Ed. Punto de partida, Difusión Cultural UNAM, 1986.
- AYALA ALMANZA, Virginia, El Tajín, México D:F:, publicación escolar, 1982.
- BARTHES, Roland. El grado cero de la escritura, Bogotá, Ed. Siglo XXI, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. El sistema de los objetos, Bogotá Ed. Siglo XXI, 1977.
- BAYON, Damián. Pensar con los ojos, Ensayos de arte latinoamericano, Bogotá, Ed. Procultura, 1982.
- BERGMAN, Marshall. Todo lo Sólido se desvanece en el aire, La experiencia de la Modernidad, Bogotá, Ed. Siglo XXI, 1988.

- BROADA, Johana. Stanislav Iwaniszewski, Maupomé Lucrecia, Arqueoastronomía y Etnoastronomía en Mesoamérica, México, Ed. UNAM, 1991.
- BUKOWSKI, Charles. Erecciones Eyaculaciones y Exhibiciones, Barcelona, 7ª, Ed. Anagrama, 1992.
- CUEVAS, Andrés Alejandro. Psicoanálisis de la vida cotidiana, México D.F. Ed. Posada, 1988.
- DE LA CRUZ, Claudio. El lado oculto de las sectas, México D.F. Ed. Mina, 1995.
- DE MASILLON, Guy. El goce y la crueldad, Vida del Marques de Sade, Buenos Aires, Ed. Mina, 1969.
- DE OLIVERA, Nicholas. PETRY, Michael. Installations Towards, London, 1994.
- DE PERETTY, Cristina. DERRIDA, Jaques. Texto y Deconstrucción, Barcelona, Ed. Antropos, 1989
- DIEUSAERT, Tom. "Batallas indias en la ciudad de México, D.F. territorio indio, Triquí, Otomies y Mazahuas", Revista Laberinto Urbano, #18, México, agosto de 1997.
- DUVIGNAUD, Jean. Sociología del teatro, Ensayos sobre las Sombras Colectivas, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1981.
- ECO, Umberto. Como se hace una Tesis, Técnicas y procedimientos de estudio, Investigación y escritura, Barcelona, Ed. Gedisa, 1996.
- ECO, Umberto. Obra Abierta, Barcelona, Ed. Planeta, 1979.
- ESCOBEDO, Mariana. "El performance viene de muchísimos siglos atrás, Tadasu Takamine", Periódico El Financiero, México, viernes 6 de noviembre de 1996.
- FLORES, ESCALANTE. Morralla del caló mexicano, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, C.N.A. 1994.
- FRANCASTEL, Pierre. Sociología del Arte, Buenos Aires, Ed. Alianza Emece, 1972.
- FROMM, Erich. El corazón del hombre, Su potencia para el bien y para el mal, México D.F. Ed. Fondo de Cultura Económica, 1994.

- FUEMAYOR, Jesús. Nada más Latinoamericano que temer parecerlo, Catálogo de exposición "Así está la cosa", Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, julio a octubre 1997.
- GALINDO, Carlos Blás. "Crónica sobre Guillermo Gómez Peña en el museo", Revista Arte en Colombia, Bogotá, junio de 1996.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Consumidores y Ciudadanos, Conflictos multiculturales de globalización, México, Ed. Grijalbo, 1995.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad, México D.F. Ed. Grijalbo, 1989.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Nuestra lengua desde hace tiempo, no cabe en su pellejo, Artículo sobre el Congreso Internacional de la Lengua Española, Periódico El Nacional, México, martes 8 de abril de 1997.
- GERGEN, Kenneth J. El yo saturado, Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo. Barcelona, primera edición, Editorial Paidós, 1992.
- GITLIN, Todd. "La vida en el mundo posmoderno", Revista Facetas, Information agency, Washington D.C. 1990.
- GLUSBERG, Jorge. El Arte de la Performance, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1986.
- GRASS, Menene. En los bordes del miedo, Entrevista a Marina Abramovic, Lápiz, Revista Internacional de Arte, #126 año XV, España, Noviembre 1996.
- HABERMAS, Jürgen. La modernidad, Un proyecto incompleto, con, FRAMPTON, Kenneth. Hacia un regionalismo crítico para una arquitectura de resistencia, OWENS, Craig. El discurso de los otros, feministas y posmodernismo (SiC), ULMER, Gregory. El objeto de la poscrítica, BAUDILLARD, Jean. El éxtasis de la comunicación, SAID, Eduard. Antagonistas, público, seguidores y comunidad, La posmodernidad, Barcelona, México, Ed. Kairós, 1993.
- HAUSER, Arnold. Teorías del arte, Tendencias y métodos de la crítica moderna, Barcelona, Ed. Guadarrama, 5.ª edición, 1982.
- HEIDEGGER, Martin. El ser y el tiempo, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

- HERRERA BECERRIL, Melquiades. El performance, tradición, moda, publicada o arte, Programa de Difusión Académica UNAM, # 6, México.
- HOLLANDER, Kurt. Relaciones objetuales en el arte contemporáneo, Catálogo de exposición "Así está la cosa", Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, julio a octubre 1997.
- HOLLANDER, Kurt. "Desalojados salvo por una casa", Revista Poliéster. Pintura y no pintura, # 7, Vol. 2 México, 1993.
- HUIDOBRO, Vicente. Últimos poemas, Material de lectura serie de poesía moderna, Difusión Cultural UNAM, # 43, México.
- JIMÉNEZ, Alonso. GÓMEZ, Yuri. Especial sobre el Sincretismo, Revista Eclipse, Apéndice de las revistas de octubre de 1996 y verano de 1995, Gotemburgo, 1996.
- KANDINSKY, Vasily. De lo espiritual en el Arte, México, Premiá Editora, 1979.
- KANDINSKY, Vasily. Punto y línea sobre el plano, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1981.
- KOSIK, Karel. Dialéctica de lo concreto, Estudios sobre los problemas del hombre y el mundo, México, Ed. Grijalbo, 1967.
- KUBLER, George. La ciudad concepto y obra, peregrinajes antes y después de la conquista española en América, V coloquio de historia de arte, Instituto de investigaciones estéticas, UNAM, México 1987.
- LEÓN PORTILLA, Miguel. Trece poetas del mundo Azteca, México, Monografías UNAM, 1984.
- LOMBARDO, Sonia. La ciudad concepto y obra, la reforma urbana en la ciudad de México en el siglo XVIII, V coloquio de historia de arte, Instituto de investigaciones estéticas, UNAM, México 1987.
- LOPEZ ACOSTA, Yessica. Pueblos indígenas, el convenio 169 de la organización del trabajo como mecanismo de reconocimiento de los derechos indígenas en la legislación mexicana, Tesis, U.N.A.M. México, D.F. 1995.
- LYOTARD, Jean Francois. V cátedra internacional de arte, Conferencias. Aviso de diluvio, Anima mínima, Monumento de posibles, A ojo cerrado, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, octubre de 1995.

- MALTESE, Corrado. La ciudad concepto y obra, La ciudad ¿Es posible un modelo crítico? V coloquio historia de arte, Instituto de investigaciones estéticas, UNAM, México 1987.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. La ciudad concepto y obra, La ciudad de la civilización en la barbarie, V coloquio de historia de arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1987.
- MARTÍNEZ V, Fernando. "Arte-espacio", Periódico Vanguardia, Bucaramanga, viernes 29 de enero de 1993.
- MEREWETHER, Charles. Arte y contexto público, conferencia Memoria 1, Museo de arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, noviembre de 1983.
- MEZQUITA, Ivo. Arte contemporáneo en Brasil como caso aparte, Catálogo de exposición "Así está la cosa", Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, julio a octubre de 1997.
- MONTEMAYOR. "Artaud ente los Tarahumaras", Periódico La Jornada, México, domingo 27 de mayo de 1997.
- MONTEVERDE, Eduardo. "Iztapalapa militares sin pena ni gloria", Revista Laberinto Urbano, Número 3, México, abril de 1997.
- MORRIS, Charles. Fundamentos de la teoría de los signos, Ed. Paidós, Barcelona, 1984.
- MOSQUERA, Gerardo. Arte que va hacia afuera, Catálogo de exposición "Así está la cosa", Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, julio a octubre de 1997.
- OLEA, Oscar. La ciudad concepto y obra, Política, ideología y estética urbana, V coloquio de historia de arte, Instituto De Investigaciones Estéticas, UNAM, México 1987.
- OLEA, Oscar. El arte urbano, UNAM, México, 1979.
- PALACIOS GOYA, Cynthia. "Nada en mi hamaca, Performance de Alvaro Villalobos, Moviliario doméstico, Museo de lo absurdo", Periódico El Nacional, México, sábado 24 de mayo 1997.
- PAPINI, Giovanni. Gog. Barcelona, Ed. Plaza y Janes, 1.ª edición, 1982.
- PARDINAS, Felipe. Metodología y Técnicas de Investigación, en

Ciencias Sociales, Bogotá, Ed. Siglo XXI, 1991.

• PAZ, Octavio. Claude Lévi- Strauss o el nuevo festín de Esopo, México D.F. Editorial Joaquín Mortiz, 1967.

• PAZ, Octavio. Cuadrivio, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1991.

• PIVANO, Fernanda. Charles Bukowski, Lo que más me gusta es rascarme los sobacos, Entrevista a Bukowski, Barcelona, Ed. Anagrama, 1983.

• PONCE DE LEÓN, Carolina. Objetos domésticos en el arte de Colombia, Catálogo de exposición "Así está la cosa", Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, julio a octubre de 1997.

• PRIETO CASTILLO, Daniel. Discurso autoritario y comunicación alternativo, México, Ed. Premiá, 1986.

• RIUS, Eduardo del Rio. Cristo de carne y hueso, México, Ed. Posada, 1972.

• RUBERT de VENTOS, Xavier. La ciudad concepto y obra, Ciudad y orden los usos del residuo, V coloquio de historia de arte, Instituto de investigaciones científicas. UNAM, México 1987.

• RULFO, Juan. El llano en llamas. Barcelona, Ed. Narrativa Actual. 1993.

• RULFO, Juan. Pedro Páramo. Barcelona, Ed. Narrativa actual, 1993.

• SADE, Marqués de. Los Infortunios de la Virtud, Madrid, Edaf, Ediciones, 1977.

• SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. Cuestiones Estéticas y Artísticas contemporáneas, México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1a Ed, 1996.

• SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. Antología. Textos de estética y teoría del Arte, México, Lecturas Universitarias # 14 UNAM, 1972.

• SAPIINGTON. Rodney and Stallings Tyler, Uncontrollable Bodies, Testimonies of identity and culture, Washington Bay press, Seattle, 1994.

• SEGRE, Roberto. La ciudad concepto y obra, La habana siglo XX, de la ciudad burguesa a la ciudad proletaria, V coloquio de historia de arte, Instituto de investigaciones estéticas, UNAM, México 1987.

- STILES, Cristine. SELZ, Peter. Theories and documents of contemporary Art, A sourcebook of artist writings, University of California press, los Ángeles, 1996.
- TAMAYO TAMAYO, Mario. El proceso de la Investigación científica, Fundamentos de Investigación con manual de evaluación de proyectos, México D.F. Ed. Limusa , 1987.
- TIBOL, Raquel. "¿Si ese es el posgrado, como estará el grado?", Revista Proceso. # 1072, México, 18 de mayo de 1997.
- VALENZUELA, Angélica. "Una acción estética en busca de la nada", Periódico El Universal, México, miércoles 14 de mayo de 1997.
- VIGNOLA, Juan. Los test sobre la personalidad, Manual Psicológico y práctico, Milán, Ed. De Vecchi, 1975.
- VILLA MATAS, Enrique. "Panegírico de Guy Debord", Periódico La Jornada, domingo 27 de abril de 1997.
- VillalheR. Arte efímero, teórico práctico, Conferencia Biblioteca pública, Gabriel Turbay, Bucaramanga, enero de 1993.
- VillalheR. El segundo mensaje de la muerte, Presentación para una instalación, Conferencia, Fundación Universidad de América de Bogotá, septiembre de 1993
- VILLALOBOS, Alvaro. "El solo cerro del Tepeyac no es la aparición de la Virgen, Raquel Tibol no vió nada de nada", Revista Proceso. # 1074, México, Mayo de 1997
- WESTHEIM, Paul. La calavera, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ZAMBRANO, María. El hombre y lo Divino, Madrid, Ed. Siruela, Fondo de Cultura Económica, 1995.