



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL CANIBALISMO COMO METÁFORA: ANÁLISIS DE LAS
PERFORMANCENAS DEL ARTISTA CÉSAR MARTÍNEZ SILVA

T E S I S I N A
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE :
LICENCIADA EN HISTORIA
P R E S E N T A :
CLAUDIA MARCELA ÁLVAREZ AROZQUETA

ASESOR: DR. CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ



MÉXICO D.F.

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Para mis padres, con todo mi amor

Índice

Índice de Ilustraciones

Introducción	2
Capítulo I. Crónica	5
Capítulo II. <i>El a-PRI-Calipsis</i> . Consecuencias de la modernidad	
2.1. Turbulencia	11
2.2. <i>PRImitivismo</i>	12
2.3. El cuerpo significado. Realidades instituidas	19
Capítulo III. La absorción de nutrientes conceptuales	24
Capítulo IV. El cuerpo rico de América G-Latina	
4.1. El caníbal entre nosOtros	31
4.2. Re-presentación y poscolonialismo	34
4.3. Incorporaciones	36
Capítulo V. Dislocación simbólica	
5.1. Recetas para el apetito estético	38
5.2. Consumo, ritual y espectáculo	42
Conclusiones	46
Apéndice	50
Bibliografía	60
Ilustraciones	

Índice de Ilustraciones

1. César Martínez, *PerforMANcena*, Ex-Teresa, 1995.
2. César Martínez, *PerforMANcena*, UCLA, Los Ángeles, 1995.
3. César Martínez, *PerforMANcena*, (detalle gelatina), Ex-Teresa, 1995.
4. *PerforMANcena: El consumo de las artes visuales y sus efectos. The North America Cholesterol Free Trade Agreement*, (discurso), MACG, 1997.
5. *PerforMANcena: El consumo de las artes visuales y sus efectos. The North America Cholesterol Free Trade Agreement*, MACG, 1997.
6. *InvitACCIÓN de la PerforMANcena: América G-Latina*, Casa de América, Madrid, 1999.
7. *PerforMANcena: América G-Latina*, Casa de América, Madrid, 1999.
8. César Martínez, *El Hombre Pri-Mitivo*, 1995.
9. César Martínez, *¡Ni un madrazo más al país...!*, 2005.
10. César Martínez, *El Rompe-cabezas de México*, 1995.
11. Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco, *Mexarcane International*, 1994-1995.
12. *PerforMANcena: The North America Free Tanga Puesto over America Ge-Latina*, 7th Annual Cherry Creek Arts Festival, Denver, 1997
13. Vicente Razo, *Museo Salinas*, 1996.
14. Damián Ortega, *América Letrina*, 1997.
15. Joaquín Torres-García, *Mapa invertido de América del Sur*, en *Círculo y Cuadrado*, 1 mayo 1936.
16. *PerforMANcena: La vida a partir de la escoria*, Milán, 2003.

17. No-Grupo, *La Patente del Taco*, 1979. Cortesía de Maris Bustamante
18. César Martínez en el *Pornochoy*, No-Grupo, 1985. Cortesía de Maris Bustamante
19. César Martínez, *The lighten border*, 1987, Cd. México.
20. César Martínez, *La Historia no termina*, 1994.
21. Silvana Cenci y César Martínez trabajando con explosivos, 1993.
22. César Martínez, *¡Viva la muerte!*, 1993.
23. César Martínez, *El desgaste de la clase media en México o geografía de la devaluación transpirada (detalle)*, 1999
24. César Martínez, *Las transpiraciones del desgaste o la devaluación aspirada*, 1997, Ars Electrónica, Austria.
25. César Martínez, *Nuestros Impuestos están trabajando*, 2000.
26. Theodor de Bry, *Americae Pars Tertia*, 1592.
27. PerforMANcena: *The North America Fat Free Trade Agreement*, Institute of Contemporary Arts, Londres, 1996.
28. PerforMANcena: *El consumo de las artes visuales y sus efectos. The North America Cholesterol Free Trade Agreement*, MACG, 1997.
29. PerforMANcena: *América G-Latina*, Casa de América, Madrid, 1999.
30. Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco, *The Guatinaui World Tour*, 1992.
31. PerforMANcena: *The North America Fat Free Trade Agreement*, Institute of Contemporary Arts, Londres, 1996.
32. PerforMANcena: *Neuroeconomía Antropófaga*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 2004.

33. PerforMANcena: *Como, luego existo; existo, luego como*, Palau de la Virreina, Barcelona, 2003.

34. PerforMANcena: *América G-Latina*, (preparación de la gelatina), Casa de América, Madrid, 1999.

35. PerforMANcena: *América G-Latina*, Casa de América, Madrid, 1999.

Introducción

En un inicio, la presente investigación pretendía estudiar la metáfora del canibalismo en el arte latinoamericano, al reconocer la amplitud del tema decidí seleccionar una sola pieza que fuera significativa para mi futura investigación. Fue así que escogí estudiar las perforMANcenas del artista César Martínez Silva (Ciudad de México, 1962), esta serie de acciones, que ha llevado a cabo desde 1993, consisten en un banquete donde el objeto a consumir es un cuerpo hecho de gelatina o chocolate.

Este trabajo aborda la idea del consumo a partir de dos connotaciones culturales: el cuerpo consumido por el capital y el consumo de bienes simbólicos. Nuestro objetivo es demostrar que estas acciones plantean una intersección entre la metáfora del canibalismo y el consumo; y que responden a necesidades políticas, económicas y sociales concretas, locales y globales, donde toda construcción de la realidad es un producto ideológico. Esta investigación analiza el valor de estos performances dentro de la historia del arte mexicano y la manera en que relaciona este artista el arte con la vida, el cuerpo y la política.

Aunque estas acciones están formuladas sobre una trama similar que incluye la participación en un sacrificio y canibalismo simulado, estas obras han tenido una evolución notable a lo largo de doce años, que las ha hecho transformarse en trama, contexto y significado. En este trabajo me propongo

analizar las variaciones de algunas versiones de estas acciones cuya crónica detallada encontrará el lector en el primer capítulo.

En la segunda sección analizaremos como es empleada la metáfora del canibalismo para articular un discurso en contra del mito del desarrollo modernista, de la apertura de mercados, del imperialismo económico norteamericano, de la corrupción del régimen priísta y de las políticas neoliberales que promueven el consumo “alienante” de mercancías y servicios, cosificando incluso a nuestros semejantes. En toda la obra de Martínez, el cuerpo es empleado como un campo para manifestar preocupaciones y posiciones políticas. Las primeras *perforMANcenas* surgen en un ambiente de corrupción y violencia, ocasionado por la crisis política y social de los años noventa.

La producción artística de Martínez gira en torno a temas políticos, cuestiona la identidad latinoamericana, ironiza en torno a la cultura oficial y recupera elementos de la cultura popular urbana como con anterioridad lo hicieron los colectivos de los años setenta y artistas chicanos como Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco. Situar a César Martínez dentro de la Historia del arte mexicano resulta indispensable para entender algunas de las estrategias estéticas empleadas en nuestro objeto de estudio; el tercer apartado de este trabajo lo dedicamos hacer una genealogía de este artista, cuya actividad profesional inicia en los años ochenta.

Actualmente, César Martínez vive y trabaja en España; en 1999 llevó a cabo su primer *perforMANcena* en territorio español, en esa ocasión aprovechó

el cambio de contexto para crear un nuevo discurso. Martínez retoma el tropo del canibalismo que ha sido varias veces visitado en la literatura y en el arte latinoamericano como metáfora que cuestiona la identidad cultural, la colonización, la misión civilizadora y como signo de alteridad en la adscripción a Occidente. En el cuarto capítulo estudiamos la renovada atención sobre el tema que, por sus aproximaciones y estrategias, podría insertarse dentro de los discursos poscoloniales.

En el quinto capítulo examinamos la manera en que Martínez vincula la comida con el arte y la vida al presentar el evento artístico como alimento – estrategia que es rastreada desde las vanguardias del siglo XX; así como la relación de las *perforMANcenas* con los actos rituales y el espectáculo.

Por último, cabe precisar que el análisis de la obra parte de la documentación de las acciones, no de una presencia directa de las mismas. En el apéndice podremos encontrar los discursos pronunciados por el artista en los *performances* seleccionados y un listado completo de las *perforMANcenas* que ha llevado a cabo Martínez a lo largo de su carrera.

Quisiera agradecer a Cuauhtémoc Medina, asesor de esta tesina; a los sinodales Nuria Balcells, Karen Cordero, Elia Espinosa y Álvaro Vázquez, por interesarse en este trabajo; a César Martínez, por proporcionarme el material documental necesario; a Olivier Debrouse y Patricia Sloane; a Manzanita Floyd, mi principal lectora; a todas las personas que me apoyaron en este proceso, al Taka, a todos mis amigos y muy especialmente a mi familia.

Capítulo I. Crónica

Todo estudio de las *perforMANcenas*¹ debe iniciar por repasar de modo cronológico las variaciones que ha presentado la acción. La primera presentación de la obra ocurrió en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, dentro del evento “Encuentro de primavera”, organizado por la revista *Generación* en marzo de 1993. En esa ocasión se trató de una *perforWOMANcena* donde el tema era el consumo de cuerpos a través del erotismo; al observar las reacciones de los hombres frente a un cuerpo femenino, el artista cambió de género a su gelatina y denominó a sus siguientes acciones *perforMANcenas*, las cuales giraban en torno a temáticas sociopolíticas. Esta serie de actos, que ha repetido en diferentes partes del mundo a lo largo de once años y que en algunas ocasiones han variado de acuerdo al lugar donde se presentan y los acontecimientos políticos vigentes, inician desde la “*invitACCIÓN*” con el objetivo de introducir a los posibles asistentes a las dinámicas de la pieza y al contexto político en que se inscribe.²

Dentro del evento de intercambio de performance y diálogo transfronterizo *Terreno Peligroso/Danger Zone*, cuyas sedes fueron la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) y el museo Ex-Teresa en la Ciudad de México, César Martínez realizó las primeras *perforMANcenas*. El cuerpo a consumir era el de

¹ El nombre de estas acciones juega con las palabras performance, cena, y MAN (que en inglés significa hombre), dando lugar a la idea de que en esta acción se lleva a cabo una cena donde el objeto a consumir es un hombre.

² Consultar el apéndice de este trabajo para encontrar un listado completo de las *perforMANcenas* que ha llevado a cabo César Martínez.

“Johny Idea, “el último indocumentado”, “el cada-ver exquisito de todos los mexicanos, *the last illegal alien*”. En la acción realizada en Ex-Teresa, el 21 de febrero de 1994, el artista apareció, tras una nube de humo, vestido con un delantal de carnicero ensangrentado, portando una banda presidencial y pelo recogido. En una mesa yacía el cuerpo de gelatina decorado con piñas, duraznos en almíbar y crema chantilly. En un estrado enterró dos cuchillos y procedió a dar un discurso irónico que hacía referencias al Tratado de Libre Comercio (TLC) entre México, Canadá y Estados Unidos, a la sociedad de consumo y al ambiente político-social que generan los gobernantes en aras de la modernización:

Welcome, pues, a este Tratado de Libre Comer-Se, [...] ¿A quién? El cada-ver, the cadaver...para hartarnos del cuerpo y sangre de todos los mexicanos; pues nos encontramos en la era del consumerismo desmedido [...] Los mexicanos hemos sido carne de cañón de esta neuro-economía política [...] Here lies de body of Johnny Idea, an example of our grandiose exhibitionism [...] es el cuerpo sin peso, the body without weight, el cuerpo sin dolor, miles de dolores invertidos, thousands of dollars invested in our misery³

Más tarde, como en los eventos oficiales, una voz femenina anunció que procederían a escuchar respetuosamente el himno nacional y que a continuación los asistentes pasarían a tomar la parte de la gelatina que gustaran. César Martínez se dirigió a la mesa donde se encontraba el cuerpo con sabor a anís y tono transparente, hizo el respectivo saludo que acompaña al himno nacional con cuchillo en mano y comenzó a sonar una marcha fúnebre. El

³ Fragmento del discurso pronunciado por César Martínez en la perforMANcena realizada en el Museo Ex-Teresa, Ciudad de México, 21 de febrero de 1994, tomado del archivo del artista.

artista decoró la gelatina con más crema chantilly, la roció de anís, le cortó la cabeza y ofreció los cuchillos a los participantes para que ellos mismos eligieran un pedazo y lo sirvieran.

Tres años más tarde, como parte de una ola de exhibiciones que versaban sobre el cuerpo y la fragmentación de los elementos que lo constituyen, se llevó a cabo en el Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) la exposición *Las Transgresiones al Cuerpo* (1997), curada por Edgardo Ganado.⁴ César Martínez presentó en esta muestra la perforMANcena “El Consumo de las Artes Visuales y sus Efectos. *The North America Cholesterol Free Trade Agreement*”⁵. A diferencia del performance que tuvo lugar en Ex-Teresa, el ritual fue conducido esta vez por un carnicero con apariencia de Jesucristo, con pelo largo y barba, que portaba debajo de un delantal ensangrentado y banda presidencial, una playera estampada con el sagrado corazón. El artista inició la acción subiendo las escaleras del edificio acompañado de campanadas y música religiosa, sacó de una bolsa de plástico estampada con la bandera de Canadá dos cuchillos y los enterró en un estrado. La acción simulaba una misa católica dictada en nombre de México, Canadá y los Estados Unidos. En ella se proclamaba la grandeza del dólar y del TLC, la sumisión de los fieles mexicanos ante sus gobernantes y las políticas de consumo que favorecen a Norteamérica.

⁴ A finales de la década de los ochenta y durante los noventa, varios curadores comenzaron a tomar como tema de sus investigaciones la corporeidad. Sintomático de esto fue la versión 45 de la Bienal de Venecia, titulada *Identidad y alteridad. Figuras del cuerpo 1895-1995*, teniendo como curador invitado a Jean Clair; *El corazón sangrante/The Bleeding Heart* (Institute of Contemporary Art Boston, 1991), curada por Olivier Debrouse, Elisabeth Sussman y Matthew Teitelbaum; *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones. México, siglos XVI-XX* (Museo Nacional de Arte, 1998), curada por Karen Cordero y un equipo de investigadores, entre otras.

⁵ El título de esta perforMANcena hace referencia al libro *El consumo artístico y sus efectos* (1988), escrito por el teórico y crítico de arte Juan Acha.

La misa contenía cuerpo completo, no simplemente era un breve discurso sino que la gente se ponía de pie, se sentaba y respondía con alabanzas cuando lo requería la lectura de los evangelios del North America Cholesterol Free Trade Agreement y el Credo al Tratado de Libre Comercio:

De Pie

En el nombre de México, Canadá y los Estados Unidos...

Viva el TLC

El TLC, que viene a salvarnos, esté con todos Ustedes.

Proclamemos la grandeza del dólar, se alegra mi espíritu con este gran señor de todas las cosas, nuestro salvador, porque ha mirado con humillación a los esclavos de la economía redentora [...]

SENTADOS

ASÍ, aquí yace el cuerpo de Johny Idea, de América Gelatina, exhibicionismo a la postre en **este North America Fat Free Trade Agreement, very wild consumerism, costumed** consumerismo [...]

CREDO

Creo en la medida de todas las cosas,
de todo lo visible y lo invisible,
creo en el Tratado de Libre Comercio, **the only option,**
nacido de toda la corrupción de todos los siglos y centuries.⁶

Una vez terminado el discurso y después de un réquiem militar, decoró la gelatina con más crema chantilly e invitó a los asistentes a iniciar la carnicería, a que se sirvieran la parte que desearan. Para esta acción, la receta había sido mejorada: el sabor mejoró y el cuerpo tenía una apariencia más cercana a lo real gracias al tono que le otorgó la leche semidescremada.⁷

⁶ Fragmento del discurso pronunciado por César Martínez en la *perforMANcena* realizada en el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, Ciudad de México, 28 de junio de 1997, tomado del archivo del artista.

⁷ La receta la mejoró en 1996, para la *perforMANcena* que llevó a cabo en Washington D.C. como parte del proyecto de Guillermo Gómez-Peña y Roberto Sifuentes, *The Temple of Confessions*. Información proporcionada por el artista.

En 1999, en la Casa de América en Madrid, para la exhibición *A vuelta con los sentidos*, curada por Estrella de Diego, Martínez llevó a cabo la perforMANcena “Ame Rica G-Latina”. En esa ocasión aprovechó las relaciones históricas entre México y España para crear un nuevo discurso. Apareció en escena desnudo con un pasamontañas, como el que utilizan los soldados del EZLN, un cuchillo de carnicero y, frente a él, su gelatina “escultococinada”⁸ que representaba a un indígena contemporáneo. En el discurso inicial, mediante juegos de palabras, Martínez hacía referencias al mestizaje, a la América imaginaria creada por los europeos y a la situación política mexicana:

Yo América
Yo Amé rica
Yo Ame Rica *Latina*
Yo *América G-Latina*
Fantasía Europea
Fantasía Mestiza
Incógnita facial
Geografía del cuerpo
Norte SUR Este **O éste**
Territorio imaginario
Frontera de los sentidos
Mestizaje emocional.
Memoria digestiva
Amnesia Histórica
Amnesia Histórica
*Amnecios*⁹

Al finalizar esa perorata, César Martínez procedió a extraer el corazón de melón esculpido,¹⁰ haciendo clara alusión a los sacrificios prehispánicos. Ostentosamente, se comió una parte y lo ofreció a los espectadores en una

⁸ Término que emplea el artista.

⁹ Fragmento del discurso pronunciado por César Martínez en la perforMANcena realizada en la Casa de América, Madrid, España, 28 de enero de 1999, tomado del archivo del artista.

¹⁰ César Martínez alude también al mambo de Pérez Prado titulado “Corazón de Melón”.

especie de comunión, mientras múltiples cámaras fotográficas capturaban la imagen. Entonces, adoptando su rol sacerdotal, se colocó un delantal blanco y dijo:

Pueden pasar a tomar la parte, territorio, la geografía imaginaria que ustedes gusten, allá hay platos. Yo les digo, ustedes me dicen que parte quieren. Escojan su parte favorita: norte, sur, este, o-éste.¹¹

Como el lector puede observar, este es un performance que atraviesa una variedad de ocasiones y referencias históricas y políticas, que de hecho operó como una matriz permeable a su contexto de emisión, incluyendo en su banquete los cambios del discurso de los años 90 y el cambio de escena cultural que aprovechó César Martínez al realizar su primer *perforMANcena* en España. Será el propósito de este trabajo estudiar e interpretar las variaciones de estos dos contextos en los que se llevaron a cabo estas acciones.

¹¹ Transcripción literaria del discurso tomado de la documentación de la *perforMANcena*.

Capítulo II. *El a-PRI-calipsis. Consecuencias de la modernidad*

2.1. Turbulencia

Hacia la segunda mitad del siglo XX, el cuerpo fue un instrumento que utilizaron artistas en distintos lugares del mundo para mostrar los síntomas y explorar alternativas frente a un estado de malestar cultural generalizado ocasionado por las consecuencias socioeconómicas del capitalismo avanzado. Los márgenes entre los que oscilan “los artistas del cuerpo” van de la reformulación de las normas socialmente aceptadas, por ejemplo, la violencia física-espiritual de Hermann Nitsch y los autorretratos de Cindy Sherman, a delirios trascendentalistas en la búsqueda de nuevos arquetipos culturales, las referencias al “cuerpo obsoleto” de Stelarc y las intervenciones quirúrgicas de Orlan. Las narrativas artísticas de transgresión al cuerpo intentarán romper física o conceptualmente con la ilusión de cuerpo unitario-completo, en contra de las reglas del mundo del arte, de los tabúes sociales y del autoritarismo ideológico.¹ En situaciones de estabilidad el cuerpo se representa como un sistema ordenado, una unidad, que al ser atacada por una enfermedad entra en un estado caótico, y el malestar se muestra en la fragmentación de los elementos que lo constituyen.

La aguda problemática política, económica y social de México durante los años noventa, llevó a varios artistas a trabajar sobre un contexto de corrupción y violencia que señalaba el fracaso de las instituciones para dar soluciones

¹ Jean Fisher, *Positionality, Oppositionality and the Aesthetics of Transgression*, inédito, seminario impartido en el curso de estudios curatoriales Teratoma A.C., 2004.

concretas a problemas específicos. El cuerpo humano fue utilizado como una imagen del cuerpo social donde se representaban distintas problemáticas como la corrupción, la polarización, la identidad, la diversidad sexual y la muerte.

2.2. PRimitivismo

Para César Martínez, las “relaciones tecnoglobalizantes” producto de la modernidad son muestra del “salvajismo canibalista” en nuestra civilización. Para abundar en los contenidos de lo anterior, es necesario recuperar el sentido de modernidad y los mitos que la impulsan. El término “modernidad” implica interpretaciones plurales. Mattei Calinescu reconoce dos vertientes distintas y en clara oposición: la modernidad burguesa y la modernidad estética.² Por un lado, a partir del movimiento de Ilustración y la revolución industrial, ser moderno quedará asociado a la idea de progreso científico y técnico: la fe en el porvenir, el carácter emancipador del hombre, el culto a la razón, el dominio del hombre sobre la naturaleza y, sobre todo, el carácter universal, lineal, ascendente y progresivo del proceso histórico en el que lo viejo cede su paso a lo nuevo. Para lograr la libertad de los hombres, la modernidad apostó a la industrialización, la construcción de estados-nación, la urbanización, el desarrollo de mercados y la formación de élites especializadas. Desde sus inicios, este proceso, en continua expansión y drásticamente fluctuante, marcó una enorme variedad de ideas y acercamientos que han tenido la intención de cuestionar, algunos en total oposición, la vida moderna. De Marx a los autores posmodernos, las

² Mattei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnós, 1991.

consecuencias de la modernidad acentuaron la necesidad de una continua reflexión sobre los principios generadores del desarrollo económico. Si bien es cierto que la modernidad ha tenido logros, como la autonomía de los ámbitos de conocimiento y la amplitud del campo crítico, entre otros, su carácter homogenizador ha generado profundas contradicciones sociales. Una de esas respuestas está en el cuestionamiento artístico, las vanguardias encontraron en la parodia de la modernidad el elemento de transgresión. La semejanza con el objeto a parodiar marcó una relación de exclusión y dependencia,³ que llevó a la asimilación de la producción artística por parte del mercado pero, al mismo tiempo, permitió que se mantuviera como un principio crítico generador.

En las *perforMANcenas*, César Martínez hace una crítica al proceso de modernización de los años noventa en México, donde las políticas económicas neoliberales buscaban alcanzar sus objetivos en la ampliación de mercados y para ello promovieron la idea de un futuro bienestar que paulatinamente alcanzaría a todas las regiones del país, a partir de la seducción que ofrece el espectacular desarrollo de los centros capitalistas. México en los años ochenta vivía una severa crisis económica y política producto de graves problemas estructurales surgidos en la administración del país. El periodo postrevolucionario había acabado y con él la economía basada en el mercado interno.⁴ En su discurso de toma de posesión, en 1982, Miguel De la Madrid señalaba la situación de emergencia: “la crisis se manifiesta en expresiones de

³ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*, Madrid, Tecnós, 1987.

⁴ Lorenzo Meyer, “De la estabilidad al cambio” en: *Historia General de México*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000, p. 938.

desconfianza y pesimismo en las capacidades del país para solventar sus requerimientos inmediatos, en la enconada búsqueda de culpables y crecientes recriminaciones, en la exacerbación de egoísmos individuales o sectarios”.⁵ Para revertir la crisis financiera, De la Madrid puso en marcha “Planes de Desarrollo” que surgieron y fueron impulsados por un grupo de jóvenes economistas que habían estudiado en universidades estadounidenses. El más destacado de ellos, Carlos Salinas de Gortari, Secretario de Programación y Presupuesto y próximo presidente de México, impulsó políticas que intentaban adelgazar la participación del Estado en la economía, lo cual implicaba la venta de empresas estatales y la búsqueda de inversiones extranjeras, todo esto seguido de alzas de precios a los insumos básicos por la disminución de subsidios.

En 1988, Salinas derrotó en la contienda electoral a sus dos principales oponentes: Cuauhtémoc Cárdenas, candidato por el Frente Democrático Nacional y Manuel Clouthier por el Partido Acción Nacional, con un 50.7% del total de los votos. Los resultados fueron publicados después de una “caída en el sistema de cómputo”, sin dar cifras preeliminares, lo cual generó fuertes sospechas de que se escondía un gran fraude electoral. La sociedad civil salió a manifestar su descontento pero sus protestas fueron inútiles, la inserción en el

⁵ Citado en: José Agustín, *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*, México, Editorial Planeta, 1998, p. 13.

contexto local de las políticas neoliberales provocó un mayor distanciamiento entre la economía y la realidad social del país.⁶

Una vez en el poder, Salinas recurrió a estrategias publicitarias y espectaculares para afianzar su poder, tales como el encarcelamiento del líder de los petroleros, Joaquín Hernández “la Quina”, la renegociación de la deuda externa, la creación del Programa Nacional de Solidaridad Social (Pronasol), etc. En tanto, el llamado “Pacto para la Estabilidad y el Crecimiento Económico” (PECE) transfirió los costos de la grave crisis económica a la sociedad, al aumentar el precio de los servicios públicos del 35 al 50 por ciento contra un 8% que se había otorgado al salario mínimo.

Al ver que las inversiones extranjeras no llegaban, no obstante haber impuesto su programa de modernización, Salinas hizo la propuesta del antiguo presidente de los Estados Unidos Ronald Reagan -reiterada por George Bush- de dar puerta abierta al libre comercio y formar un bloque económico común entre EUA, Canadá y México. Sin detener la privatización, beneficiando causalmente a personas y grupos cercanos al mandatario, en 1990 Salinas inicio las negociaciones para establecer el tratado comercial.

El gobierno mexicano tuvo que invertir millones de pesos en publicidad para convencer a los numerosos opositores al TLC en Estados Unidos. Siguiendo viejas prácticas, la cultura y el arte fueron utilizados para legitimar el

⁶ Pierre Bourdieu en “L'essence du néolibéralisme”, París, *Monde Diplomatique*, marzo de 1998, p.3. considera que “el neoliberalismo tiende como un todo a favorecer la separación de la economía de las realidades sociales y por tanto a la construcción, en la realidad, de un sistema económico que se conforma a su descripción en teoría pura, que es una suerte de máquina lógica que se presenta como una cadena de restricciones que regulan a los agentes económicos [...] La utopía neoliberal tiende a encarnarse en la realidad en una suerte de máquina infernal, cuya necesidad se impone incluso sobre los gobernantes”

proyecto económico salinista.⁷ Fue así que, después de muchas negociaciones se firmó en diciembre de 1993 el Tratado de Libre Comercio (TLC) o North American Free Trade Agreement (NAFTA). Para César Martínez estos acuerdos comerciales instituyen a la lucha de todos contra todos y al *cinismo* como norma de todas las acciones:

Este tratado de libre comer-ce, free trade all you can eat buffet [...] an alienating consumerism where we all are become aliens [...] consumismo degenerado por los ok boys of modernity, los machines, the machine boys [...] the mas chingón and these ferocious machine gones tienen la ferocidad de un cazador que ha impuesto su ley a huevo [...] y los mexicanos hemos sido carne de cañón de esta neuro-economía política...⁸

La intención del salinismo de modernizar el aparato productivo y comercial para alcanzar niveles superiores de crecimiento, competitividad, presencia y bienestar, trajo consigo profundas omisiones en los terrenos de los derechos humanos, la ecología, la educación, la ética laboral y los derechos de los trabajadores. Además de los problemas de desarrollo se agregaban problemas de civilización y el estado “moderno” no llegaba a consolidarse. La entrada al primer mundo era “por la puerta de servicio”.⁹

Ese proyecto, sin embargo, entró súbitamente en crisis en 1994. El primero de enero, el levantamiento armado en Chiapas confrontó la apertura de los mercados al denunciar el atraso en el que se encuentran algunas regiones

⁷ En específico me refiero a la exposición *México: Esplendores de treinta siglos*, montada en el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York en 1990.

⁸ Fragmento del discurso pronunciado por César Martínez en la perforMANcena realizada en el Museo Ex-Teresa, Ciudad de México, 21 de febrero de 1994, tomado del archivo del artista.

⁹ José Agustín, *Op cit*, p. 191.

del país: la promesa del bienestar social no incluía en su proyecto a los grupos marginados, independientemente de las políticas del programa de “solidaridad” que promovía estar “unidos para progresar”. Las promesas de desarrollo y bienvenida al primer mundo derivaron en su opuesto, el hundimiento en una crisis nacional. Con el asesinato del candidato a la presidencia del PRI, Luis Donaldo Colosio, el 23 de marzo de 1994, se puso en evidencia la descomposición del sistema político. Este magnicidio, seguido de una cadena de acontecimientos, produjo el desplome del peso a fines de 1994, que a su vez provocó la salida de capitales extranjeros que dejaron a México, una vez más, en una profunda crisis de grandes dimensiones sociales. Este “a-PRI-calipsis”, como lo bautizaría César Martínez, venía sin embargo preparándose desde 1968 con una “agudización de los conflictos sociales, la conciencia de la manipulación de los medios de comunicación y la falta de información”¹⁰ controlada por los líderes del unipartidismo en decadencia, los “PRImitivos, PRItecantropus incorrectus”.¹¹ La crisis política y social vendría a ser interpretada por muchos mexicanos como el derrumbe de la realidad nacional.¹²

Varios artistas respondieron con una actitud crítica ante la situación política que se vivía en los noventa y, en específico, a la apertura de mercados: Guillermo Gómez Peña -una de las grandes influencias de César Martínez- y Coco Fusco llevaron a cabo, en varios centros comerciales, una serie de

¹⁰ Rita Eder, “La nueva situación del arte mexicano”, en: *Historia del Arte en México*, México, Salvat, 1984, p.2396.

¹¹ Términos que utiliza César Martínez para referirse a los miembros del Partido de la Revolución Institucional (PRI).

¹² Roger Bartra, *El Corazón Sangrante*, Boston, Massachusetts, First University of Washington Press Edition, Institute of Contemporary Art Boston, 1991, p. 148.

performances titulada *Mexarcane International* (1994-95); Coco Fusco vestía de novia azteca ofreciendo servicios a los transeúntes de "una corporación multinacional post-TLC dedicada a la venta, el alquiler y la distribución a nivel internacional de talento étnico y productos multiculturales para consumo global",¹³ al mismo tiempo, Gómez Peña permanecía en una jaula como objeto muestra, vistiendo un atuendo con detalles de distintas culturas indígenas americanas. Damián Ortega en 1997 creó la obra *América Letrina*, que es una crítica directa a las relaciones político-comerciales con Estados Unidos, por medio de una taza de cerámica (w.c.) con la forma del mapa de Latinoamérica. Vicente Razo fundó el Museo Salinas (1996) en el baño de su casa, ahí mostraba una basta colección de "bagatelas políticas", representaciones populares que hacían mofa del aspecto físico del primer mandatario, *del "pelón"*. Además de la crítica a la superficialidad de las instituciones museísticas, este conjunto de objetos era muestra el escarnio hacia el presidente y el deseo de "exorcizar las pesadillas revolucionario institucionales".¹⁴

La identidad fragmentada, la bancarrota del espíritu "revolucionario" del Estado y el ascenso del neoliberalismo son los indicadores que llevaron a César Martínez a presentar América Latina en las *perforMANcenas* como un cuerpo sacrificado (cuerpo significado, prefiere llamarle) "víctima de la amnesia, del inconsciente caníbal colectivo", un platillo a consumir en porciones "al gusto"

¹³ Guillermo Gómez Peña, *Dioramas vivientes y agonizantes. El performance como una estrategia de "antropología inversa"*, Nueva York, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Junio 2000, disponible en: <http://hemi.nyu.edu/archive/text/pena.html>

¹⁴ Cuauhtémoc Medina, "A Ghostly Museum for a Vampirelike Figure/Un Museo Fantasmal para un Personaje Vampiresco", en: Vicente Razo: *The Official Museo Salinas Guide*, Sta. Monica, Calif., Smart Art Press, 2002, p.

que, citando a Nicolas Calas, es muestra de "la realidad inconsciente de la personalidad colectiva". En esta pieza, la disolución simbólica del cuerpo y su posible rearticulación en el espacio social se ofrecen como un *cadavre exquis*, el juego de salón que adoptaron los surrealistas, donde alguien anotaba una frase en un papel para que el siguiente participante continuara la "historia".

2.3. El cuerpo significado. Realidades instituidas

La retórica que surge a partir de la formación de espacios y prácticas sociales, tiene una función eminentemente política, una serie de estructuras señalan intereses como parte de la institucionalización de la realidad.¹⁵ En 1936, el artista uruguayo Joaquín Torres-García invirtió el mapa de América del Sur afirmando que el norte de los latinoamericanos es el sur, contrario a la orientación de los intereses comerciales europeos, para mostrarnos la necesidad de rearticular el texto social que conformó América. En la formulación cartográfica de Torres-García la imagen se presenta en "negativo", la tierra gira en dirección contraria y se ilumina la traza de trópicos, latitud y longitud, además del contorno de los territorios. Esta imagen -un mapa que administra racionalmente el espacio- cuestiona la transmisión de sentido que se generó a partir de la cientificidad del siglo XVIII, convirtiendo al mundo en un "objeto calculable y dispuesto para su explotación" a partir de la supuesta universalidad del principio de ampliación del mercado.

¹⁵ Michel de Certeau, "Una tragedia y una retórica de la historia", en: *Historia y Psicoanálisis*, 2ª edición, México, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1998, p. 103-106.

Los esfuerzos modernizadores para alcanzar el “progreso” en América tuvieron distintas formas que incluían el énfasis en la educación y, en algunos casos, la integración racial europea para lograr el anhelo civilizatorio; durante las primeras décadas del siglo XIX, la admiración al desarrollo económico de Norteamérica se encontraba presente: Alberdi señaló que quería educar para formar hombres prácticos, "yankees del Sur", Sarmiento exclamaba, "seamos los Estados Unidos de Sudamérica".¹⁶ El objetivo era lograr la integración al desarrollo económico y social europeo-norteamericano para superar el estadio de “barbarie”.

La manera en que los discursos sobre la forma de representarnos se desestructuran y rearticulan con distintos elementos culturales, marca la apropiación del lenguaje en distintas situaciones históricas. En el caso de la idea de América Latina, el término surgió desde la “latinidad” que propuso Michel Chevalier en 1836 al referirse a dos culturas o razas antagónicas: la católica y latina, propia de América del Sur; la protestante y anglosajona de América del Norte. El término “América Latina”, fue utilizado para justificar la intervención en México de 1861 frenando la expansión norteamericana, por un lado, además de

¹⁶ Jacques Lafaye, “Prolegómenos a todo estudio por venir de la identidad nacional mexicana: reflexiones críticas”, en: *México: Identidad y cultura nacional*, Biblioteca Memoria Mexicana, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, número 3, 1994, p. 28-29.

asegurar recursos necesarios en el desarrollo industrial y tecnológico de Francia.¹⁷

A partir de la guerra entre España y Estados Unidos en 1898, no obstante la pronunciación de las naciones americanas sobre la independencia de Cuba en relación al Imperio español, una vez más la lucha de un frente común “latino” en la figura de España se impondrá sobre los intereses “sajones”. El modelo de oposición frente a los Estados Unidos lo encontramos en el discurso “hispanoamericano” de escritores como Rubén Darío y Paul Grousac, como defensa de valores que suponían la espiritualidad y moralidad en la tradición hispánica contra el utilitarismo y vulgaridad cultural del norte americano, y en la exaltación a la “latinidad” de Enrique Rodó con la publicación de *Ariel*.¹⁸ A finales del siglo XIX, la supremacía ideológica del modelo científico-racional europeo quedó establecida. Los intereses políticos de las élites locales en las incipientes naciones americanas debían defenderse frente a los Estados Unidos pero el deseo por lograr un desarrollo material como el norteamericano continuó en la agenda social.

Desde la perspectiva norteamericana, el sistema de elaboración conceptual que nació con la Doctrina Monroe en 1823, para justificar a través de su política

¹⁷ Lo anterior nos enfrenta a la manera en que Europa encuentra símbolos apropiados en los diversos nombres bajo los cuales América ha sido conocida, desde “Nuevo Mundo” a “América Latina”, pero no explica porqué el término de “América Latina” tuvo una amplia difusión y permanencia como denominación colectiva de la manera en que visualizamos el ser americano. Es posible rastrear la aceptación de la “latinidad” americana en la búsqueda por diferenciarse de un término que implicaba dependencia y sumisión colonial como “hispanoamérica” y en la aspiración por alcanzar el estatuto de “universalidad”, que al restituir el parentesco con la tradición cultural europea, abrió la posibilidad de asumir una identidad con orígenes en el mestizaje cultural.

¹⁸ Carlos Jáuregui, “Arielismo e Imaginario indigenista en la Revolución Boliviana. Sariri: Una Réplica a Rodó”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXX, núm. 59, Lima-Hanover, primer semestre de 2004, p. 155.

exterior cualquier clase de intervencionismo y expansionismo económico, dio lugar al Panamericanismo de los siglos XIX y XX, fundado en la existencia de un cuerpo común de interés y aspiración con la gente de Latinoamérica. La anexión de la mitad del territorio mexicano, el tratado del Canal de Panamá a través de negociaciones con el Impero Británico, la expansión hacia el Caribe que incluía la compra de las Islas Vírgenes y el control de República Dominicana, además del protectorado en Cuba, fueron acciones que mostraron los intereses norteamericanos de control a nivel continental.¹⁹ En adelante, se sucederán las políticas de “integración regional” de Woodrow Wilson, para extender la presencia de empresas que fomentaron un capitalismo liberal internacionalista,²⁰ y la del “Buen Vecino” de Roosevelt, pretendidamente un “nuevo espíritu de cooperación y no intervención” alentado por los esfuerzos para romper las barreras comerciales.²¹

A la caída del bloque socialista y con el fin de la Guerra Fría, Estados Unidos había extendido el control económico y participado en varias intervenciones con la finalidad de “restituir” las democracias locales, eventos que tendrían una escala mundial. El Tratado de Libre Comercio entre Canadá, Estados Unidos y México en 1994, sería parte de la liberalización económica que ha empezado a operar bajo el marco de referencia del "Nuevo orden

¹⁹ Howard Zinn, *La otra historia de Estados Unidos: desde 1492 hasta hoy*, México, Siglo XXI, 1999, p. 303.

²⁰ Bertha Ulloa, “La lucha armada (1911-1920)” en: *Historia General de México*, 3ª ed., México, El Colegio de México, Harper & Row Latinoamericana, 1988, p.1122.

²¹ Lorenzo Meyer, *Op cit*, p. 872.

mundial" y que actualmente se dirige a la creación del Acuerdo de Libre Comercio del Hemisferio Occidental.

Las primeras versiones de las *perforMANcenas* ponen en evidencia el discurso de la modernización neoliberal como disolvente de las contradicciones culturales. Para César Martínez, la dimensión material del mercado fundada en el consumo se vuelve el elemento homogenizador que legitimó las medidas de los gobiernos latinoamericanos y sus sucesivas alianzas comerciales con los Estados Unidos y Europa, en una continua "amnesia histórica" del sacrificio social que esto implicaba. Mientras el peso se desplomaba y comenzaba a activarse el TLC, el gobierno de los Estados Unidos creaba un muro metálico en la frontera con México para evitar el libre tránsito de hombres; Martínez significa al cuerpo de gelatina como el *indocumentado* "Johny Idea", el nuevo salvaje en el imaginario colectivo de los estadounidenses, chivo expiatorio de las políticas que favorecen los intereses del "a-PRI-calipsis de nuestra señora del one dolor".²²

Una pieza como la *peforMANcena* nos habla del canibalismo en el sistema político mexicano, y de las ambiciones de los Estados Unidos, las cuales se han cumplido a nivel hemisférico y global, las consecuencias han sido una mayor dependencia política y económica en un proceso que en su vertiente liberal o neoliberal no ha cesado de mostrar intereses económicos en sus tácticas retóricas.

²² Tomado del discurso pronunciado en la *perforMANcena* "El Consumo de las Artes Visuales y sus Efectos. *The North America Cholesterol Free Trade Agreement*", Museo de Arte Carrillo Gil, 28 de junio de 1997.

Capítulo III. *La absorción de nutrientes conceptuales*

*Atrévase a cometer un acto
erótico: ¡cómase un taco!*¹

Maris Bustamante

César Martínez recupera en las perforMANcenas la crítica propia del Teatro de Revista, el recurso del disfraz, la gestualidad, el empleo de ciertos modismos del lenguaje para llevar a cabo una parodia de los acontecimientos políticos de nuestro país, de sus gobernantes y de la identidad nacional alterada por el Tratado de Libre Comercio. Estos recursos del espectáculo -presentes en las perforMANcenas y en toda su obra- los conoció a partir del contacto que tuvo en los años ochenta con los integrantes del No-Grupo (1978-1985): Maris Bustamante, Melquíades Herrera, Rubén Valencia y Alfredo Nuñez. Este colectivo surgió a finales del movimiento artístico de los setenta conocido como los Grupos²; utilizaban como estrategia estética para manifestarse los procedimientos *no-objetuales* que consistían en anteponer el concepto y la gestualidad sobre la materialidad y objetualidad de la obra. Juan Acha fue el teórico de esta corriente en los años setenta y principios de los ochenta en

¹ Consigna de la acción *La patente del taco* (1979), realizada por Maris Bustamante formando parte del No-Grupo.

² Más de 15 colectivos se conformaron en la década de los setenta, entre ellos Tepito Arte Acá, El Taco (Taller de Arte y Comunicación) de la Perra Brava, Proceso Pentágono, Peyote y la Compañía, Germinal, Suma, Grupo de Fotógrafos Independientes, entre otros. La mayoría creaban obras con connotaciones políticas que exponían en las calles con la intención de modificar el espacio público.

México, la defendía como herramienta para recuperar y modificar paradigmas políticos, sociales y culturales. César Martínez recupera las ideas de Acha en las perforMANcenas al cuestionar la problemática de lo latinoamericano y al crear un arte con un sentido social que intenta ser un “caldo de cultivo” para las ideas y la reflexión del entorno.³

El No-Grupo realizó varios performances, diversas actividades y una publicación; denominaron a sus acciones *Montajes de Momentos Plásticos* porque contenían fotografías, objetos desechables, escritos, entre otras cosas. Al final de cada presentación regalaba objetos que funcionaban como promocionales que tenían la intención de desmitificar la obra de arte, únicamente al alcance de personas con poder adquisitivo. El No-Grupo contenía elementos *dadá* como el sentido de negación que se encuentra en el nombre mismo, la contradicción, el empleo del humor y la ironía como hilvanador del discurso de la obra, la descontextualización de objetos de la vida cotidiana sometidos a *otra* interpretación, el gusto por el escándalo y el valor otorgado al *gesto* sobre la obra. Todos los montajes contenían un lenguaje lúdico y divertido, algunos con amplias referencias sexuales.

En 1979, el No-Grupo realizó *La patente del taco*, donde hacían referencia a la imagen del taco como símbolo fálico y nacional, empleándolo como resistencia frente al avance del capitalismo trasnacional y, al mismo tiempo, liberador de una sexualidad reprimida. Se difundió en varios medios de comunicación la patente del famoso platillo mexicano, distribuyeron volantes

³ Martínez retoma el título del libro de Juan Acha “El consumo artístico y sus efectos” en la perforMANcena realizada en el Carrillo Gil en 1997.

donde el slogan invitaba a utilizar al taco como “arma de penetración cultural”. Esta pieza fue crucial para César Martínez ya que trata el elemento de la comida, que posteriormente retomará en las perforMANcenas, al igual que Bustamante, casi con las mismas palabras al digerir un alimento con cualidades eróticas y culturales:

*Atrévase a digerir literalmente ‘un cadáver exquisito’.
Deguste y saboreé el cuerpo Rico de Amé Rica G-Latina⁴*

Tras la búsqueda de los lenguajes escénicos provenientes del cabaret⁵, empleados para desmitificar los tabúes del sexo, el erotismo y la pornografía, los integrantes del No-Grupo en 1985 montaron el *Pornochoy*, un “contraespectáculo de media noche” que presentaban viernes y sábados en El Cuervo y en el Teatro de la Capilla en Coyoacán. Es ahí donde se inició en el performance Martínez como encargado de la puesta en escena del “multievento deseado”.

César Martínez estudió artes plásticas en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado la Esmeralda, y diseño en la Universidad Autónoma Metropolitana, donde Maris Bustamante fue su maestra de teoría del diseño. En una reunión que organizó Bustamante en su estudio con sus alumnos, Martínez conoció a Guillermo Gómez Peña quien promovió en gran medida su actividad

⁴ Texto tomado de la “invitACCIÓN” a la perforMANcena realizada en la Casa de América, Madrid, España, enero de 1999.

⁵ Fue en el cabaret donde se refugio el Teatro de Revista y la sátira política cuando comenzó a censurarse en el periodo cardenista.

artística. Gómez Peña, para usar la expresión de César Martínez, le “polarizó el equilibrio”⁶, y desde entonces los dos artistas tendrían una relación de complicidad política y estética. Gómez Peña también perteneció a la cola de la generación de los grupos, formó *Anarquía S.A.* con la escritora argentina Mari Carmen Copain, juntos hacían “desmadre interdisciplinario” como interrupciones absurdas en lugares públicos. Migró a California en 1978; como resultado de la experiencia de vivir en ambos países comenzó a generar acciones que llamaba “megapastiches” para cuestionar la identidad a través de distintos elementos culturales como el nudismo ritual, mezclas a partir del teatro carpero mexicano, unión de elementos prehispánicos con recursos multimedia, identidades híbridas multiculturales y juegos de palabras donde se mezcla el español con el inglés para dar lugar al *espanglish* o *gringoñol*. Estos mismos recursos son empleados por César Martínez desde sus primeras perfoMANcenas, donde la utilización de un lenguaje visual híbrido y los juegos de palabras son fundamentales.

A finales de los años ochenta y principios de los noventa, espacios independientes y alternativos a las opciones institucionales, abrieron sus puertas a acciones como las de Martínez Silva. Durante 1987, participó en *La Agencia*⁷ y en 1988 en *La Quiñonera*⁸, dos espacios importantes en la gestación del nuevo

⁶Entrevista con César Martínez publicada en la página web Redescolar. Texto disponible en: http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercarte/arte_mexicano/artemex10/cesarmartinez.htm#expo

⁷ *La Agencia*, espacio fundado por Rina Epelstein, Rita Alazraki y Adolfo Patiño en 1987, funcionaba como un centro de documentación y promoción para artistas. César Martínez presentó en este espacio el performance *Acción Sustantiva*, en diciembre de 1987.

⁸ *La Quiñonera* fue fundada en 1988, teniendo como curador a Rubén Bautista. Funcionaba como una especie de comuna artística donde convivieron Néstor y Héctor Quiñones, Taka, Diego Toledo, Claudia Fernández, Mónica Castillo, etc. Martínez presentó en este espacio el performance *Brutal Iluminación*.

circuito artístico. En 1989, junto con Antonio Sáiz y César Inchaustegui, fundó *El Observatorio*, un espacio alternativo en la colonia Insurgentes Mixcoac cuyo lema era “La hora de México, la obra que dejaste”, donde organizaban “eventones” con varios artistas, muchos de ellos egresados de La Esmeralda. En 1992 este espacio cerró y tuvo lugar el primer “Mes del Performance” en el Museo del Chopo. Este evento, organizado por Eloy Tarcisio y Hortensia Ramírez, fue de gran importancia ya que dio pie un año después a la fundación de Ex-Teresa, un nuevo museo, abierto a propuestas alternativas que fue un espacio decisivo para la formación de performeros al encontrar, en el Festival Internacional del Performance –organizado anualmente-, un foro para la producción de nuevas formas de difusión y presentación del arte.

A partir de 1987, César Martínez comenzó a trabajar con el arte efímero, ya sea con fuegos artificiales, esculturas comestibles o perecederas (látex o cera) y acciones, con interés “por reflexionar sobre los sucesos, los momentos, la espontaneidad, sobre esa parte de la vida que es tan efímera, tan rápida, tan fugaz, tan espectacular”.⁹ De 1989 a 1990 tomó en Estados Unidos un curso con la escultora italiana Silvana Cenci, “la mujer dinamita”, especializada en la utilización de explosivos con finalidades artísticas. El objetivo de Cenci era mostrar que puede haber un sentido positivo y creativo en la utilización de estos materiales, básicamente relacionados con la guerra y la destrucción.¹⁰ Su trabajo

⁹ Entrevista a César Martínez, en: Dulce María de Alvarado, *op cit*, p. 185.

¹⁰ Durante la segunda guerra mundial, fue bombardeado por los nazis el refugio en donde se encontraba antes de migrar a América esta escultora florentina. Silvana Cenci llegó a residir permanentemente a los Estados Unidos en 1959 y desde 1963 hasta su muerte, en el año 2000, trabajó con explosivos.

giraba en torno a la búsqueda del “instante perdurado” y a las metáforas del cosmos; los títulos de su obra están “relacionados con la serenidad, el movimiento natural de las cosas, la intelectualidad del ser humano, el caos, la entropía y el conflicto”.¹¹ A partir de este contacto, Martínez comenzó a utilizar dinamita y nitroglicerina sobre metal para crear sus “explotArtes” que consistían en dibujos-esculturas figurativos relacionados con elementos políticos y culturales. Al igual que Cenci, otorgó al proceso de explosión un carácter performativo donde la imagen grabada por el explosivo era el resultado de una obra en proceso que se desarrollaba en tres pasos: planeación (obra sin estallar), desarrollo (momento de la explosión) y realización.¹²

A partir del performance *180 segundos*, realizado en 1990 en el Centro Cultural Santo Domingo de la Ciudad de México, Martínez comenzó a cuestionar la situación política del país a través de su obra. Hacia 1997 realizó las primeras series de esculturas inflables de látex y de cera que aludían al desgaste de la sociedad por la crisis económica y las constantes sustracciones a la que está sometida. Su “explotArte” juega con el vocablo “arte” y los diversos significados del verbo explotar “explosión y explotación”, haciendo referencia directa al malestar que viven los mexicanos por las políticas corruptas de sus gobernantes. De ahí, su interés por la pólvora y dinamita, materia prima de guerra que sirve para destruir, para iniciar el fuego, una comunidad, un movimiento social armado, un disparo, una toma de conciencia.

¹¹ Cita de César Martínez, entrevista realizada por correo electrónico en septiembre 2005.

¹² Entrevista a César Martínez, en: Dulce María de Alvarado, *op cit*, p. 183.

La obra de César Martínez parte de lo escultórico, creando cuerpos a escala humana que funcionan como un campo de batalla político.¹³ La estrategia estética de las perforMANcenas son el resultado de la asimilación del trabajo de los colectivos surgidos en los años setenta en México, del arte chicano, del activismo político, la apertura a la vanguardia conceptual y la sensibilidad popular urbana.

¹³ La artista alemana Kiki Smith, también utilizó a finales de los ochenta y principios de los noventa el recurso de esculturas de cuerpos humanos a escala real en cera y la reproducción de órganos humanos. Su experimentación giraba entorno al problema de la fragmentación del cuerpo causada por la violencia, particularmente hacia las mujeres.

Capítulo IV. *El cuerpo Rico de Amé Rica G-Latina*

4.1. El caníbal entre nosotros

Las perforMANcenas, como ya se dijo antes, emplean el valor simbólico del caníbal como principio organizador y denominador común, una situación que habla de “el otro” y de nosotros mismos, del adentro y del afuera, de devorar y sobre el miedo a ser comido; es una metáfora de la alteridad que implica una condición terrible por su contenido de tabú y objeto de deseo por asociación al consumo. Desde las primeras representaciones etnográficas de América¹, la figura del caníbal iniciará un modelo de apropiación determinante en las narrativas de Occidente. En un primer momento, el caníbal justificará moral, religiosa e intelectualmente la colonización señalando sus contradicciones; más adelante, será empleado como signo contracultural de la condición poscolonial en las relaciones con el exterior y principio fundador de identidades.

América, desde la perspectiva geopolítica occidental, ha sido un lugar donde coexisten “caníbales de apetitos extremos y extremos apetitos por las mercancías”.² No obstante el “monstruo caníbal” de los orígenes en el discurso colonial, una construcción ideológica producto de la teratología medieval y los relatos grecolatinos sobre la alteridad, el antropófago sufrió profundos cambios que cuestionaron el poder para representar, enunciar y

¹ América no correspondía a una comprobación empírica de sus habitantes, es una prefiguración a partir del discurso orientalista fundado en las tradiciones de los relatos de Marco Polo y Herodoto, cuyo primer impulso fue el ideario de Colón a partir del intercambio mercantil con las Indias. Peter Hulme, “Columbus and the Cannibals”, en: *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres, Routledge, 1995, p. 365-369.

² Carlos Jáuregui y Juan Pablo Dabove, *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), 2003, p. 4.

dominar. A partir del siglo XIX, el imaginario sobre el caníbal tuvo un renovado impulso en la lectura que los modernistas hicieron sobre *The Tempest* (1611) de William Shakespeare,³ dando inicio a “una tradición de fuentes de metáforas políticas y culturales en Hispanoamérica y el Caribe”⁴. Según la interpretación de Carlos Jáuregui, encontramos dos paradigmas de apropiación simbólica de los personajes Ariel y Calibán en América: el primero lo llama paradigma “arielista” que emplearon Rubén Darío, Paul Groussac y Enrique Rodó para referirse a los valores latinos utilizados en contra del imperialismo norteamericano, manifestándose con temor frente a los movimientos obrero campesinos y alteridades étnicas; el paradigma “calibánico” surgirá a partir de la segunda mitad del siglo XX en autores de filiación marxista como George Lamming, Aimé Césaire, Eduard Brathwaite y Roberto Fernández Retamar, que utilizaron al personaje de Calibán como figura contracolonial en la identidad caribeña y latinoamericana.⁵

El ensayo *Calibán. Apuntes sobre la cultura en Nuestra América* (1973) de Fernández de Retamar ofrece un acercamiento que marcará la diferencia sobre la manera que habían sido empleados los personajes de *The Tempest* como estrategia de representación latinoamericana. Fernández de Retamar pondrá en cuestión las bases del sistema imperialista cambiando la oposición Calibán-Ariel, como en el discurso modernista, por la de Calibán- Próspero, al acercarse a la genealogía de los términos caníbal-calibán-caribe

³ En el drama de *The Tempest*, Próspero llega a una isla desierta y esclaviza a Calibán, un personaje dotado de características semánticas afines al caníbal, como su condición terrenal indomable y resistencia frente a las normas establecidas. Calibán tiene la posibilidad de engañar e insultar a Próspero al aprender su lengua, pero será irremediamente transformado por esta condición. El personaje de Ariel representará la sublimación de las disputas entre Próspero y Calibán, hacia un estado de trascendencia espiritual.

⁴ Carlos Jáuregui, “Arielismo e Imaginario indigenista...”, *Op cit*, p. 155.

⁵ Carlos Jáuregui, *Ibidem*, p. 155-156.

para descubrir la instauración de un relato transcolonial que integró mediante la lengua a distintas culturas.⁶ El resultado no es un discurso anti-colonial sino una condición de mestizaje cultural que se manifiesta en distintas maneras de apropiación y resistencia.⁷

En nuestros días, el análisis postcolonial se ha ocupado de la manera en que la globalización ha integrado culturas, en la fragmentación y descontextualización, a partir de sistemas financieros, regímenes de comunicación y entretenimiento que generan nuevas estructuras, objetos y prácticas culturales de carácter híbrido⁸; lo cual incluye valores compartidos a partir de los mitos que fundó la modernidad tecnológica y su normatividad sobre la manera de organizar el lenguaje. Dentro de este simulacro de verdades establecidas, que inscribe al mundo en un sustrato de prácticas compartidas, el mito del salvaje civilizado, del salvaje noble, restaura continuamente sus formas de representación en aquellos individuos que “sobre la base de poderes establecidos por los cuales se lucha, de propiedades y territorios instituidos que se quieren dominar, y de honores definidos culturalmente que se disputan los hombres”⁹ justifican el derecho a someter a otros; situación que actualiza el valor simbólico del caníbal, en palabras de César Martínez: “el salvajismo postmoderno en donde se

⁶ Elena Palmero González, *Calibán: Caminos de una metáfora en el ensayo hispanoamericano*, Río Grande, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2000, p.6. Disponible en: http://www.cce.ufsc.br/~lle/congresso/trabalhos_literatura_hispanoamericana/Elena%20Palmero%20Gonzalez.doc

⁷ Frente a la caída de los macrorelatos de liberación socialista y las críticas que efectuó el posmodernismo al paradigma calibánico como una figura androcéntrica y de esencias identitarias, el personaje de Calibán entraría en desuso. Carlos Jáuregui, *Op cit*, p. 156..

⁸ A partir de: Néstor García Canclini, “La globalización: ¿productora de culturas híbridas?”, disponible en: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Garciacanclini.pdf>

⁹ Roger Bartra, *El salvaje artificial*, México, UNAM, Ediciones Era, 1997, p. 102.

devoran unos a otros, donde tu compañero de trabajo debido a las tecnorelaciones globalizantes se convierte en un posible 'almuerzo' gastroeconómico.”¹⁰

4.2. Re-presentación y poscolonialismo

Las perforMANcenas reproducen la condición de una “civilización” compartida, supuesto digno de imitarse, para cuestionar -en la repetición- el modelo histórico de una autoridad colonial ambivalente. Esta repetición, factor determinante de lo que Homi Bhabha reconoce como mimetismo, *re-presenta* lo mismo pero diferente, generando un proceso donde “el observador se vuelve el observado y la representación “parcial” rearticula toda la noción de identidad y la aliena a su esencia.”¹¹ Con la intención de hacer que “los españoles se comieran al indio y el primer mundo al tercero”¹², en *Amé Rica G-Latina* (1999), la primer perforMANcena llevada a cabo en España, César Martínez “escultococinó” una gelatina en el Cuartel General del Ejército Español con ayuda de varios militares e invitó a consumir a los asistentes la representación del cuerpo de un indígena contemporáneo.¹³ Al

¹⁰ César Martínez, “Comemos los unos a los otros” en: *Fisuras de la cultura contemporánea*, Madrid, no. 9, 2001, p. 57.

¹¹ Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002, p. 115.

¹² César Martínez, “Comemos los unos a los otros” en: *Fisuras de la cultura contemporánea*, Madrid, no. 9, 2001, p. 60.

¹³ César Martínez recuperó esta estrategia artística de acciones que se presentaban en 1992, quinto centenario del descubrimiento de América, donde Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco se exhibían en una jaula como una pareja de “amerindios no descubiertos”, oriundos de la isla de Guatinaui (derivación irónica al español de la frase “what now?”), vestidos con penachos de plumas y lentes oscuros, usando una laptop y mirando la televisión por donde tenían correspondencia con el chamán de la tribu y observaban atónitos imágenes de su tierra natal. La intención era mostrar a los europeos y norteamericanos, a través de sus propias formas de representación, cómo se creó y difundió la mitología del salvaje cuyos estereotipos perduran en la cultura contemporánea.

efectuar una lectura paródica¹⁴ de una situación traumática cultural, se intenta generar fracturas en los elementos a los que se atribuye significación, como discontinuidades que alteren constantemente el orden establecido.

Las perforMANcenas extienden la parodia a la introducción de diferentes elementos visuales con cierta carga cultural, a los que estamos acostumbrados, que se ofrecen como el espacio donde se muestra y se genera una relación social mediatizada por imágenes que se presentan como la sociedad misma y sus instituciones, como una presencia que nos advierte los límites en los que el poder tiene lugar. César Martínez se presentó, en una de las primeras acciones, con banda presidencial, delantal de carnicero ensangrentado, pelo largo, barba y una playera estampada con el corazón sangrante de Jesucristo; en otra ocasión, desnudo con pasamontañas -en una clara referencia al EZLN-, realizando extracción de corazón como sacerdote azteca y portando al final un delantal de cocinero blanco; o recientemente, como la muerte ataviada con sombrero de charro y calzoncillos estampados con la bandera de los Estados Unidos. El elemento del humor es empleado al fragmentar el sentido de las palabras, por medio del doble sentido y el albur, para poner en duda los códigos culturales, intentando minar los límites desde el interior y mostrar el rumbo hacia una identidad en transición, entendida como construcción colectiva, con énfasis en la movilidad y el cambio.¹⁵ No obstante los procesos de rearticulación y

¹⁴ Es posible encontrar distintas interpretaciones con relación a la idea de parodia, algunas que señalan su gran relevancia a partir del siglo XX. La manera en que empleo el sentido de parodia es como una lectura crítica y creativa, que incluye múltiples niveles de complejidad en la imitación, de un texto original; aunque el humor no es fundamental, en varias ocasiones se encuentra relacionado. *Encyclopedia of aesthetics*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 441-443.

¹⁵ Umberto Eco, "Los marcos de la "libertad" cómica", en: *¡Carnavall!*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 19.

normalización del capitalismo, cada elemento que integra las performANcenas, intenta la inestabilidad del sistema ideológico dominante al poner en evidencia la posibilidad de continuas alteraciones y fracturas.

4.3. Incorporaciones

El cuerpo en las performANcenas funciona como un proceso de crítica y significación social, una metáfora del territorio americano que muestra la estructura de la mente para explicar y comprender la manera en que visualizamos nuestra relación con el entorno. Las acciones de César Martínez terminan cuando se invita a los asistentes a “escoger su parte favorita: norte, sur, este, o-éste”¹⁶. La utilización de metáforas asigna relaciones entre distintos planos de explicación, es el espacio de negociación e intercambio que se sitúa en los intersticios de los discursos establecidos. Desde distintos enfoques de estudio, el cuerpo ha funcionado como un objeto mediado por sistemas culturales, un entramado de relaciones sin límites precisos que marcan “el interior del exterior y el exterior del interior”¹⁷. Una reciente versión de las performANcenas *Como, luego existo; existo, luego como* (Barcelona, 2003), emplea la figura “metabolismo socioeconómico” como extensión del metabolismo biológico, en tanto los sistemas de producción transforman materias primas en productos y servicios, en energía y basura.¹⁸ Para César Martínez, el metabolismo de nuestro cuerpo y el

¹⁶ Discurso pronunciado en la performANcena “Amé Rica G-Latina”, Casa de América, Madrid, 1999, como parte de la exhibición *A vuelta con los Sentidos*.

¹⁷ Cita de Maurice Merleau-Ponty tomada de: José Luis Barrios, “El cuerpo doliente” en: *El cuerpo aludido. Anatomía construcciones. México, siglos XVI- XX*, México, Museo Nacional de Arte, CONACULTA, INBA, 1998, p.174.

¹⁸ Principio curatorial de la muestra *Banquete. Metabolismo y comunicación*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2003.

metabolismo socioeconómico se reúnen por medio de la ingestión de metáforas que operan como alimento:

La absorción de nutrientes conceptuales equivale a ingerir metáforas, y por ello, se puede considerar a las vellosidades intestinales como capaces de absorber referentes... La perforMANcena ofreció la experiencia de cómo digerir la obra de arte de la boca al ano...¹⁹

El objeto artístico toma una dualidad de objetos consumibles-preposiciones expresables (comer/ hablar), donde lo concreto y lo imaginario tienen el mismo sentido de consumo.²⁰ De tal forma, el consumo constituye un sistema de relaciones en continuo intercambio, donde cuerpo y lenguaje participan en la articulación de su diferencia: por un lado las cualidades físicas y relaciones concretas, por otro, los atributos ideales señalan acontecimientos mentales. Las perforMANcenas, al metaforizar el cuerpo lo convierten en escenario y manifestación política que expresa el carácter de reversibilidad simbólica de lo social, donde el arte y la vida se reúnen a partir de una doble connotación cultural en el consumo de bienes simbólicos y el cuerpo consumido por el capital.

¹⁹ Discurso pronunciado por César Martínez en la perforMANcena “Como, luego existo; existo, luego como”, realizada en el Palau de la Virreina de Barcelona, para la exposición *Banquete. Metabolismo y comunicación*, Barcelona, Centro Cultural Conde Duque, septiembre – noviembre 2003. En esta ocasión consistió en un banquete de esculturas de chocolARTE rellenas de tequila y con forma de excremento.

²⁰ Juan Acha, *El consumo artístico y sus efectos*, México, Trillas, 1988

Capítulo V. Dislocación simbólica

*El artista como religioso, como discípulo del arte, como transgresor de la credibilidad, como facineroso de los dogmas, como predicador de nuevas formas, como pescador de ideas, como cura, como creador de locuras que a uno curan, como antiguo y nuevo testimonio, como discípulo de las masas va más allá de la cotidianidad perturbadora.*¹ César Martínez.

5.1 Recetas para el apetito estético

César Martínez hace de la comida un producto artístico al *escultococinar* una gelatina en un molde de silicón con estructura de fibra de vidrio cuya capacidad es de 87 litros. Los ingredientes de la receta generalmente son 40 litros de agua purificada, 26 kilos de gelatina en polvo sabor durazno, 4 kilos de nueces peladas, 18 latas de duraznos en almíbar, 26 barras de queso crema, 26 latas de leche evaporada, frutas y crema chantilly para decorar. La producción toma alrededor de 6 horas y requiere de dos ayudantes para llevarla a cabo y cinco para vaciar la gelatina, cuyo peso aproximado es de 90 kilos.² La receta se depuró hasta lograr un aspecto más cercano a la apariencia física del cuerpo, donde la gelatina es el componente aglutinante, pero en algunas ocasiones también han sido de chocolate, material interesante por su origen americano.³ En cada ocasión, los ingredientes que conforman el platillo son seleccionados

¹ Entrevista con César Martínez publicada en la página web Redescolar: Texto disponible en: http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercarte/arte_mexicano/artemex10/cesarmartinez.htm#expo

² Receta tomada de: César Martínez, "Diseño de producción", documento inédito que se encuentra en el archivo del artista.

³ Al que se refiere César Martínez como "chocolARTE" y que también utilizaron los futuristas y Joseph Beuys debido a sus cualidades energéticas estimulantes.

estratégicamente para hacer referencia a la cultura local. En Mallorca, España, como parte de la celebración de Sant Joan en 1999, cocinó un *Cada-ver Exquisito* de chocolate mezclado con nueces y almendras, relleno de postres típicos del país: dedos de novia, brazos de gitano, bollería tradicional, ensaimada (pan tradicional de Mallorca), turrón de alicante, mazapanes, cerezas envinadas, trufas con licor, etc.⁴ Todos los elementos se colocan, “cubriendo las expectativas de un buen postre, hasta la composición plástica misma”⁵, con el mayor cuidado en los ingredientes. La repartición del platillo –la parte del cuerpo- es a elección del participante, generalmente personas que asisten a museos y galerías de arte contemporáneo. El evento conserva una actitud a partir de las “buenas costumbres” sobre las que se ironiza y los ingredientes “de lujo” nos enfrentan a las desigualdades sociales que generó la satisfacción del placer, por encima de necesidades básicas.

En las acciones de César Martínez la comida señala el enlace de distintos elementos simbólicos, históricos y culturales que muestran formas e intereses específicos de relación social. La intención de presentar el evento artístico como alimento ha sido una estrategia artística que podemos rastrear en la primera mitad del siglo XX; desde su nombre e intención paródica de la modernidad, las *perforMANcenas* se inscriben en la tradición de los movimientos artísticos de vanguardia. Para celebrar el regreso de Guillaume Apollinaire de la guerra,

4 Ingredientes tomados del archivo del artista y de César Martínez, “Comemos los unos a los otros” en: *Fisuras de la cultura contemporánea*, Madrid, no. 9, 2001, p. 62

5 César Martínez, “*PerforMANcena*: El Cada-Ver Exquisito. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, España”, documento inédito que se encuentra en el archivo del artista y donde documenta dicho performance.

Picasso y algunos amigos organizaron un banquete en el que ofrecían platillos como “Hors d’ oeuvres cubistas, orfistas, futuristas, etc.”, “meditaciones estéticas en ensalada”, “café de las veladas de París”; Triztán Tzara evocaba atributos comestibles, a manera de receta de cocina, en su discurso: “para elaborar un poema dadaísta... tomen un periódico... agítese cuidadosamente... cópiese consecutivamente...”.⁶ Uno de los procedimientos del automatismo psíquico de Salvador Dalí consistió en emplear los alimentos para hacer referencia al consumo de masas, donde la comida devora a los hombres. El discurso de César Martínez, en su intención de fragmentar el lenguaje para romper los sistemas simbólicos a través del contraste y el conflicto humorístico, está estrechamente vinculado a los procedimientos de rearticulación del lenguaje de Alfred Jarry y Guillaume Apollinaire, y comparte la característica con las veladas dadaístas y surrealistas de ser el inicio de la presentación artística.

Hacia 1930, los futuristas continuaban su intención de trasladar los efectos artísticos a la vida cotidiana, la aspiración de hacer de la vida una experiencia estética⁷; Marinetti escribió: “vendrá el tiempo cuando la vida no será un simple objeto de sustento y trabajo, tampoco una vida de ociosidad, sino una obra de arte”.⁸ Como claro antecedente de las perforMANcenas, en el texto *La comida futurista: una comida que evitó un suicidio* se señalaba la posibilidad de salvar la vida mediante la ingestión de esculturas comestibles con forma de cuerpo

6 Gabriel Weisz, *Dioses de la peste*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo XXI Editores, 1998, 76-77 pp.

7 El discurso sobre la idea de “vida” conserva su potencial transformador, ofrece la posibilidad de cambiar los regímenes de significación debido a ser contenedor y contenido de una condición que se remite en sustancia a lo biológico, no sólo referente abstracto o conceptual. Stuart J. Murray, “The Rethorics of Life and Multitude in Michael Foucault and Paolo Virno”, *ctheory*, 2005. Disponible en: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=479>

8 RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism To The Present*, Londres, Thames and Hudson, 1988, p. 30.

humano, construidas con el mayor cuidado en los ingredientes y originalidad en la receta⁹. En esta narración, Marinetti se entera que su amigo Giulio tiene ideas suicidas a raíz de una crisis emocional ocasionada por dos mujeres parecidas físicamente con las que estaba involucrado, una que se había quitado la vida y otra que pronto arribaría a su hogar. Marinetti junto con los artistas Enrico Prampolini y Fillia, se dirigieron a la cocina para generar un remedio contra el malestar de su amigo: una escultura con forma de mujer, creada con varios ingredientes que iban desde la pimienta hasta el polvo de cacao, “bella, fascinante, carnal, capaz de curar cualquier deseo de suicidio”.¹⁰ Este tipo de prácticas artísticas relacionadas con la comida y su vínculo con la vida serían retomadas en los años setenta por los artistas Joseph Beuys y Daniel Spoerri, creador de la serie de piezas *Eat-Art* que consistían en la confrontación entre relaciones culturales arte-cocina, quienes crearon restaurantes temporales donde se servían banquetes teniendo como sobremesa la ironía y el humor. Fue en el *Restaurant Spoerri* donde Beuys realizó platillos con variados ingredientes. Su interés, al trabajar con estos materiales, era la “introducción de alimentos en la obra artística, donde la vida traspasa al arte con el propósito de recuperar la conciencia vital a través del mismo”.¹¹

Mientras el modelo en las relaciones arte-vida, a través del vínculo con la comida, para los futuristas implicaba llevar los sentidos hacia el paroxismo por

9 Atributos que también se encuentran en el *Manifiesto de la cocina futurista*, incluido en el mismo libro.

10 F.T. Marinetti y Fillia, *La cocina futurista: Una comida que evitó un suicidio*, Barcelona, Gedisa, 1985, p.15

11 Elisabeth Hartung, “Comida, arte y comunicación. La comida como nuevo modelo de recepción artística”, en: *Comer o no comer*, Salamanca, Consorcio Salamanca 2002, Centro de Arte de Salamanca, 2002, p. 80.

medio de la creación artística, Beuys empleaba materiales comestibles como oportunidad de tomar conciencia sobre la vida. César Martínez plantea el proceso artístico como una actividad que consiste en:

Digerir literalmente una obra, hacerla suya, degustarla y saborearla para que luego circule como una glucosa en el interior de nosotros mismos. Después podremos arrojarla cagando, viviendo el arte hasta ese momento preciso, y comprendiendo mejor la faena más rutinaria de nuestra existencia.¹²

Las *performANcenas* presentan a los productos artísticos como equivalentes a cualquier producción humana, donde los objetos establecen intercambios a partir del ciclo del consumo –obtención, distribución y desecho-. El arte se convierte en un equivalente a la vida cotidiana, estableciendo significados que nos constituyen como intérpretes y funcionan como clave del análisis cultural.

5.2 Consumo, ritual y espectáculo

Las *performANcenas* reproducen los procesos de consumo por el capitalismo avanzado al situarse en la reproducción de relatos que legitiman el canibalismo económico, muestran la fragilidad del conocimiento establecido al someterse a experiencias que culturalmente han sido ocultas por intereses económicos, precisamente en los límites de los discursos dominantes y el peligro en la dispersión de la identidad.

La carta de Sagawa, escrita por Jûrô Kara, un referente fundamental de las *performANcenas*, es una novela donde se fracturan los significados dogmáticos

¹² César Martínez, *A vuelta con los sentidos*, Madrid, Casa de América, 1999. p. 72.

al liberar la excitación por lo prohibido. Este texto ofrece una reconstrucción de la experiencia del autor frente a la historia de Issei Sagawa, un japonés que mató en 1981, mientras residía en París, a una joven holandesa para devorar sus labios, su lengua y la punta de su nariz, antes de despedazarla. En el relato, Kara y Sagawa disuelven su identidad en los objetos de deseo, el conocimiento de la vivencia caníbal y el cuerpo de una mujer occidental, desplazando la interioridad hacia los objetos externos que se intentan consumir; ambos acontecimientos son llevados hasta los límites de la razón, donde los objetos se perciben dentro y fuera del cuerpo, en una continuidad sin centro.¹³ Tanto Kara como Martínez en sus discursos, nos sitúan en la fragmentación del individuo y la incertidumbre contemporánea, poniendo al descubierto las consecuencias de la pérdida de significados a partir del impulso consumista.

Frente a la vaguedad que el consumo inserta en los valores simbólicos, César Martínez dirige su atención a la forma en que se establecen valores y el efecto que tienen sobre nosotros en espacios y prácticas de significación social. Las *perforMANcenas* en específico, al igual que el performance en general, mantienen una estrecha relación con los actos rituales, ambos suceden en un tiempo y espacio particulares, actualizando su significado y apelando a la sensibilización en el momento de la experiencia, sin desplazar su objetivo al

13 Si Sagawa asociaba el canibalismo con la fantasía de poseer una mujer extranjera, para Kara se convertirá en la impresión de que Sagawa estaba devorando su pensamiento y debía "triturar las palabras [de una carta] en todos los sentidos", masticarlas, *digerirlas literalmente*. Una situación que autores como Gilles Deleuze han considerado como esquizofrenia y que forma parte del malestar característico en el capitalismo, donde se reproduce el deseo con fines comerciales.

futuro; a diferencia del individualismo contemporáneo,¹⁴ la cohesión social hace posible la crítica a un mismo sistema y a las condiciones normativas de la vida. En la sociedad contemporánea encontramos presencias asociadas al ritual, la extensión del término se aplica a acciones políticas que se mantienen fieles a protocolos, a los actos cotidianos que implican ciertos procesos de repetición y las artes escénicas. En las performANcenas se busca que los individuos participen en la regeneración del grupo por medio de la ingestión del alimento, donde la memoria del sacrificio de un cuerpo unifica a los participantes. El evento funciona de forma similar al sacramento católico de la Eucaristía, también aludido en las acciones. Estas presencias rituales no son entendidas como un conjunto de acciones con coherencia sino, por el contrario, contienen elementos en competencia que expresan distintas formas de percibir, interpretar e interactuar en la vida social.¹⁵ El discurso artístico de César Martínez, al trabajar sobre las condiciones políticas, económicas y sociales, intenta reinstaurar las relaciones morales y la unidad del grupo, representando, magnificando y dramatizando los conflictos y tensiones que afectan a la sociedad.

Para generar sentimientos de fascinación y confusión que intentan involucrar emotiva y cognitivamente a los participantes, la metáfora del canibalismo como consumo de valores simbólicos mantiene un significado

14 El individualismo, un proceso fluctuante y en continuo crecimiento a nivel mundial, surge como consecuencia de la economía capitalista y la política democrática en el transcurso de los siglos XVI y XVII. La sociedad es racionalizada y los individuos se comportan como pequeños núcleos, olvidando sus lazos de grupo, cosificando a sus semejantes convirtiéndolos en mercancías consumibles y desechables; sustituye la concepción del individuo y ciudadano por la de consumidor. Michel de Certeau, *Op cit*, p. 106-108.

15 Rodrigo Díaz Cruz, *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*, México, Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998, p. 179.

inestable en las perforMANcenas. Los recursos de la presentación incluyen la gestualidad y el humor, elementos sensuales como el gusto, el sonido y la multiplicidad de efectos visuales, además de la exaltación de la violencia y el tratamiento sobre un tema socialmente considerado tabú. Existe una espectacularidad que intenta disolver el encuentro con una sociedad restringida que, al continuar con este impulso, puede distanciarse de la crítica y convertirse en instrumento de contemplación al servicio de la publicidad.¹⁶ En distintas ocasiones, los medios masivos de comunicación han convertido a las perforMANcenas en mercancía a través de la difusión de noticias que generalmente exaltan las características espectaculares del evento.¹⁷ Al igual que el ritual, el espectáculo supone un espacio de mediación para la afirmación del intercambio, pero sus efectos de artificio lo convierten en un lugar privilegiado para el consumo.

¹⁶ Desde 1920, las posibilidades de comunicación que ofrece el espectáculo fueron empleadas y desarrolladas por los movimientos artísticos de vanguardia; esta estrategia artística se convertiría en propaganda política e instrumento publicitario. Guy Hocquenghem y René Schérer, *El alma atómica*, España, Editorial Gedisa, 1987, p. 188.

¹⁷ Varios diarios han presentado el evento en primera plana para capturar la atención de los consumidores: *El Mundo*, Baleares, España, 25 junio de 1999, y *Tribuna de Salamanca*, Salamanca, España, 23 enero 2002. Televisa asistió a cubrir la perforMANcena realizada en el Museo Carrillo Gil en 1997. César Martínez ha participado con ironía en la producción de entrevistas y fotografías públicas. Los efectos en la recepción de esta información, fragmentaria y parcial, provocan reacciones; en un artículo el escritor Arturo Pérez-Reverte, "Pajinas kulturales", *El Semanal*, España, 21 febrero 1999, comenta a partir de una imagen en el periódico del evento: "uno frecuente presentaciones de libros y exposiciones y conciertos y cosas así para que un fulano en pelotas con pasamontañas te haga comprender que el arte es comestible. Para que te toque en suerte el cojón de gelatina con frutas y comértelo extasiado en un plato de plástico para vivir orgasmos culturales como éste."

Conclusiones

La cuestión del canibalismo ha variado de significados y contenidos culturales, diversas disciplinas, como la antropología y la literatura, se han aproximado a su estudio e interpretación, abordando desde distintos puntos de vista sus orígenes y funciones. El artista César Martínez Silva retoma la metáfora del canibalismo como eje en la construcción, redefinición y cuestionamiento de la identidad latinoamericana al simular en sus performances un banquete antropofágico. Las perforMANcenas plantean una intersección entre la metáfora del canibalismo y el consumo, donde el mercado explica la función de la sociedad. Como pudimos ver, estas acciones abordan una problemática local que participa de una condición extendida que está en el centro de las contradicciones modernas.

América Latina ha sido parte sustantiva en la historia económica del capitalismo. Desde el siglo XVI, con las luchas europeas por el control de las rutas comerciales, hasta la expansión de la era consumista y el proceso de globalización. Las relaciones de subordinación y dependencia en diferentes periodos de la historia de países como México implicaron procesos de hibridación y conflicto, primero con los españoles y posteriormente con los Estados Unidos. En las perforMANcenas estos procesos son señalados como cicatrices históricas relacionadas con la colonización y la búsqueda de enriquecimiento.

Para César Martínez, la ambición económica en todas sus vertientes es considerada como directamente proporcional al salvajismo y la voracidad. En

este sentido, su crítica va dirigida a una sociedad que valora al consumidor y al consumo sobre el trabajador y el trabajo, ubicando al cuerpo dentro de los ciclos de consumo-desecho, de uso y explotación. Este artista considera que somos “testigos oculares de quienes destajan cuerpos, actores pasivos de una trama caníbal”.¹ Las acciones consisten, en gran medida, en la puesta en acto de esta posición social extendida, donde el cuerpo de gelatina funge como una imagen del cuerpo social y como espacio de manifestación política.

La simulación del ritual antropofágico busca remedar a la desigualdad y la discriminación con el objetivo de llevar a cabo un reconocimiento y cuestionamiento del *nosOtros*. Este término utilizado por el artista, también recupera el valor simbólico del caníbal como un denominador común que habla de los “otros” y de nosotros mismos, del temor a consumir y ser consumido. Las acciones no sólo hacen referencia a la identidad que implica la idea de lo mismo, sino a la búsqueda de la reciprocidad, de la alteridad. Mediante la introducción de diferentes elementos con cierta carga cultural, se logra crear una instancia para continuar o renovar las diferencias simbólicas producidas por el proceso de globalización.

Por otro lado, la comida en estas acciones funciona como un vínculo entre arte y vida, un elemento de comunicación e identidad que muestra nuestra visión del mundo. César Martínez observa equivalencias entre metabolismo corporal y el metabolismo socioeconómico, las producciones artísticas y

¹ Entrevista con César Martínez publicada en la página web Redescolar: Texto disponible en: http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercarte/arte_mexicano/artemex10/cesarmartinez.htm#expo

cualquier creación humana a partir de la serie de intercambios que se generan dentro de los ciclos de consumo.

Esta tesina busca contribuir al estudio del arte producido en un periodo donde la violencia, la crítica a las instituciones, el fallido proceso de modernización del estado mexicano, el derrumbe del unipartidismo priísta y el impacto de la economía global fueron temas explorados estéticamente de modo muy intenso por los artistas locales. Asimismo, rastrea y genera lazos entre las manifestaciones artísticas actuales y los lenguajes estéticos producidos por los artistas de la década de los setenta.

De este estudio podrían desprenderse varias líneas futuras de investigación. El estudio del performance en México parece olvidado por la crítica y la Historia del Arte; los textos que reseñan y analizan este soporte son escasos y en su mayoría son realizados desde el periodismo o por miembros de la comunidad que hacen acciones. Valdría la pena hacer una lectura de las diversas formas en que los artistas mexicanos se han aproximado a este soporte, con objetivos y discursos distintos. Otra línea de investigación es ampliar el estudio sobre el empleo y actualización de la metáfora del canibalismo en el arte latinoamericano. Si bien varios autores han actualizado el valor simbólico del caníbal al encontrar confluencias entre el consumo cultural y el canibalismo en cuanto apropiación de bienes simbólicos, valdría analizar las particularidades de esta metáfora en el medio artístico y en el consumo de arte, ligado a las demandas del mercado.

Para finalizar, cabe señalar, que no obstante el sistema comercial en el que se encuentra inserta toda producción, el arte establece significados que nos establece como intérpretes, igual que en nuestra vida cotidiana. La dimensión ética de las acciones de César Martínez supone la memoria de acontecimientos que no han de ser olvidados, manteniendo su significado como medios de reflexión vital, y perseverando en la búsqueda de otras posibilidades históricas.

Apéndice

I. Discursos

“**PerforMANcena**”, Museo Ex-Teresa, 21 de febrero de 1994:

Buenas noches damas y caballeros. Bienvenidos al Terreno Peligroso, The Danger Zone we all inhabit. Nos encontramos en un momento culminante, a crucial moment. La consigna no es abandonarse a si mismo, nuestra vida es nuestra, es inútil que se resistan. Está apunto de suceder algo inédito en la historia. History never ends.

Welcome, pues, a este tratado de libre comer-se, free trade all you can eat buffet, ¿a quién? el cada-ver, the cada-ver... para hartarnos del cuerpo y la sangre de todos los mexicanos...pues nos encontramos en la era del consumerismo desmedido, savage consumerism, del consumismo enajenante, an alienating consumerism where we all are become aliens, costumed consumerism, consumismo que se consume a si mismo, consumismo que nos consume a todos, consumé de consumismo, consumismo consumido con su mismo dolor y dólar, consumismo degenerado por los ok boys of modernity, los machines, the machine boys, the machine gun, the mas chingón and these ferocious machine gones tienen la ferocidad de un cazador que ha impuesto su ley a huevo, a wilson (meaning pete, pedro, pito) y los mexicanos hemos sido carne de cañón de esta neuro-economía política... pues este hambour-yo-si es un asunto gastro-económico. the indian-gestion, el indio-gestion que me... surra su raza...so then, here lies the body de johnny idea, an example of our

grandiose exhibitionism, exhibicionismo a la postre... esta G, esta G-latina es el cuerpo rico, the exquisite body, el cuerpo delicioso de la nueva y etérea condición humana del cholesterol-free... es el cuerpo sin peso, the body without weight, el cuerpo sin dolor, miles de dolores invertidos, thousands of dollars invested in our misery...

Tomad y comed todos de él, eat and drink from him, pues este es el comercio de mi sangre, sangre de la nueva alianza y eterna, sangre del cada-ver, cada-ver de todos los días, dichosos los invitados a este perforMAN-cena...¹

“El Consumo de las Artes Visuales y sus Efectos. *The North America Cholesterol Free Trade Agreement*”, Museo de Arte Carrillo Gil, 28 de junio de 1997:

De Pie

En el nombre de México, Canadá
y los Estados Unidos...

viva el TLC

El TLC, que viene a salvarnos, esté con todos

Ustedes

Proclamemos la grandeza del dólar, se alegra mi
espíritu con este gran señor de todas las cosas,
nuestro salvador, porque ha mirado con humillación
a los esclavos de la economía redentora...

¹ Transcripción literal del documento del artista.

AAMEN

Sentados

Hermanos, brothers, para celebrar **with dignity**

the holy mysteries, primero reconoceremos

nuestros pecados transnacionales.

PRIMERA LECTURA

Oscuridad total

LECTURA DEL SANTO TRATADO DE LIBRE

Pausa

COMERSE, SEGÚN EL **AMERICAN CONGRESS**

Ilumina

cuerpo

EN ESTA EUCARISTÍA GASTROECONÓMICA:

COMPRO, LUEGO EXISTO

Esta es palabra del Dólar

PÚBLICO. Te alabamos señor.

SEGUNDA LECTURA

LECTURA DEL **NORTH AMERICA CHOLESTEROL**

FREE TRADE AGREEMENT AL PUEBLO DE

AMÉRICA GELATINA:

Queridos hermanos en este **North American Free**

Tanga puesto trade agreement de jalapeños y

garnachas feelings, el consumo es el pan nuestro

de cada día, es la sobredosis que condiciona

nuestra muerte, la sobre corrupción que con estrépito

regulará nuestra vida etérea.

Esta es palabra del dólar

PÚBLICO. GLORIA A TI SEÑOR.

DE PIE

LECTURA DEL SANTO EVANGELIO,

Rezo indígena, Pausa

A-PRI-CAIPSIS LITÚRGICO DE NUESTRA

Apaga la luz del podium

SEÑORA DEL ONE DOLOR

SENTADOS

Así, aquí yace el cuerpo de Johny Idea, de América

Gelatina, exhibicionismo a la postre en **este North**

America Fat Free Trade Agreement, very wild

consumerism, costumed consumerismo,

consumismo que se consume a sí mismo

consumismo crédito hipotecario,

consumismo vestido,

consumismo que nos consume a todos,

consumí de consumismo,

consumismo consumido,

consumido por el consometido.

CREDO

Creo en la medida de todas las cosas,

de todo lo visible y lo invisible,

creo en el Tratado de Libre Comercio

the only option,

nacido de toda la corrupción de todos los siglos y

centuries

Dólar de Dólar

Luz de Luz

Dólar verdadero de dólar verdadero,
devaluado, no engendrado,
para quien todos fuimos hechos
y que por nosotros los mexicanos
se quedó en las alturas, y
por obra de los gobernadores se creo el TLC
y se hizo banquete.

Creo en el Tratado de Libre Comerse

Dador de vida y muerte,

Creo en la bolsa de valores,

Audio: Música de Ezequiel Peña

Que es **una** SANTA Y A-PRI-CALIPTICA

Pausa

DOMINUS PREPARATORIOS CORRUPCION

OPCION AGONICOS SISTEMATICUS

HOMINUS FIDELITIS VELZQUIZ DETERMINI

MORTORIU A-PRI-CALIPSIS GASTRITIS

OFICIALIS SINDICATUS CETEMIS HUMANIS

CORPORIS POLITICUS CASTRATIONI

PRIGIONE SALINISIS ECONOMICUS PRISIS

CACTUS REUMATITIS

TEMORICUS DEVALUATORIS PARTIDO

AGUDICIS FELATIO PANCREATITIS

HEMORROIDAL DOMINUS PIZZA ERECTORIS DE

PROFUNDIS VERGATITIS AGUDA

CUSCUS ALTERNACUS GEBERNASIFILIS

CONASUPO RADIECTUS FLEBITIS

CLINTORIS PREPUCIO TOCO DESGARRATORIS

LA COCA COLITIS RENAL

HOME **MART TIRIUS** ECONOMICUS

PRICE DE PROFUNDIS HONORIS CAUSA

AAAAAMMMMMEEEEEN

AAAAAMMEEEN A MERICA GELATINA

TOMAD Y COMED, TODOS DE ÉL

PORQUE ESTA ES LA DEUDA DE LA SANGRE

DEL CADA-VER,

EL CADA VER DE TODOS LOS DÍAS,

SANGRE DE A NUEVA ALIANZA Y ETÉREA, QUE

SERÁ DERRAMADA POR EL LIBRE TRÁNSITO

ECONÓMICO

Y POR TODOS LOS GOBERNADORES

PARA EL PERDÓN DE LOS PECADOS

HACED ESTO EN CONMEMORACIÓN MÍA²

Réquiem militar frente al cuerpo

“Amé Rica G-Latina”, Casa de América, Madrid, 28 de enero de 1999:

YO AMO

YO AMO

NOSOTROS AMAMOS

NOS OTROS AMARON

¿QUIÉN ES ESE NOS OTROS?

Apunta hacia el público

² Transcripción literal del documento del artista.

NOS OTROS TODO

Yo Amé

Yo Amé

Apunta a la cabeza de la gelatina

Yo América

Yo América

Yo América Latina

Yo América G-Latina

Fantasía Europea

Apunta hacia el pene

Fantasía Mestiza

Incógnita facial

Apunta hacia su rostro

Geografía del cuerpo

Recorre el cuerpo con el machete

Norte SUR Este O éste

Apunta hacia el N, S, E y su rostro

Territorio imaginario

Recorre el cuerpo con el machete

Frontera de los sentidos

Mestizaje emocional.

Memoria digestiva

Apunta el machete en alto

Amnesia Histórica

Apunta el machete hacia su estómago

Amnesia Histórica

Amnecios

Política Fractal, Lógica Borrosa

Apunta el machete en alto y ve al público

Política de las tinieblas

Economía emocional

Apunta en el estómago de la gelatina

Tomad y Comed todos de él

Porque este es el cuerpo, es la conquista de Amé Rica G-Latina³

Es el cuerpo de la sangre

Apunta en el pecho de la gelatina

Es la Sangre del **cada Ver**

El Cada ver de todos los días.

Es el Cada ver de los **Otros**

Es el cuerpo rico,

Es the exquisite Body.

Es el cuerpo rico de América G-Latina. Amé Rica Latina.⁴

II. PerforMANcenas

2005 “Neuroeconomía Antropófoga”, V Bienal do Mercosul. Porto Alegre, Brasil.

2004 “Neuroeconomía Antropófoga”, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, España.

2003 “La vida a partir de la escoria”, acto inaugural de la 4ta. Edición de I Giardini di Xpò, Contenitore d’ Arte, Natura, Scienza, Magia. Milán, Italia.

2002 “Como, luego existo; existo, luego como”, dentro de la exhibición *BANQUETE, Metabolismo y Comunicación*, Palau de la Virreina. Barcelona, España.

3

⁴ Transcripción literal del discurso emitido en el performance.

- “La muerte viva, el hombre-hambre, o somos lo que comemos”, dentro de la muestra *Comer o no Comer o las relaciones del Arte con la comida*, Centro de Arte Salamanca, España.
- 2001 “El Hombre de Cacao”, evento inaugural de la muestra *Escultura Mexicana siglo XX, de la Academia a la Instalación*, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México
- 1999 “*Amé Rica G-Latina*”, como parte de la muestra *A vuelta con los sentidos*, Casa de América, Madrid, España.
- “El Cada-Ver Exquisito”, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma de Mallorca, España.
- “La disponibilidad de lo disponible, la brevedad de lo indispensable...”, con motivo de la celebración: Año 2000, del siglo XX al Tercer Milenio, Zócalo de la Ciudad de México.
- 1997 “América Ge Latina”, VI Bienal de La Habana: *El Individuo y su Memoria*, Cuba.
- “The North America Cholesterol Free Trade Agreement”, dentro de la muestra *Las Transgresiones al Cuerpo*, Museo de Arte Carrillo Gil, México.
- “The North America Free Tanga Puesto over America Ge-Latina”, 7th Annual Cheery Creek Arts Festival, Denver, Colorado.
- 1996 “The Cadaver of the Last Inmigrant”, *The Temple of Confessions*, original de Guillermo Gómez Peña y Roberto Sifuentes, Corcoran Gallery of Art, Washington D.C.

"The North America Fat Free Trade Agreement", dentro de la temporada de performance latino *Corpus Delecti, Sex, Food & Body Politics*, Institute of Contemporary Arts, Londres, Inglaterra.

"El Tratado de Libre Comercio", en Four Dimensions of Design, 13th International Congress of Graphic Design, Universidad de las Américas, Cholula, Puebla, México.

1994 "PerforMANcena", dentro de *Terreno Peligroso/Danger Zone, Intercambio Bi-Nacional entre artistas latinos y mexicanos*, Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), Museo Ex-Teresa, Ciudad de México.

1993 "PerforWOMANcena", Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.

Bibliografía

Acha, Juan, *El consumo artístico y sus efectos*, México, Trillas, 1988.

Agustín, José, *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*, México, Editorial Planeta, 1998.

Alvarado Chaparro, Dulce María de, *Performance en México : Historia y su desarrollo*, Tesis presentada para obtener el título de Licenciado en Artes Visuales, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin [ed.], *The post-colonial studies reader*, London : Routledge, 1995.

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1996.

_____, *El Salvaje en el espejo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones Era, 1992.

_____, *El Salvaje artificial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones Era, 1997.

Bataille, Georges, *El erotismo*, Madrid, Tusquets, 1997 (Colección Ensayo, 34)

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, 10ª ed., México, Siglo XXI editores, 1998.

Bhabha, Homi K., *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002,

Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*, Madrid, Tecnós, 1987.

Certeau, Michel de, *Historia y Psicoanálisis*, 2ª ed., México, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1998.

César Martínez. *Aproximaciones a la distancia / (amas b)*, Navarra, Universidad Pública de Navarra, 2005.

Corbeira, Darío, *et al*, *Comer o no comer*, Salamanca, Consorcio Salamanca 2002, CASA. Centro de Arte de Salamanca, 2002.

Cordero Reiman, Karen, *et al*, *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones. México, siglos XVI – XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1998.

Cosío Villegas, Daniel [comp.], *Historia General de México*, 3ª ed., México, El Colegio de México, Harper & Row Latinoamericana, 1988.

Cuellar Díaz, Daniela Paula, *Grupos de artistas : Arte colectivo de los años setenta en la Ciudad de México. Análisis del surgimiento*, Tesis presentada para obtener el título de Licenciada en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 2002.

Debroise, Olivier, *et al*, *El Corazón Sangrante*, Boston, Massachusetts, First University of Washington Press Edition, Institute of Contemporary Art Boston, 1991.

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *El Anti-Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.

Díaz Cruz, Rodrigo, *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*, México, Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.

Diego, Estrella de, *et al*, *A vuelta con los sentidos*, Madrid, Casa de América, 1999.

Eco, Umberto, [colab.], *et al*, *¡Carnaval!*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

El imperdurable mente presente. César Martínez, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, CONACULTA-FONCA, 2004.

Encyclopedia of aesthetics, New York, Oxford University Press, 1998

Feher, Michel, *et al*. (comps.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1990.

Foster, Hal, *et al*, *The Anti-aesthetic. Essays on postmodern culture*, Washington, Bay, Port Townsend, 1983.

Freud, Sigmund, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.

Fusco, Coco, *Corpus Delecti. Performance Art of the Americas*, London, Routledge, 2000.

Ganado Kim, Edgardo, *et al*, *Las transgresiones al cuerpo. Arte Contemporáneo de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1997.

Goldberg, RoseLee, *Performance Art. From Futurism To The Present*, London, Thames and Hudson, 1988.

Gruzinski, Serge, *et al*, *México: Identidad y cultura nacional*, Biblioteca Memoria Mexicana, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, número 3, 1994.

Historia General de México, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000.

Hulme, Peter [ed.], *Cannibalism and the Colonial World (Cultural Margins)*, New York, Cambridge University, 1998.

Jáuregui Carlos, Juan Pablo Dabove, *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), 2003.

Kara, Jûrô, *La carta de Sagawa*, Barcelona, Anagrama, 1988.

Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 2ª ed., Cambridge, Massachusetts, Londres, The MIT Press, 1985.

Marinetti, F.T. y Fillia, *La cocina futurista: Una comida que evitó un suicidio*, Barcelona, Gedisa, 1985.

Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1999 (Ensayo, Arte, 076)

Monsiváis, Carlos, *Los rituales del caos*, 3ª ed., México, Ediciones Era, 1995.

Pérez-Rincón, Héctor (comp.), *et al*, *Imágenes del cuerpo*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1994 (Cuadernos de la Gaceta, 79).

Phelan, John L., *El origen de la idea de América*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1979..

Razo, Vicente, *The Official Museo Salinas Guide*, Sta. Monica, Calif., Smart Art Press, 2002.

Rico, Luis, *et al, Banquete. Metabolismo y comunicación*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, Concejalía de Gobierno de las Artes, 2003.

Sanday, Peggy Reeves, *El canibalismo como sistema cultural*, Barcelona, Editorial Lerna, 1987.

Sexta Bienal de La Habana. El individuo y su memoria, La Habana, Consejo Nacional de Artes Plásticas, Centro Contemporáneo Wilfredo Lam, 1997.

Wiesz, Gabriel, *Dioses de la peste*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo XXI Editores, 1998.

Ziff, Trisha, *Distant Relations. Chicago, Irish, Mexican Art and Critical Writing*, Sta. Monica, Calif., Smart Art Press, 1995.

Zinn, Howard, *La otra historia de Estados Unidos: desde 1492 hasta hoy*, México, Siglo XXI, 1999.

Hemerografía

Acha, Juan, "No-objetualistas y geometristas mexicanos", en *Arte en Colombia*. No. 6, Colombia, marzo 1978.

Blas Galindo, Carlos, "César Martínez", *Artes Visuales*, 12 de abril de 1991, p.4.

"César Martínez, "canibalismo económico", Salamanca, *Tribuna de Salamanca*, sección *Local*, sábado 23 de noviembre de 2002, primera plana y p. 11.

"Cosas que nos tragamos", Madrid, *El País*, sección *Cultura/Espectáculos*, miércoles 29 de enero de 2003, p. 36.

Eder, Rita, "La nueva situación del arte mexicano", en: *Historia del Arte en México*, México, Salvat, 1984, p. 2396.

Fusco, Coco, "César Martínez", *Arco '97 Latino*, Madrid, 1997, p. 17.

Garzón Heredia, Emilio, "Hispanoamérica, Iberoamérica y América Latina: Una absurda controversia etimológica", en: *Pliegos de Opinión*, sección América Latina, Núm 7, 1er cuatrimestre 2004, s/p.

Goldman, Shifra M., "Performances en terreno peligroso II", en: *ArtNexus*, Bogotá, no. 23, julio – septiembre de 1996, p. 53-56.

González, Blanca, "Todavía, sin cambios", *Proceso*, México, 1º abril de 2001, p. 65.

Kurnitzky, Horst, "¿Qué quiere decir modernidad?", en: *La Jornada Semanal*, No. 288, México, 1994, p. 22-29.

Jáuregui, Carlos, "El plato más sabroso": Eucaristía, plagio diabólico, y la traducción criolla del caníbal", en: *Colonial Latin American Review*, Vol. 12, No. 2, 2003, p. 199-231.

_____, "Arielismo e Imaginario indigenista en la Revolución Boliviana. Sariri: Una Réplica a Rodó", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXX, núm. 59, Lima-Hanover, primer semestre de 2004, p. 155-182.

Lockward, Alanna, "La luz también se come", *Cariforum*, República Dominicana, no. 7, febrero de 2002, p. 88-89.

Maldonado Anso, Gloria, "Entrevista a César Martínez Silva: Explot-artes, esculturas comestibles", *El Nacional*, México, 10 de junio de 1991, sección C.

Martín, Gabriel, "A vuelta de los sentidos", *Poliéster*, México, primavera 1999, p. 56-57.

Martínez, César, "Comeos los unos a los otros", *Nitro*, México, No. 5, 2001.

_____, "Comemos los unos a los otros", Madrid, *Fisuras de la cultura contemporánea*, no. 9, 2001, p. 54-71.

Mayer, Mónica, "Estrellita para César Martínez", *El Universal*, México, 6 de mayo de 1991, sección C, p.2.

Pérez-Reverte, "Pajinas culturales", *El semanal*, Madrid, 21 febrero 1999.

Prieto, Antonio, "Pánico, performance y política: Cuatro décadas de acción no-objetual en México", *Conjunto*, Revista de la Casa de las Américas, núm. 121, abril-junio 2001.

Quijada, Mónica, "Sobre el origen y difusión del nombre 'América Latina' (o una variación heterodoxa en torno al tema de la construcción social de la verdad)", *Revista de Indias*, Madrid, 1998, vol. LVIII, núm. 214, p. 595-615.

Vélez, Gonzalo, "César Martínez: fuegos artificiales sobre madera", *Unomásuno*, México, 30 de marzo de 1994, sección C, p.36.

Medios electrónicos

Entrevista con César Martínez publicada en la página web Redescolar: Texto disponible en:

http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercarte/arte_mexicano/artemex10/cesarmartinez.htm#expo

García Canclini, Néstor, “La globalización: ¿productora de culturas híbridas?”, disponible en: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Garciacanclini.pdf>

Gómez Peña, Guillermo , “Dioramas vivientes y agonizantes. El performance como una estrategia de “antropología inversa”, Nueva York, *Instituto Hemisférico de Performance y Política*, Junio 2000, disponible en: <http://hemi.nyu.edu/archive/text/pena.html>

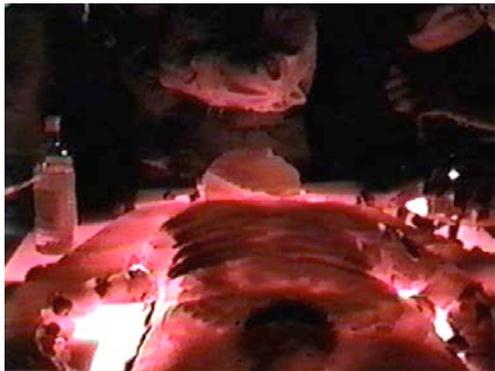
Palmero González, Elena, *Calibán: Caminos de una metáfora en el ensayo hispanoamericano*, Río Grande, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2000, p.1. Disponible en: http://www.cce.ufsc.br/~lle/congresso/trabalhos_literatura_hispanoamericana/Elena%20Palmero%20Gonzalez.doc



1. César Martínez, *PerforMANcena*, Ex-Teresa, 1995.



2. César Martínez, *PerforMANcena*, UCLA, Los Ángeles, 1995.



3. César Martínez, *PerforMANcena*, Ex-Teresa, 1995.



4. PerforMANcena: *El consumo de las artes visuales y sus efectos. The North America Cholesterol Free Trade Agreement*, MACG, 1997.



5. PerforMANcena: *El consumo de las artes visuales y sus efectos. The North America Cholesterol Free Trade Agreement*, MACG, 1997.

Atrévase a digerir
literalmente
"un cadáver exquisito".
Deguste y saboreé el
cuerpo Rico de
Amé Rica G-Latina.

¡Por fin! una obra que no sólo disfrutará por sus pupilas visuales, sino también por sus papilas gustativas. Este verdadero artístico platillo ha sido

escultococinado en el CUARTEL GENERAL DEL EJÉRCITO ESPAÑOL, utilizando los más finos ingredientes traídos desde la exótica *América Imaginaria*. Ingredientes seleccionados no sólo por su frescura, sino también por su forma, color y sabor; elementos fundamentales en toda composición artística.

Viva la transformación interior en su propio aparato digestivo, sobre un concepto digerido de lo que Usted puede hacer y/o piensa del arte.

El ritual antropofágico dará comienzo a las 20:30 horas, en el vestíbulo de Casa de América, HOY MISMO, 28 de enero de 1999.

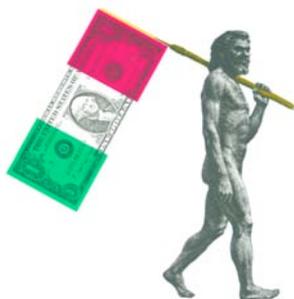
G-Latina *es cultura*
Escultura humana comestible
Ex-cultura PostNeohispana

César Martínez Silva

6. InvitACCIÓN de la PerforMANcena: *América G-Latina*, Casa de América, Madrid, 1999.



7. PerforMANcena: *América G-Latina*, Casa de América, Madrid, 1999.



8. César Martínez, *El Hombre Pri-Mitivo*, 1995.

EL SÍMBOLO DE LA CORRUPCIÓN EN MÉXICO



¡NI UN MADRAZO MAS AL PAÍS,
BASTA YA DE APRICALIPSIS!
LA PRISIÓN ES PARA ELLOS

Ilustración: César Martínez

9. César Martínez, *¡Ni un madrazo más al país...!*, 2005.



10. César Martínez, *El Rompe-cabezas de México*, 1995.



11. Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco, *Mexarcane International*, 1994-1995.



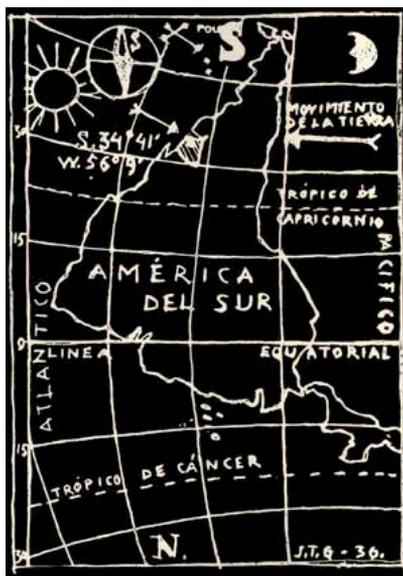
12. PerforMANcena: *The North America Free Tanga Puesto over America Ge-Latina*, 7th Annual Cherry Creek Arts Festival, Denver, 1997



13. Vicente Razo, *Museo Salinas*, 1996.



14. Damián Ortega, *América Letrina*, 1997.



15. Joaquín Torres-García, *Mapa invertido de América del Sur*, en *Círculo y Cuadrado*, 1 mayo 1936.

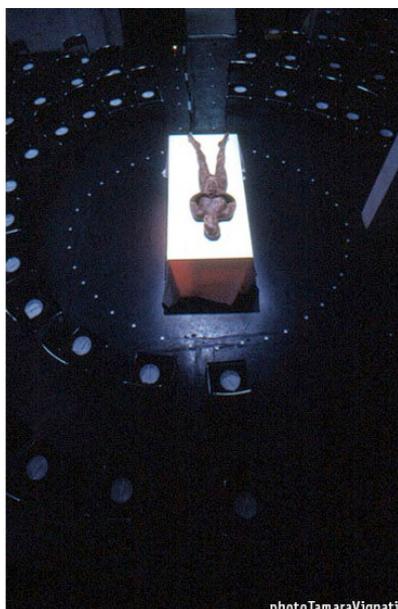


photo Tamara Vignati

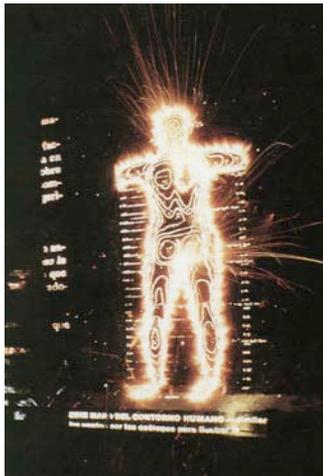
16. PerforMANcena: *La vida a partir de la escoria*, Milán, 2003.



17. No-Grupo, *La Patente del Taco*, 1979. Cortesía de Maris Bustamante



18. César Martínez en el *Pomochou*, No-Grupo, 1985. Cortesía de Maris Bustamante



19. César Martínez, *The lighten border*, 1987, Cd. México.



20. César Martínez, *La Historia no termina*, 1994.



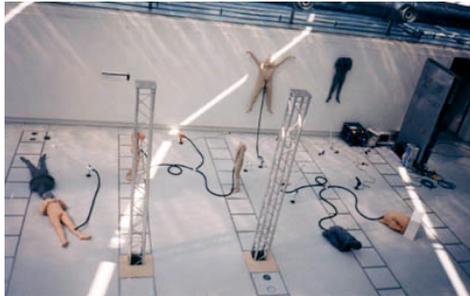
21. Silvana Cenci y César Martínez trabajando con explosivos, 1993.



22. César Martínez, *¡Viva la muerte!*, 1993.



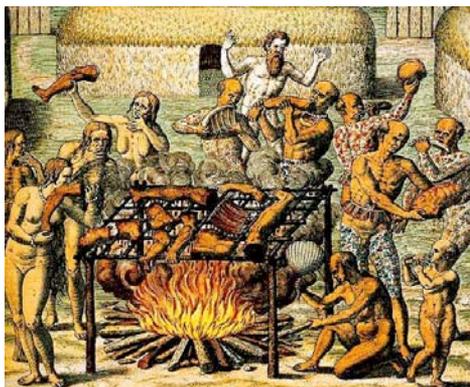
23. César Martínez, *El desgaste de la clase media en México o geografía de la devaluación transpirada* (detalle), 1999.



24. César Martínez, *Las transpiraciones del desgaste o la devaluación aspirada*, 1997, Ars Electrónica, Austria.



25. César Martínez, *Nuestros Impuestos están trabajando*, 2000.



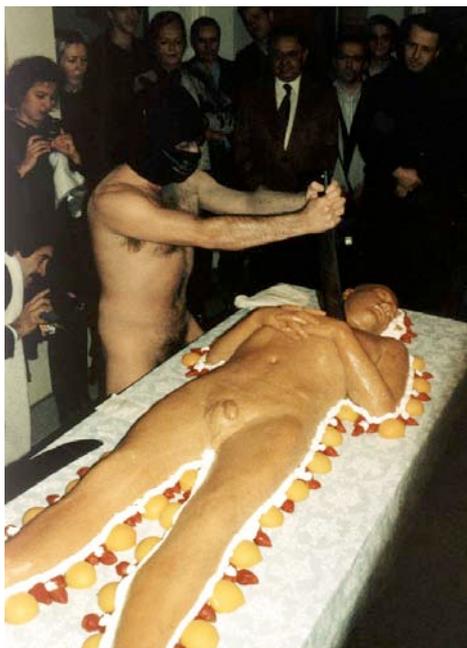
26. Theodor de Bry, *Americae Pars Tertia*, 1592.



27. PerforMANcena: *The North America Fat Free Trade Agreement*, Institute of Contemporary Arts, Londres, 1996.



28. PerforMANcena: *El consumo de las artes visuales y sus efectos. The North America Cholesterol Free Trade Agreement*, MACG, 1997.



29. PerforMANcena: *América G-Latina*, Casa de América, Madrid, 1999.



30. Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco, *The Guatimau World Tour*, 1992.



31. PerforMANcena: *The North America Fat Free Trade Agreement*, Institute of Contemporary Arts, Londres, 1996.



32. PerforMANcena: *Neuroeconomía Antropófaga*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 2004.



33. PerforMANcena: *Como, luego existo; existo, luego como*, Palau de la Virreina, Barcelona, 2003.



34. PerforMANcena: *América G-Latina*, (preparación de la gelatina), Casa de América, Madrid, 1999.



35. PerforMANcena: *América G-Latina*, Casa de América, Madrid, 1999.