



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

CUERPO Y CIUDAD.

“EL CUERPO HUMANO EN EL ARTE PÚBLICO.
PERFORMANCE, BODY PAINT, ESTATUA VIVIENTE,
INSTALACIÓN Y LOS ACTOS PERFORMÁTICOS”

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
MANUEL FRANCISCO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

DIRECTOR DE TESIS
LIC. JUAN DIEGO RAZO OLIVA

MÉXICO D.F., JUNIO 2009





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.

**Esta investigación fue realizada gracias al apoyo recibido de la
Universidad Nacional Autónoma de México y el Programa de Becas
Nacionales para Estudios de Posgrado.**

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México por ser el útero en el cual me he desarrollado, por la educación, los conocimientos y las vivencias que me ha dado.

Al maestro Juan Diego Razo Oliva por su apoyo, atención y paciencia en el desarrollo de esta investigación.

A todos y cada uno de mis maestros en la Academia, que con su conocimiento y experiencia nutrieron mi formación artística.

Al Maestro Carlos Blas Galindo, por su soporte y confianza, al otorgarme la carta de recomendación académica para mi ingreso a la Maestría. A Pancho López por creer en mi trabajo y la lectura que hago del cuerpo.

A Iris México y Manuel Salgado Ibarra, por compartir el proceso de ingreso a la Maestría y porque cuando los caminos se juntan, las distancias se acortan.

Este texto es el resultado de un proceso de lectura y reflexión, pero también de experiencias y procesos personales, que me han llevado a un reconocimiento personal y sobre todo al desarrollo.

A mis abuelos: Gustavo Hernández Acuña, porque me enseñó que la tierra y el trabajo duro, son bases para ser mejores personas, a mi abuela, Gonzala Olascoaga Santos, por ser parte fundamental en mi vida, por su apoyo incondicional en mi educación y porque el café de la mañana es más cálido con su compañía.

A mi madre Gregoria Hernández Olascoaga, por la fortaleza que me ha transmitido y porque sus desvelos me enseñaron que después viene el amanecer. A mi padre Manuel González López, por permitirme existir y estar escribiendo esto.

Esta tesis se nutre de la experiencia de compartir lecturas y visiones del mundo del arte y de las ciencias sociales, experiencia compartida con mis amigos,

donde las platicas de café siempre son bienvenidas. A Adrian Palma Patricio, Javier Gutiérrez Marmolejo y Óscar González Gómez, porque la amistad es el mejor encuentro en esta vida, por las experiencias y crecimiento juntos, porque hemos coincidido en visiones y formas de entender el mundo en tiempo y espacio.

A Jorge Armando Cortes Vieira, Mario Arteaga Arana y Efraín Castillo Rojas, por su amistad y hermandad; por ser cómplices en cada uno de los proyectos que he emprendido. Su apoyo incondicional, en los proyectos prácticos de esta investigación, fue fundamental para la consecución de la misma.

Índice

Introducción	6
Capítulo 1. De la obra de arte material a la obra no objetual	
1.1 Aproximación a la posmodernidad en el arte	12
1.2 La desmaterialización de la obra de arte	18
1.3 El cuerpo humano como objeto	20
Capítulo 2. La ciudad, un espacio vivenciado	
2.1 La ciudad y el espacio urbano	24
2.2 El espacio urbano, lugar de realización	29
2.3 Expansión del arte y arte público	32
2.4 El cuerpo humano como género de arte público	37
Capítulo 3. El cuerpo humano como soporte de la expresión plástico visual	
3.1 Performance, el cuerpo en acción	43
3.2 Body paint, el cuerpo desnudo	57
3.3 Estatua viviente, el cuerpo estático	65
3.4 Instalación, el cuerpo colectivo	75
3.5 Actos performáticos, el cuerpo en protesta	86

Capítulo 4. El cuerpo humano como lugar de memoria de la ciudad	
4.1 Lugares de memoria	94
4.2 Cuerpo humano, convención y costumbre	98
4.3 Cuerpo humano y cuerpo social	102
Conclusiones	111
Fuentes de Consulta	116

Introducción

La presente investigación nace de la reflexión y del estudio del tema del cuerpo humano en el arte; específicamente el arte del cuerpo. Se centra en ver al cuerpo humano como objeto de cultura, como el soporte de la obra, y, como objeto y obra. Hay que diferenciarla del tema del cuerpo humano como objeto de representación y reproducción, es decir, donde es modelo de representación, como en las artes tradicionales, la pintura y la escultura, en la que se reproduce mediante una técnica apropiada.

En la investigación, el cuerpo humano es el soporte del trabajo plástico visual, y por lo tanto la obra misma, es decir, la obra se materializa en el cuerpo del artista, y en otros casos, es la base conceptual. Las obras corporales que se han estudiado pertenecen al área del arte público, lo que las dota de dimensiones y características particulares.

En el ámbito del arte público, este tipo de obras corporales sobresalen porque son interactivas y por su carácter efímero, que las contraponen a obras de arte público tradicional, por ejemplo, de escultura monumental, de estatuaria y de mural, que perpetúan una memoria. Es en la oposición de lo efímero y lo perpetuo, en donde se concentra mi pretensión de ver las obras corporales de arte público como medios de la memoria urbana, a pesar de la fugacidad de las mismas. Es por ello que tomando en cuenta la temporalidad y el uso del cuerpo como medio de expresión, en las propuestas que se han ilustrado, se estudia a las mismas como lugares de memoria.

La presentación del cuerpo humano como objeto visual en nuestra época, se ha insertado en las prácticas que se desarrollan en el campo de las expresiones urbanas, las grandes ciudades son el espacio donde el cuerpo humano se presenta como obra.

Las prácticas desarrolladas con el cuerpo humano en el espacio público de la ciudad, muestran un cuerpo transformado, intervenido y manipulado, de manera poética, mediante la pintura y la caracterización, y, al mismo tiempo, en

resistencia física y para la contemplación, como el caso del body paint y la estatua viviente, o un cuerpo en movimiento, con códigos y replicante de información, el caso del performance y la instalación, o como medio de protesta, los actos performáticos.

Es en el espacio público de la ciudad donde se desarrollan nuevos procesos de producción creativa, relacionando el contexto con el contenido de la obra, no sólo en respuesta a la expansión y transformación del espacio, y/o la crisis del museo, sino también para expandir la experiencia estética, generar conciencia y carácter activista, ir contra el mercado del arte, o ser un medio de protesta. En éste sentido: ¿puede considerarse el trabajo con el cuerpo humano un género del arte público?

El arte público entendido tradicionalmente como aquel que obedece a la orden, impulso, financiamiento, y propiedad del estado o corporación; con el objetivo de conmemorar alguna circunstancia y dejar memoria para el público, ha evolucionando, mediante nuevas propuestas, considerando la ciudad no solo en su sentido formal, aspecto físico, sino también en su aspecto psicológico y social.

El arte público tradicional logra, mediante el objeto artístico, estatua, escultura monumental o pintura mural, perpetuar la memoria colectiva. Las nuevas propuestas, como la intervención, y en ésta investigación, el trabajo con el cuerpo humano, renuncian a la producción del objeto artístico y trabajan con la forma inmaterial del arte y la creación efímera, por lo tanto, habría que preguntar sí la realización artística no objetual de carácter efímero con el cuerpo humano, ¿tiene potencial para la trascendencia de la memoria colectiva o es un lugar de memoria en la ciudad?

Este trabajo tiene como principales objetivos:

- 1) Explicar el concepto de ciudad y arte público, para poder concebir, las diversas propuestas que se llevan a cabo en el espacio urbano y así poder definir si el trabajo con el cuerpo humano puede ser entendido como una línea de arte público.

- 2) Analizar el cuerpo humano como soporte de la obra en la realización de propuestas plástico-visuales, que se desarrollan en el espacio público de la ciudad de México.
- 3) Estudiar el uso del cuerpo humano como soporte del trabajo plástico visual en el espacio urbano para referirlo como un medio de transferencia de memoria y/o lugares de memoria.
- 4) Vincular la investigación teórica con la producción plástico visual de obra, es decir, la práctica de propuestas donde el cuerpo humano sea el soporte principal y el espacio urbano el lugar de realización.

En el uso del cuerpo humano en arte público, el eje de la investigación es notar el fenómeno sociocultural del arte, por lo tanto se ha procedido a dividirlo en partes, dividir la realidad que se analizó en el mayor número de componentes.

La investigación se realizó mediante tres actividades que se complementan, a) revisión del conocimiento existente, b) reflexión y c) revisión y producción de propuestas plástico-visuales.

La principal motivación para esta investigación es mi experiencia propia, mi obra personal se desarrolla en torno al cuerpo humano, y desde el cuerpo; como artista del cuerpo me he dado cuenta de la necesidad de generar contenidos desde el área del arte público. Por lo tanto esta investigación está vinculada con la práctica del propio tema, teoría y práctica se entretajan para generar un contenido.

Para la realización de este trabajo fue necesario recurrir al texto de autores que han trabajado el tema del cuerpo humano, arte público y memoria, sin embargo, solo algunos refieren de manera general la conjugación de estos tres ejes temáticos, por otra parte, la investigación se nutrió de la experiencia propia con el desarrollo de propuestas plástico-visuales. Debido a que existe información limitada sobre el cuerpo humano como soporte de obra en el arte público, no se espere un análisis exhaustivo, no obstante, espero que la investigación sirva al lector para reflexionar sobre las distintas dimensiones que tiene el arte público en la actualidad y sirva de referencia para futuras investigaciones sobre arte público.

Contenido

Para poder abordar el tema del cuerpo humano en el arte público fue necesario ubicar el desarrollo y práctica del arte contemporáneo desde el siglo XX. El primer capítulo de esta investigación es contextual, en el cual se hace una relatoría de los sucesos ocurridos en el arte del siglo XX que nos permite identificar la transición de un arte material a uno no objetual, y así poder ubicar el lugar del cuerpo humano como objeto de arte. Es en la oposición, de lo material y lo inmaterial del arte, entre otros procesos, resultado de las vanguardias, como la ruptura de cánones, la destrucción de categorías, la unión del arte y la vida, etc., cuando podemos hablar de posmodernidad en el campo de las artes.

Las rupturas generadas en el arte a partir de las vanguardias de principios del siglo XX, son un adelanto de lo que sucederá en la segunda mitad del mismo, en donde la idea es privilegiada, muchas veces, por encima del objeto, y es aquí donde se recurre al cuerpo como una de las maneras de ir contra el objeto de arte. Pasamos de la desmaterialización o inmaterialidad del arte, a la materialidad de la obra de arte en el cuerpo humano y con ello el llamado arte del cuerpo.

El segundo capítulo se aborda la ciudad como tema central, para ello se asevera que la ciudad es un espacio vivenciado. Antes de considerar esta aseveración se explica el concepto de ciudad y el de espacio urbano, para ello se retoman varios discursos y disciplinas que tratan el tema de la ciudad y su concepción actual. Estos discursos son el geográfico, el económico y el social. La intención de estudiar el tema y el concepto de ciudad tiene como fin encontrar características y elementos que definan la ciudad contemporánea global. Muchas ciudades en el mundo, incluyendo la ciudad de México, son el espacio donde las prácticas de arte público que utilizan el cuerpo como soporte de creación, se desarrollan, podemos encontrar que las propuestas de este tipo de arte público no son exclusivas de alguna ciudad, sino que se encuentran por todo el mundo.

Actualmente se ha nombrado nuevos géneros de arte público a las propuestas de trabajo artístico que traten sobre, desafíen, involucren y consulten al público, para o con el cual se ha hecho, respetando a la comunidad y al medio ambiente, y que está construido sobre los conceptos de audiencia, relación,

comunicación e intención política, al partir de un contexto más amplio de la vida social. Este término ha sido tomado de la obra *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, 1995, de Suzanne Lacy y que posteriormente retoma Blanca Fernández Quezada en *Nuevos Lugares de Intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano*. En algunos casos los nuevos géneros de arte público renuncian a la producción del objeto artístico y trabajan con la forma inmaterial del arte, acciones, intervenciones, etc., y la creación efímera. Es en las nuevas formas de arte público donde se ubica una línea de trabajo que se basa en la utilización del cuerpo humano como soporte de la obra; podemos decir que es un género específico de arte público, un género que desde los años sesenta del siglo pasado se encuentra en proceso de afirmación. Dentro de este género podemos nombrar cinco subgéneros, que serán abordados en la presente investigación, como el performance, el body paint, la estatua viviente, la instalación, y otros actos de carácter performático.

En el tercer capítulo se desarrollan estos subgéneros, tema central de la investigación. En las propuestas que se estudian en este capítulo encontramos que el artista utiliza su cuerpo como soporte de la obra o el artista recurre al cuerpo de otros para crear una pieza de arte. La intención de los artistas que trabajan con el cuerpo en la ciudad es recordarle al ciudadano su condición corporal, a la par que apropiarse de la suya; encontrar en el cuerpo, la manera de vincular el arte con los procesos sociales, experimentar la ciudad desde una óptica psicosocial en la que el ciudadano pierde cierta consciencia corporal y crear una imagen viva, que indudablemente llamará su atención.

Este tercer capítulo ha sido ilustrado con la obra de artistas que trabajan en cada uno de los subgéneros estudiados, entre ellos, Ema Villanueva, Spencer Tunick y Shanti Oyarzabal; así mismo, el inicio de cada uno de los subgéneros ha sido ilustrado con la imagen de la obra personal que se realizó a lo largo del desarrollo de la investigación teórica y representa el proceso creativo en el cual estuve inmerso en la misma.

Al estudiar las prácticas de arte público que utilizan el cuerpo humano como soporte físico o conceptual, pretendo encontrar, en estas, un lugar de memoria de la ciudad.

Es en el cuarto capítulo donde se habla sobre los lugares de memoria de la ciudad y su vínculo con el cuerpo humano y el arte público. Los lugares de memoria no son necesariamente lugares geográficos. Pueden ser de carácter muy diverso: objetos, personajes, monumentos, edificios, paisajes, medios comunicativos (como las artes, la literatura, el cine), tópicos, lugares comunes, refranes, creencias populares, etc.

Un lugar de memoria es un núcleo significativo (tanto material como inmaterial, y de larga duración a través de las generaciones) para la memoria y la identidad colectiva. Este núcleo se caracteriza por una fuerte carga de simbolismo o de emoción. Está arraigado en las convenciones y costumbres sociales, culturales, y políticas. Se modifica en la medida que cambian las maneras de su recepción, apropiación, uso y tradición. Las prácticas artísticas que utilizan el cuerpo como soporte de obra tienen un potencial de ser lugares de memoria en la ciudad.

Construir la ciudad desde los procesos culturales que en ella se desarrollan, nos ubica en la posición de reconocer su vida cotidiana, su espacio físico y la generación de una memoria; que al combinarse con los ideales de habitabilidad que subyacen a las diferentes clases sociales y los valores que le asignan a la vida urbana, influyen decisivamente en la configuración del espacio simbólico y material de la ciudad.

El escenario de la vida contemporánea es sin duda la ciudad, y es un territorio simbólico en constante construcción, las prácticas de arte público son participe de ésta construcción y su desarrollo obedece a múltiples razones, por lo tanto, estudiarlas implica también estudiar la ciudad y el uso del cuerpo.

Capítulo 1

De la obra de arte material a la obra no objetual

*El artista y el escritor
trabajan sin reglas y para establecer las reglas
de aquello que habrá sido hecho.*

Jean-François Lyotard

1.1 Aproximación a la posmodernidad en el arte

Nuestro tiempo está marcado por el cambio tecnológico, social y cultural; nuestra época histórica se guía por la novedad, lo moderno, el sentido de lo actual, lo innovador, renovador, y lo que se encuentra vigente. Sin embargo actualmente el discurso posmoderno es el que nos da una lectura de la realidad, bajo las siguientes consideraciones y reflexiones.

La posmodernidad como categoría histórica y filosófica, entendida, también, como capitalismo tardío, época postindustrial o la era digital, nos ayuda a ubicar nuestro lugar en el ahora y en la realidad humana. La posmodernidad no es que reniegue de lo moderno; no, porque no se pretendan novedades, sino porque también hay un rescate del pasado y con ese rescate se crea un discurso crítico a lo moderno.

El modernismo es un movimiento histórico cultural surgido en occidente, que para algunos autores quedó agotado, para otros se encuentra en crisis y para otros solo quedan destellos.

El modernismo en su madurez tenía como base de su discurso la idea progresista en el desarrollo de la historia, en donde la cultura es integrada por la ciencia, la moral y el arte, mismas que son legitimadas por la verdad, el deber y la belleza; conjugadas por la idea del progreso; la perfección de la humanidad como

objetivo primordial. El modernismo encuentra en el futuro su paradigma, a favor de un mejor mañana. La humanidad será, entonces, razonable, justa y estética.

El discurso moderno toma como universales, la objetividad en la ciencia, la justicia en la moral y el juicio en el arte, siendo que la realidad es otra, “cada ciencia impone sus reglas, la moral se rige por una pluralidad de códigos y el arte no se atiende a imperativos meramente racionales, sino más bien creativos, sensitivos, irónicamente eruditos y populares¹”. Así la modernidad construye leyes universales que explican y dan sentido a la realidad; mientras que el discurso posmoderno aclara que pueden existir entendimientos parciales, que son universales limitados.

En el campo de la estética el discurso posmoderno debió gestarse en las vanguardias modernistas del siglo XX, y se continuó con la experimentación que dio origen a las mismas. El arte posmoderno deja de buscar lo nuevo como eje, y encuentra en lo viejo el material que lo lleva al reciclaje.

La época posmoderna asume la muerte de las utopías, asume el presente, retoma parte del pasado y no ubica al futuro como objetivo primordial.

La mitad del siglo XX representa el cambio profundo en las prácticas sociales, y en el imaginario colectivo, las guerras de la primera mitad contribuyeron para cuestionar y negar el supuesto progreso de la humanidad, el progreso global, la inequidad en la distribución en la riqueza, echan a bajo la moral dominante. Las vanguardias defendían el hedonismo, la libertad artística, la exaltación de los sentidos, y sus prácticas, hacían una dura crítica a la sociedad; el capitalismo demostró que el hedonismo también es un nicho de mercado y lo asumió. El desafío de las vanguardias fue directo a la realidad y la moral dominante. El ataque a la vanguardia se hace en nombre del realismo y el neoclásico, la experimentación plástica se critica desde el poder, con el discurso de lo bello, el academicismo “vulgariza e impone criterios a priori que seleccionan

¹ Días, Esther. *Posmodernidad*, Buenos Aires, Biblos, 1999 p-15

de una vez para siempre cuáles han de ser las obras y cuál el público”² . Lyotard menciona que una obra no puede ser moderna, si en principio no es ya posmoderna, y aclara que el posmodernismo no es el fin del modernismo, sino su estado naciente. Lo posmoderno muestra lo impresentable de lo moderno, deja de lado la consolidación de lo bello, le da cabida a la diversidad de la experiencia artística.

“La fugacidad en la existencia de las vanguardias no hace más que dar cuenta de la compulsiva atracción por lo nuevo”³, la vanguardia es arruinada cuando las obras producidas son legitimadas y exhibidas por el museo, sistema social que critican. Sin embargo, la experimentación y la plástica gestual conservan las bases de la vanguardia de forma reciclada.

El posmodernismo recibe el legado de las vanguardias, la obra no aspira al futuro, ni pretende hacer del arte una forma de vida total; se buscan resaltar las características locales en la globalidad y continuar con la idea de no separar la vida del arte, hacerlo presente. La obra se desdibuja de su entorno y se inserta en él.

El artista moderno ve en el futuro la idea de innovación, el posmoderno fusiona el pasado y encuentra que éste puede tener futuro, le da una lectura distinta, crea con una idea de coexistencia más que de progreso, y muestra lo refinado y popular, lo distinguido y lo kitsch.⁴ El sentido del tiempo deja de tener importancia como indicador de progreso.

La Bauhaus, escuela fundada en Weimer en 1919, podría ser una muestra de la gestación de la posmodernidad en la Arquitectura, surgió como oposición a lo moderno. Sostenía que la nueva consciencia debía tener un equilibrio entre lo universal y lo particular, donde ambos confluyeran y coexistieran, se podría equiparar al discurso multicultural de ser global sin dejar de ser local. El

² Lyotard, Jean-Francois. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 2005, p-17

³ Días, Esther. *Op. Cit.* p-28

⁴ La palabra *kitsch* se origina del término alemán yidis *etwas verkitschen*. Define al arte que es considerado como una copia inferior de un estilo existente. También se utiliza el término *kitsch* en un sentido más libre para referirse a cualquier arte que es pretencioso, pasado de moda o de muy mal gusto.

movimiento posmoderno redime la multiplicidad de códigos y le resta valor a los postulados funcionales y ortodoxos.

La obra posmoderna, menciona Lyotard, no está circunscrita a regla alguna y en un principio no puede ser juzgada por un juicio determinante. Se trabaja sin reglas y para hacer una reflexión. “Posmoderno será comprender según la paradoja del futuro (post) anterior (modo).”⁵

En la creación hay una conjunción de disciplinas, la trasvanguardia, los medios digitales son utilizados a la par de medios tradicionales, se recicla la obra de otros artistas, “se calcan dibujos de otros autores, se exponen fotos de otros fotógrafos. En fin, se roba sin culpa. Porque el robo estético, con su guiño cómplice, puede ser también una forma de creación”⁶

La base del modernismo fue la exploración, el posmodernismo recobra, hace un reconocimiento de la coexistencia y lo interior en el ser humano. Lo posmoderno, en estética, se niega a la consolidación de las formas bellas, se consolida la libre realización del imaginario, y asume el discurso de la época. Ya no se pretende representar la realidad, ni seguir patrones conceptuales puros, se pretende la coexistencia, donde fluyen tantas posibilidades en las artes de nuestro tiempo, en las que puede existir una combinación entre los conceptos estéticos, la ciencia y la tecnología.

A diferencia del discurso moderno, donde rige un principio universalizador, que dirige los distintos niveles de la realidad, entre ellos el arte, el posmodernismo, aporta la deconstrucción, le da existencia al acontecimiento, a lo epocal, y cuestiona las leyes universales que dirigen el proceso histórico. La época posmoderna viene a diluir postulados universales que interpretan la realidad. En el campo del arte “la condición posmoderna no abarca un conjunto de actividades

⁵ Lyotar, Jean-Francois. *Op. Cit.* p-25

⁶ Díaz, Esther. *Op. Cit.* p-30

artísticas homogéneas, ni segrega teoría unificadora alguna”⁷ Es un proceso de reconstrucción del yo y las estructuras racionales.

Muchas veces la creación posmoderna no necesita inventar nada, se burla del estilo anterior, pero lo sigue utilizando, lo deconstruye. La deconstrucción no pretende eliminar la tradición y con ello las categorías culturales, sino más bien, busca reflexionar en los límites de la creación, y en los discursos serios, para plantear una crítica fundamentada.

La representación en la época moderna era más importante que lo representado, las vanguardias crean un discurso crítico a ello, el ready made, de Duchamp, es la respuesta, y con ello se diluye el oficio de pintor y del mismo artista. Al llegar al siglo XX, el discurso de la representación entra en crisis, la respuesta es la creación de nuevas reglas, de cuestionar el papel del arte, ampliar los discursos, los tiempos y los espacios.

La posmodernidad a diferencia de la modernidad, ha dejado de ver como fin absoluto la libertad del ser humano, se dio cuenta que el discurso emancipatorio, mismo que refiere la libertad como incondicional del ser humano, resultó contradictorio, pues aquel que lo ejerce, en primera instancia marca el poder, el control y el dominador. Ejemplos, los países europeos se ufanaban del liberalismo, pero niegan toda posibilidad a sus colonias; Alemania en busca de la pureza étnica, mata parte de la humanidad; Estados Unidos, en nombre del bienestar mundial, invade naciones y crea guerra.

En la creación posmoderna el tiempo y el espacio son reconstruidos por el arte, replanteados, la calle es reconocida como un espacio de realización, se muestra más terrenal se cumple el ideal moderno de la expansión del arte.

El sentido corpóreo del ser humano, se experimenta, el hombre ya no es reconocido como una identidad homogénea, sino como un ente en una múltiple metamorfosis, el sujeto es un sujeto virtual, con una múltiple identidad. “Las

⁷ Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: Epilogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid, Akal, 1990 p-425

ciencias, el arte y las formas de vida se han fragmentado en la pluralidad, la discontinuidad y la dispersión.”⁸ La moda se ha encargado de la organización de la vida y de todos los ámbitos de la humanidad. Lo efímero de la moda, lo efímero del tiempo, se traduce en obras efímeras de artistas plásticos, que están al servicio de lo temporal, y que son reconocidas después en su documentación.

En el campo del arte como espectáculo, que a lo largo del desarrollo de la humanidad ha existido, (por ejemplo en la Grecia clásica los espectáculos llevados a cabo en los anfiteatros, y en la Edad Media el espectáculo circense y juglaresco), en la época actual ha tenido un desarrollo sorprendente, por el soporte de la tecnología digital, que ha venido a crear la realidad virtual, lo que progresivamente nos lleva a disminuir nuestra capacidad de asombro.

En la posmodernidad no se ha perdido el paradigma estético-artístico, que puede ser incluyente y comprensible a la creación artística. Los nuevos medios han revitalizado la tradición de los medios convencionales, no están separados o disgregados, son formas distintas de creación y en esta época hay quien transita entre ambos y los combina para realizar una obra integral, lo que demuestra que ambos medios no son exclusivos. La experimentación con ambos medios crea propuestas interesantes y “una obra total”, ambos medios son importantes, pero cada uno por su lado tiene un discurso, muestran una técnica, y combinados forman algo integral.

La nueva sensibilidad en el arte aporta reflexiones en torno a la realidad de nuestra época, y nos orienta en una coexistencia posmoderna en la cual “el arte actúa como coraza de protección frente a los instintos destructivos de la existencia histórica”⁹

⁸ Díaz, Esther. *Op. Cit.* p-46

⁹ Marchan Fiz, Simón. *Op. Cit.* p-317

1.2. La desmaterialización¹⁰ de la obra de arte

La obra de arte material está intrínsecamente asociada con el tiempo, esto porque es una forma tangible que ocupa un lugar en el espacio y por lo tanto por un tiempo indefinido; su carácter de obra de arte es trascendente por el hecho de ser parte de un período histórico y una espacialidad, que le permiten, como lo menciona Walter Benjamín¹¹, ser un objeto de arte epocal.

El objeto de arte se convierte en un dato, en una fuente de información histórica, se le atesora, y en nuestra época, con el apoyo de los nuevos medios, ha alcanzado una difusión y reconocimiento como nunca.

Con la aparición del texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Benjamín (1935) se empieza hacer la distinción del “*aura en el arte*”, donde el aura es la forma de experiencia estética que se da con el contacto entre el sujeto que contempla la obra original. Con la categoría aura se puede construir toda una historia social del arte. Con la pérdida del aura en la obra, inicia su proceso de “desmaterialización”, que es llevado a cabo por la múltiple reproducción de ella; los enfoque que se le dan a la relación existente entre arte, representación y soporte del proceso artístico, se ven transformados por los diversos medios de expresión utilizados en el mismo. Asimismo la nueva percepción y sensibilidad en la época posmoderna, evidencia la decadencia del aura y/o nuevas formas de experiencia estética.

Ni la múltiple reproducción de una obra, ni la más perfecta de ellas, pueden compararse con la auténtica, le falta la historia de la obra original. Benjamín, menciona que, la historia de la obra está directamente vinculada con los cambios físicos sufridos y las condiciones de propiedad, hecho que marca el surgimiento de la autenticidad, el aquí y ahora del objeto. La autenticidad es irreproducible, luego entonces, el aura es el algo que posee la obra por ser única y además auténtica.

¹⁰ Término utilizado por Lucy Lippard para hablar de movimientos asociados con arte conceptual y sus entornos en el libro: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*.

¹¹ Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca/David Moreno Soto, México 2003 p-32.

El objeto de arte se inserta en la tradición mediante el culto, se le da un valor de culto, que es único e insustituible por ser auténtico, se crea un ritual de culto a él.

La desmaterialización de la obra es el paso del objeto al concepto, en el que la idea es privilegiada por encima de lo material, los artistas cuestiona lo bello, se amplía la experiencia estética, se crean nuevas formas de realización y participación de la experiencia, se reconstruye el modelo creador-espectador, se abre la obra, se amplía la forma de contemplarla. La obra es conceptualizada como post-aurática.

La desmaterialización de la obra tiene por consecuencia ir a contracorriente de la historicidad de la realización artística, lo que se traduce en el olvido provocado por falta de materialidad; la obra material permite el reconocimiento y la existencia histórica de la colectividad, siendo ésta una de sus funciones, ya que la materia existe porque es creada por la idea (la idea es una creación cultural del hombre en sociedad).

La experimentación que determino las vanguardias, también es propia del arte conceptual, hecho que significa la desmaterialización total de la obra, donde la reflexión se encuentra en la idea, no más pintura, no más escultura, no más obra gráfica, sólo ideas apoyadas por materiales no tradicionales. La nueva percepción y sensibilidad, es decir, todo aquello que nuestros sentidos captan, es herencia del Dada y sus formas de realización.

El arte conceptual fue la realización de convertir el arte en idea, de teorizar la obra como un objeto de pensamiento. Asimismo evita el énfasis en el producto final, y se acerca al proceso de la obra. La creación inmaterial del arte conceptual en un plano radical, evitaba que el arte fuera una mercancía del capitalismo, sin embargo, no advirtieron que, su documentación (fotografía, video, bocetos, ideas en papel), eran objetos con códigos de comunicación, y por lo tanto valorados en el mercado.

La reflexión y la poética, como nunca antes en el arte, tienen un énfasis en la obra visual, lo que supone que cualquier cosa puede ser motivo de una lectura artística; se plantean nuevas formas de representación, el cuerpo queda apropiado en algunas prácticas y se acentúa la participación del espectador.

El arte conceptual constituyó una transformación artística, aportó una concepción diferente, así como métodos y materiales; sin embargo, en el logro de la desmaterialización, no pudo librarse de contenidos culturales, ya que, indudablemente, el público necesitara de un referente para poder comprender la obra, la obra se materializa en un documento, se vuelve un dato más de información histórica.

La obra de arte visual objetual es legítima y merece reconocimiento, sin embargo hay que comprender la nueva sensibilidad y la época, para así dar cabida a las nuevas formas expresivas, propias de nuestro tiempo, entender el arte en sus actuales condiciones de producción. La forma en que estetizamos el mundo es resultado de las posibilidades existentes de nuestro tiempo y la coexistencia con la industria cultural.

1.3 El cuerpo humano como objeto

El ser humano se ha interesado por su cuerpo y lo que representa, debido a la conciencia que se tiene de él, hecho que lo diferencia de los monos. Los antiguos pensadores griegos veían el cuerpo humano como un microcosmos, hecho de fuego, tierra, aire y agua, dotado de racionalidad y con una estrecha relación con el cosmos.

La naturaleza del cuerpo se encuentra en su estructura, sus funciones y su apariencia, es el medio para visualizar el tránsito del ser humano en la tierra, su nacimiento, crecimiento, desarrollo, decadencia y muerte. Es en el cuerpo donde el ser humano realiza la búsqueda de signos, por tanto, es un perpetuo objeto de la cultura, y lo es, por ser un sujeto de cultura, él que la crea, él que reflexiona sobre la humanidad y, con ello, compromete a su cuerpo.

En las artes visuales, es con las vanguardias y el proceso de romper los límites en la idea de la creación y la búsqueda de la desmaterialización del arte, cuando se recurre al cuerpo, y se acentúa en los años los años 60, donde es el lienzo, el papel, el medio significativo donde se crea la obra. La obra se materializa en el cuerpo humano. El fluxus, el happening, el performance, el accionismo vienés, prácticas en las que el cuerpo es el objeto. “El siglo XX es el siglo del cuerpo habitado, vivenciado, y no sentido como apéndice. Se comienza e emplear conceptos como globalidad, integridad, unidad, totalidad, para hablar de la dualidad cuerpo-mente”¹², términos que lo enriquecen.

El ser humano, al desarrollar alguna expresión corporal, genera un tipo de inconsciencia, que lo aleja de estas acciones, se acentúa la corporeidad como parte de un cotidiano; así en el campo de las artes, el ser humano crea los códigos corporales, distintos tipos de lenguajes, pero todos corporales, la danza, el teatro, la mímica, el performance, etc., para recordarle a los demás su ser corpóreo.

El Accionismo vienés¹³, encuentra en la experiencia el hecho para hablar sobre la opresión del cuerpo, un cuerpo degradado, martirizado, en resistencia física, emocional y psíquica. El accionismo le da a la acción una categoría conceptual desde su origen y da pauta al surgimiento del arte del comportamiento o procesual, y el arte del cuerpo.

Los movimientos sociales de las décadas de los sesenta y setenta, del siglo pasado, como el de liberación sexual, el movimiento feminista, el hippie, etc., contribuyeron a que los artistas encontraran en su cuerpo el medio para crear, y la apropiación del cuerpo fue una respuesta. El cuerpo es utilizado como medio de denuncia social, como medio de exploración cinética, como lugar de placer, de

¹² *El cuerpo lugar de expresión*, artículo de Colomer María, 12ª. Mostra Internacional de Mim a Sueca.

¹³ El término **Accionismo Vienés**, en palabras de Marchan Fiz, Simón, en *Del arte objetual al arte de concepto*, comprende un corto y polémico movimiento artístico del siglo XX. Se trata de una de las aportaciones más inquietantes y radicales del arte austriaco de vanguardia, y puede entenderse como una de las consecuencias de los esfuerzos que los artistas de la década de 1960 llevaban a cabo para llevar el arte al terreno de la acción.

dolor, de resistencia y de poética. Las prácticas en el arte del cuerpo, reflexionan en la materialidad del cuerpo, y la dimensión en el espacio.

Las acciones desarrolladas, normalmente son efímeras y documentadas en video y fotografía. Respecto a la participación en géneros, Marchan Fiz¹⁴ menciona que, los hombres apuestan más al dolor como límite de resistencia y las mujeres presentan al cuerpo como lugar de emociones, y cuestionan, la construcción de la mujer como sujeto pasivo en la sociedad. Asimismo, reconoce algunas líneas respecto al trabajo de los artistas del cuerpo: el antropológico, donde se encuentra el tatuaje; el piercing; las lesiones y marcas; el travestismo, y el interés es, la auto- expresión del artista. Otra línea está marcada por la fenomenología, donde el cuerpo trasciende su estructura biológica como ser viviente; y se reconoce como parte de una cultura y un tiempo, las acciones llevadas a cabo pretenden ser objetivas y mostradas a una subjetividad, el espectador; funcionan como un proceso de aprendizaje, creado con la experiencia. Artistas que se disparan, y que transforman su cuerpo, aparecen en esta línea. Y por último está la línea cinética, en la que el cuerpo es visto en relación a su potencial de cambio, y puede ser presentado por el gesto, la expresión del cuerpo bajo ciertas condiciones, la unión del cuerpo y el lenguaje. Se construye en códigos corporales que el espectador interpreta y reinterpreta, prácticas en las que la acción no pretende integrar al espectador, a diferencia del happening.

La idea de cuerpo como objeto de arte se ha nutrido del arte conceptual, donde el uso del video y los nuevos medios, han sido parte fundamental para la difusión de las prácticas del cuerpo. El desarrollo de la ciencia y la tecnología, también ha tenido repercusión en el campo de las artes y el artista se apropia de los avances, y con ello transforma su cuerpo, le da un sentido post-humano¹⁵, referido a la mezcla de lo orgánico con lo inorgánico; el cuerpo es intervenido con

¹⁴ Marchan Fiz, Simón. *Op. Cit* 320

¹⁵ Término post-humano según Iván Mejía, en *El cuerpo post-humano*, citando a Donna Haraway, refiere a la mezcla de lo orgánico con lo inorgánico: la relación entre el cuerpo y todo tipo de fragmentos (órganos artificiales) que constituyen un cuerpo de recambio o dicho de otro modo, un organismo cibernético: un cyborg.

prótesis, reconfigurado, transformado, injertado, monitoreado por un chip, o simplemente cambiado de sexo. Con estas prácticas se problematiza y cuestiona el uso de la tecnología en la construcción de la realidad y en la identidad del ser humano, en la época posmoderna y en el contexto global, donde a la imagen corporal se le rinde culto.

Por otro lado el desarrollo que la humanidad vive, ha permitido que la biología, la genética y la medicina, operen a la par del arte, artistas que transfiguran su cuerpo, que se injertan órganos, que modifican la tonalidad de la piel, que se transforman quirúrgicamente, como el caso de Orlan¹⁶, que re-inventa su cuerpo, mediante cirugías plásticas y ubica en el acto un medio de cuestionamiento hacia las prácticas sociales donde al cuerpo se le “cosifica” y se le crean imposiciones estéticas basadas en la belleza, la delgadez y la juventud.

La presentación del cuerpo humano como objeto visual en nuestra época, se ha insertado en las prácticas que se desarrollan en el campo de las expresiones urbanas, las grandes ciudades son el espacio donde el cuerpo se exhibe como obra, debido al interés que hay por el desarrollo del arte público, al dialogo con la ciudad y al acercamiento con los ciudadanos.

Las acciones desarrolladas en el espacio público de la ciudad, muestran un cuerpo transformado, intervenido y manipulado de manera poética mediante la pintura y la caracterización, y, al mismo tiempo, en resistencia física y para la contemplación, como el caso del body paint y la estatua viviente, o un cuerpo en movimiento, con códigos y replicante de información, el caso del performance y la instalación, o como medio de protesta, los actos performáticos.

El trabajo con el cuerpo humano como objeto en el campo visual, se encuentra en pleno desarrollo y experimentación, y por ello es un tema en el que se debe reflexionar, para poder dar un acercamiento al entendimiento de dichas prácticas, así como a su contexto histórico.

¹⁶ Orlan es una artista francesa de performance que utiliza su propio cuerpo y los procedimientos de cirugía plástica para hacer arte. Ella Trabaja con la transformación de su rostro para cuestionar el estado del cuerpo en la sociedad actual.

Capítulo 2

La ciudad, un espacio vivenciado

La ciudad es gente

Sófocles

2.1. La ciudad y el espacio urbano

Día a día el mundo se urbaniza, el fenómeno de urbanización masiva ha provocado que la mitad de la población en el mundo viva en ciudades; el futuro del ser humano será un futuro urbano. Según el Instituto Nacional de Estudios Demográficos de Francia (INED)¹⁷, para el año 2030 los pobladores urbanos serán 5.000 millones, esto es el 60% de la población mundial. En América Latina, un poco más de la mitad de su población se concentra en ciudades¹⁸, García Canclini¹⁹ asevera que más del 70% de la población vive en ellas.

El fenómeno urbano suele ser resultado de distintas etapas de desarrollo y obedece al planteamiento único y universal de ordenación territorial, generado a partir de la segunda mitad del siglo XX; cuyo modelo es consecuencia del sistema económico. El capitalismo y la economía de mercado encuentran en las ciudades el lugar para la producción, distribución y consumo de productos y servicios para la sociedad, así éste modelo económico incide en la composición urbana. A la “racionalidad” que motiva esto, los economistas la llaman “búsqueda de las economías de escala y de aglomeración”.

Se puede definir a la ciudad desde muy diversos contextos, sin embargo históricamente existe una dificultad, por la variedad de ellas; existen ciudades industriales, turísticas, de servicios, administrativas, centros políticos, etc.,

¹⁷ <http://www.clarin.com/diario/2007/06/22/sociedad/s-03203.htm>

¹⁸ Ídem

¹⁹ García Canclini, Nestor. (coord.) “La antropología en México y la cuestión urbana” en *La antropología urbana en México*. / Nestor García Canclini, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA, Universidad Autónoma Metropolitana UAM, Fondo de Cultura Económica FCE, 2005. p. 11.

situación que complejiza lograr una definición apropiada. García Canclini²⁰ ubica tres discursos elaborados por movimientos teóricos para redefinir la ciudad.

El primero de ellos se encuentra en la oposición a lo rural: ciudad es lo que no es el campo, concepto que fue utilizado durante la primera mitad del siglo XX. El campo es entendido como lugar de relaciones comunitarias y desde el área social, de relaciones primarias, de contactos personales, tipo familiar. Por lo que la ciudad es un lugar de relaciones secundarias, un lugar de diversidad de roles y de formas de pertenencia, donde se rompe con la relación personal de tipo familiar, para entrar en el anonimato. Max Weber²¹, ubica en éste discurso a la ciudad como lugar donde la mayor parte de sus habitantes viven de la industria y del comercio y no de la agricultura, como lo es el campo.

Una crítica a ésta definición parte de cuestionar esta oposición, ya que sólo definir la ciudad por oponerla al campo, resulta un tanto pobre pues no analiza coincidencias e intersecciones entre ambos conceptos, que una simple oposición no resuelve, tal como sucede en las ciudades latinoamericanas, en las que hay una mezcla de lo campesino y lo urbano, campesinos circulando por la ciudad.

El segundo discurso parte de un criterio geográfico espacial. La ciudad es conceptualizada como una localización extensa y densa de individuos socialmente heterogéneos que pertenecen a un territorio urbano delimitado. Este discurso incluye la premisa de que la ciudad no es una aglomeración de edificios, sino que es un hábitat, una localidad concentrada o relativamente concentrada. La crítica a éste discurso parte de asentar que no se da cuenta de los procesos históricos y sociales que generaron las estructuras consideradas urbanas. Entonces, si al criterio geográfico espacial lo dotamos de una línea sociológica, podremos decir que la ciudad podría equivaler a la concentración de casas que colindan entre sí, y que se encuentran en una disposición ordenada, para formar una aglomeración dotada de una identidad, tan amplia, que no permite la agrupación ordinaria y específica, lo heterogéneo. La crítica a la definición parte de considerar que solo

²⁰ Ídem

²¹ Weber Max. *La ciudad*. Madrid, ediciones de la Piqueta, 1987. p.21.

las grandes localidades, entrarían a formar parte de ella, siendo que existen localidades menores que cumplen con las características y ello evidencia que el tamaño no constituye por sí solo un criterio para la definición.

El último es el discurso económico, que parte de la premisa de Weber de ver a la ciudad como una aglomeración en la cual sus habitantes viven de otra actividad económica distinta a la agricultura. Aunque tiene sus limitantes porque pueden existir localidades, según el mismo Weber, que no pueden llamarse ciudades, por estar conformadas por una única explotación, por lo que habría que agregar la variedad de oficios, pero que tampoco sería un criterio definitivo. García Canclini menciona que la ciudad es resultado de los procesos de industrialización y concentración del capital, donde se encuentra la producción y el consumo masivo de bienes y servicios y sacan provecho estas actividades de su cercanía mutua. Así podríamos decir que la ciudad desde el punto de vista económico, es un lugar de mercado, un centro económico, en el que la población residente satisface una parte económicamente sustancial de sus necesidades. En palabras de Weber es un gran asentamiento comercial, situación que implica un pago de impuestos, destinado al gasto público, lo que genera derechos y obligaciones entre sus habitantes.

Tomando en cuenta estos tres discursos se pueden articular algunos aspectos para considerar a la ciudad contemporánea. Partiendo del desarrollo que ha alcanzado el mercado, que es unificado y tiende a hacer de las ciudades lugares de homogenización, sin que ello impida la diferencia y diversidad; se pueden mencionar tres aspectos para considerar que es ciudad y en particular para considerar a la Ciudad de México:

- a) Lo monumental, una ciudad histórica, con carácter e interés artístico, cultural y turístico.
- b) Lo industrial, un aparente desarrollo en la organización territorial y arquitectónica, así como el desarrollo de su industria.
- c) Lo corporativo, una reciente arquitectura transnacional, posindustrial que vincula la ciudad en el proceso global.

La ciudad contemporánea es la muestra de distintos modelos de organización del espacio en distintas etapas históricas. La ciudad es construida por razones y prácticas materiales, económicas y sociodemográficas. En la actualidad el discurso antropológico, en su construcción y definición, se ha encaminado a ver la ciudad como el espacio de representaciones y experiencias, para generar interpretaciones más que explicaciones. La antropología, por lo tanto, ve en la ciudad, más que un fenómeno físico y un modo de ocupar el espacio, como “el lugar en el que ocurren fenómenos expresivos que entran en conflicto con la idea de racionalizar la vida social”²². Con la aportación de la antropología resulta aún más compleja la definición de lo que es ciudad, sin embargo nos coloca en un punto más comprensible, mismo que se hace puede ampliar si hablamos de megalópolis; a esto vamos a atenernos en lo posible.

Después de la primera mitad del siglo XX, sólo Nueva York y Londres, superaban los ocho millones de habitantes, el impulso económico, permitió el desarrollo y multiculturalidad de más ciudades. La Megalópolis²³ puede considerarse la ciudad posmoderna, en ella domina un sentido de la propiedad privada, de segregación, y una creciente crisis del espacio urbano; la ciudad posmoderna es un territorio donde cada vez menos los espacios son creados por una comunidad, y se convierten en rumbos individuales, imprevisibles y aleatorios, trazados por las necesidades y el consumo, que son prioridad del individuo más que de la sociedad. Así mismo podemos considerar algunas características y razones de las ciudades posmodernas como megalópolis y que ubican a la Ciudad de México como una de ellas.

Existe una gran concentración urbana, que a su vez integra otras ciudades próximas, creando una red de asentamientos interconectados. El desarrollo alcanzado por la ciudad produce migraciones masivas de otras zonas del país, lo

²² García Canclini, Nestor. op. cit. p. 18.

²³ Ibidem. p.19.

mismo sucede con la incorporación de municipios aledaños que forman una zona metropolitana. Así se genera una extensión territorial conocida como “mancha urbana”.

Este modelo de ciudad produce continuos urbanos de crecimiento ilimitado, que están formados por lugares comerciales y habitacionales, y restan importancia a las áreas naturales y espacios públicos, generando así una crisis que incluye concentración de pobreza, segregación, daño ecológico, pérdida en la calidad de vida, problemas de gobernabilidad, producción de residuos y desechos en gran escala, y el deterioro del espacio público.

La expansión de los medios de comunicación, también es resultado de la misma política económica “megametropolizante”, que en su expansión también reorganizó las prácticas de información y entretenimiento: “mientras la expansión demográfica y territorial desalienta a muchos habitantes ubicados en la periferia para asistir a los cines, teatros y salones de baile concentrados en el centro, la radio y la televisión, llevan la cultura al 95% de los hogares”²⁴

La megalópolis, no sólo es una integración de un grupo poblacional, física y geográficamente, sino que también estos procesos están conectados con una experiencia macro urbana, resultado de las redes globales de comunicación, de ahí, la utilización del término macro urbano. A pesar de ello, la conexión mediática no es exclusiva de las megaciudades, porque también se encuentra en ciudades medianas y pequeñas, lo que otorga diferencia a la megaciudad es su grado de concentración en:

- a) Empresas transnacionales y organismo de gestión y servicios que eligen a la ciudad como sede de operaciones.
- b) Una mezcla multicultural en su población, nacional y extranjera.
- c) Servicios turísticos que atraen a población globalizada.
- d) Instituciones académicas con desarrollo.

²⁴ Ibidem. p.20.

El origen de la ciudad fue como lugar de libertades, del pensamiento y la imaginación simbólicos, de pactos y de participación, en la expresividad de estos, y actualmente su crecimiento y reordenamiento o desorden, es resultado de los cambios económicos, tecnológicos y simbólicos, que indudablemente están vinculados con los procesos sociales, por lo cual resulta interesante para poder tener un acercamiento a la comprensión de los fenómenos expresivos que en ella se llevan a cabo.

2.2. El espacio urbano, lugar de realización

La ciudad, más allá de su concepción formal, es un lugar social, habitado y vivenciado; por lo tanto, crea conflicto entre los distintos “actores” que en ella convergen, habitantes comunes, gobernantes, grupos, identidades, etc.; por tal motivo y para hacer frente a ello, requiere de espacios que le den sentido, mismos en los que se encuentran identidades individuales y colectivas, que comparten un espacio y una historia en común.

El espacio urbano constituye la distribución espacial de la ciudad, está planeado política, urbanística, arquitectónica, social y artísticamente, para ser un lugar vivenciado por los grupos sociales que lo habitan. Su concepción también toma en cuenta la movilidad del ser humano, por lo tanto también es lugar de contacto social, de comunicación, en él se encuentra la interacción entre los ciudadanos, por lo tanto el espacio urbano es la ciudad misma, lo cotidiano, la realidad urbana, lugar en el que transcurre la historia de una colectividad vivenciada por sus habitantes.

La ciudad como lugar está dotado de un carácter singular que la diferencia de otras y sin embargo también comparte símbolos y dinámicas comunes, la ciudad es la metáfora densificada de la vida en el mundo. El planteamiento urbanístico es un proceso basado en la colectividad y la interacción, y en éste proceso de planear y producir la ciudad, es importante destacar dos ejes, la percepción moral y la experiencia estética, para situar las prácticas interdisciplinarias en su producción.

Los lugares en la ciudad están caracterizados por una múltiple diversidad, misma que se encuentra en los distintos grupos sociales, aquellos que codifican el espacio y le dan una lectura particular, de ésta forma pueden tener una múltiple lectura.

Así existen los no lugares, sitios de circulación, comunicación y consumo, “carentes de identidad, relación e historia”²⁵, que indudablemente cumplen como espacios de tráfico, movilidad de cuerpos humanos, información y capital, en las distintas dinámicas de la vida cotidiana del ciudadano.

Por otro lado el espacio público está determinado por los conceptos de propiedad pública o privada, y es construido por nociones históricas de un cuerpo social, la cultura y el encuentro con la realidad de símbolos comunes de identidad. Un lugar propiedad de todos y con el mismo derecho de utilizarlo por quienes integran la sociedad, mantenido por el estado mediante el gasto público aportado por los ciudadanos por concepto de impuestos. Aunque hay que destacar que “la sociedad liberal-capitalista, ha creado espacios públicos con carácter privado. Los supermercados y oficinas corporativas son el no lugar de tránsito entre sus espacios públicos y privados. En las grandes ciudades, se ha constatado cómo muchos de sus espacios públicos de relación social, espacios intermedios y de transición (plazas, calles, paseos, avenidas, parques, etc.), han sido disueltos y sustituidos por lugares homogéneos y estandarizados, lugares de ocio de masas o de consumo, que originan nuevas centralizadas [sic] centralizaciones urbanas”²⁶: superficies comerciales, supermercados, centros de ocio, aeropuertos, estacionamientos, etc. Actualmente los valores de consumo son parte de la vida psicológica del ciudadano.

Sin embargo, el ciudadano también posee valores políticos, religiosos, sociales y cívicos, que comparte en comunidad. La comunidad, en palabras de

²⁵ Fernández Quezada, Blanca. *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano, como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2000. p.6.

²⁶ Gómez Aguilera, Fernando. “Arte, ciudadanía y espacio público”. España, p.37. Ensayo.

Blanca Fernández, es “un grupo de ciudadanos unidos ya sea por una organización geográfica, el compromiso político y social, etc., o ante la identidad basada en la raza, el género, la opción sexual o la clase”²⁷

En la colectividad se encuentran intenciones de crear un espacio social habitable, con base solidaria, activista, artística y/o pluralista en pro de una mejora social, para hacer frente a la crisis de la ciudad. La ciudad ha dejado de ser el mejor elemento del que se ha conferido la humanidad para dar satisfacción a sus múltiples necesidades, para convertirse en un lugar desestabilizado y con infinidad de conflictos.

Después de la primera mitad del siglo XX, nos dice Gómez Aguilera²⁸, el espacio urbano empezó a ser considerado como un lugar para la creación plástico-visual, con la idea de expandir la experiencia artística y reforzar la idea de que el arte es producto de una concepción social.

Fue así que retomando las críticas que se venían haciendo a lo largo de la primera mitad del siglo XX, a las instituciones del arte, el museo, la academia y el mercado, los artistas toman el espacio urbano como lugar de realización, un lugar diferente en el cual se puede alentar la experiencia estética y la reflexión en la conciencia psicosocial del ciudadano. Sus lugares y no lugares, están codificados, están cargados de datos históricos y sociales, individuales y colectivos, cargados de dinámicas, usos y costumbres.

A lo largo del desarrollo de la segunda mitad del siglo XX, la ciudad y sus propuestas artísticas fueron encontrando nuevos caminos, y en la era posmoderna se le ha dado un carácter más conceptual al uso del espacio. Se ha visto a la ciudad y sus dinámicas como signos, “en su mayoría simbólicos, convenciones basadas en una relación arbitraria al referente porque la ciudad posmoderna ya no

²⁷ Fernández Quezada, Blanca. op.cit. p.13

²⁸ Gómez Aguilera, Fernando. op.cit. p.36

puede ser reconocida a través de una penetrante observación visual de descripción y encapsulada en una imagen”.²⁹

Las ciudades actuales han visto rebasadas sus potencialidades como lugares para habitar, la necesidad de renovación del paisaje urbano y la recuperación de sus espacios públicos son ejes centrales en la intención de la mayoría de los creadores que en ellas habitan, y ven la creación como un factor que puede generar un cambio social .

2.3. Expansión del arte y arte público

La actuación del arte en los espacios urbanos obedece a la intención de habilitar y vivenciar el entorno, tanto desde la arquitectura, el diseño ambiental, como desde la participación pública, sin embargo, actualmente existen otras circunstancias, como la problemática del museo, los medios de distribución del arte y los espacios de exhibición. El arte público es la realización de un objetivo desde dos lados, el productor y el espectador.

Desde los años 60 y 70 del siglo XX se habla de una expansión del arte, término que utiliza Jürgen Claus³⁰, que refiere a la expansión de los lugares tradicionales de exhibición, expansión de los medios de creación y producción, y expansión de los conceptos. La expansión del arte, en parte es considerar la condición pública del arte, que no se refiere a un arte de masas, a “democratizar” el arte en el mercado para llevarlo a las masas a bajo precio, sino a la participación pública: “arte público significa examinar las estructuras del arte desde el punto de vista de su capacidad para permitir y provocar la relación del público con el arte, y tomar dicho examen como punto de partida para la realización”³¹.

²⁹Ibidem. p-92

³⁰ Jürgen Claus. *Expansión del arte. Contribución a la teoría y práctica del arte público*. México, Editorial Extemporáneos, 1970.

³¹ Jürgen Claus.*op.cit.* p.13.

El arte público usualmente está identificado con el arte realizado en espacios urbanos; se puede entender al arte público tradicional como aquel que está relacionado con propuestas del estado para la conmemoración de alguna circunstancia histórica y dejar memoria para el público, “el ciudadano”; en una primera enunciación el arte público está relacionado con la escultura monumental y el mural (pintura mural); que obedece a la orden, impulso, financiamiento y propiedad del estado. La mayoría de las veces éste arte es considerado en una categoría inferior y fuera del interés del arte dominante, es decir, aquel aceptado por las instituciones del arte: academia, museo y mercado.

El arte es un sistema de correspondencia que tiene su origen en el campo de las tensiones formado por la imaginación, reflexión y estrategia; el arte público también tiene su origen en ellas, sumando otras correspondencias: y “nuestro tiempo exige el sistema de correspondencia del arte, en cuyo marco las unidades son llevadas tan adelante que dan en sí puntos de contacto con otros sistemas, las correspondencias van a otras disciplinas, con las que la expansión del arte está en intercambio”³².

Así como el arte actual exige el sistema de correspondencia con otras disciplinas, también requiere de la correspondencia con el espectador, al cual la dimensión estética libera, y que la mayoría de las veces el arte monumental no considera. Con el desarrollo del arte en espacios urbanos, el arte monumental queda relegado y aparece un arte público innovador que se apropia del espacio, happenings, acciones, teatro callejero, intervenciones, instalaciones, etc., estas manifestaciones crean otras lecturas del espacio público y del arte.

En una segunda enunciación podemos hablar de un arte en emplazamiento público, cuyo desarrollo puede ser con apoyo estatal o empresarial y recoge la idea de la experimentación artística en lugares concretos, la ubicación física, el contexto del espacio, como parte material y conceptual de la obra; que en muchas ocasiones es una producción social y cultural basada en necesidades específicas. El artista se sirve de análisis políticos, sociales y económicos, para integrar el

³² Ibidem. 18

lugar en el que invita a una nueva orientación. El arte por sí solo crea los nuevos canales, medios y soportes, tomando en cuenta la comunicación, el arte funciona como “un principio orgánico de las relaciones interhumanas”³³

El arte público indudablemente tiene un estrecho vínculo entre arquitectura, escultura y diseño, y no es sólo aquel que se realiza para un lugar; sino que también tiene una función social. También se puede hablar de arte en el contexto, que pretende llegar a formar parte de la vida cotidiana e integrar la obra como parte del ambiente y encontrar el lugar del arte en la sociedad. El arte es visto como un agente de cambio, de renovación, de redefinición; por tanto la realización creativa y artística, poseen valores que hacen posible la mejora del hábitat, mediante la innovación y el trabajo a nivel humano.

Con el desarrollo de las ciudades, sus espacios, y la reflexión de sus problemáticas, el arte público también experimentó un cambio, los artistas realizan una nueva lectura del espacio, para así trabajar directamente sobre él, modificándolo y vinculando al ciudadano en su reflexión. El espacio público es apropiado en un proceso crítico de lectura para matizar las múltiples variables que discurren en él. El arte público, entonces, es resultado de la apropiación del espacio público, la apropiación como provocación. La apropiación es un fenómeno que en la calle se generaliza, ambulantes, prostitutas, músicos, viejos, indigentes, etc., una apropiación física; “sí todo en la ciudad es propiedad de alguien, los que vienen después –los jóvenes, por ejemplo- se encuentran con que están excluidos, y no les queda sino la estratagema de la apropiación insólita del espacio; apropiación que interviene normalmente el uso habitual”³⁴.

La apropiación desde el arte, defiende recuperar el sentido de la ciudad, no sólo en su sentido formal, su aspecto físico, sino también en su aspecto psicológico y social, creando propuestas urbanas, que incluyen un contexto, político, geográfico y cultural. Walter Benjamin alude la expansión del arte a todos los aspectos de la vida, y la estetización del ámbito político, social y

³³ Ibidem. 19

³⁴ Weber Max. op.cit p. XIV

económico: “El arte enfatiza su valor social estableciendo como objetivo principal el servir de puente entre los ciudadanos y ser símbolo de identidad cultural mediante el tratamiento de las diversas relaciones entre el arte y su contexto urbano”³⁵. Hablamos de activistas y artistas que se insertan dentro del desarrollo del arte público o del arte con interés público como lo nombra Blanca Fernández, aquí podemos hablar de una tercera enunciación de arte público, que surge de una gama de propuestas que pueden nombrarse como “arte comunitario”, “arte con conciencia social”, “arte para temas públicos” o “nuevos géneros de arte público”.

Estas nuevas formas de arte público, comprenden todo tipo de propuestas innovadoras y trabajos realizados de manera multidisciplinaria, para crear espacios, actividades, manifestaciones, etc., que forman parte de la expansión del arte, y que muchas de las veces las obras no deben considerarse como algo que ya se ha terminado y que está definido, sino más bien como algo que se encuentra sujeto a cambios por parte del espectador. La expansión del arte no significa traspasar los límites de una disciplina para aterrizar en otra, es una expansión con un fin específico, un objetivo claro con el cual pueden coincidir varias disciplinas en expansión.

Para Claus Jürgen³⁶, una función del arte en expansión, dentro de las nuevas formas del arte público, es la anticipación, producto de la investigación del artista, para liberar estructuras ocultas del individuo, el artista funciona como una estrategia social de nueva creación y es partícipe de la revolución en la planeación urbana.

La ambigüedad de las palabras arte y público, “exigen una relación reformada, en la que la concepción estética y el contexto sociocultural estén conectados, no derivados únicamente de un desarrollo artístico o de un trabajo social”³⁷, luego entonces el arte público debe ir más allá de esto y necesita considerar en su

³⁵ Fernández Quezada, Blanca. op. cit. p. 25.

³⁶ Jürgen Claus. *op.cit.* p.16

³⁷ Fernández Quezada, Blanca. *op.cit.* p. 34.

concepción otras reflexiones y acciones, donde la reflexión estética y sociocultural estén unidas y conjugadas con el espectador, el público, que no es una masa homogénea y uniforme, sino lo contrario; por tanto, debe considerarse una variedad de públicos, diferentes y contradictorios, como una acumulación de extraños, redefiniendo lo público como un compuesto de privados. “El público emerge del interior de la vida privada: no se trata de una masa amorfa, acogida a cualquier bandera que se ondee ante ella, sino de individuos que necesitan desesperadamente encontrar en la acción directa, política y técnica, o en su mediación simbólica: el arte, a otros individuos con los cuales compartir frustraciones y deseos; individuos que se agrupan en colectivos”³⁸, el público comparte la dicotomía de la experiencia individual y colectiva.

Recientemente se ha dado mayor contenido a la necesidad de mantener un diálogo directo con el público en el espacio público, para así renovar la función del artista en la ciudad, y generar un arte público, entendido como “la exposición simbólica del límite dual, individual y colectivo, no es un arte para el público ni del público, sino un arte que toma como objeto de estudio al público mismo, a la vez que pretende elevar a ese público a sujeto consciente y responsable, no solo en sus actos, sino de los actos cometidos por otros contra otros”³⁹, porque la relación creadora es una relación de comunicación entre un ser experimental y un ser perceptual.

El arte público tiende hoy cada vez con mayor fuerza a apropiarse de todo el ámbito artístico, donde la expansión del arte tiene un papel fundamental, desde los medios y materiales de producción, como medio de aprendizaje, y transmisión de información. Hoy en día se empieza a visualizar la clasificación de lo que conforma lo que conocemos como arte público, y sin embargo las nociones son confusas y generan ambiguas descripciones, ya que esta descripción se realiza con base al uso del contexto, del espacio, su codificación, su utilización, su especialización, etc. Por tanto, es importante aclarar que la definición o clasificación de arte público debe hacerse con base a su sentir ideológico y

³⁸ Duque, Félix. *Arte público y esfera política*. Madrid España, Akal, 2001. p. 90

³⁹ *Ibidem*. p. 108.

realización espacial, para lograr la reflexión del público en lo referente a la vivencia de la ciudad y su colectividad.

2.4. *El cuerpo humano como género de arte público*

El género en las artes plásticas se instaura durante los siglos XVI y XVII,⁴⁰ a partir de las tradiciones temáticas, mitológicas o bíblicas, suponían referencias y un continuo en la técnica, especialmente en la pintura. Con el tiempo y con el desarrollo de las artes, el género se ha convertido en un “sistema de representación ilusionista, establece el modo (la forma de los enunciados) en que debe abordarse un determinado tema, por medio de un sistema de reglas surgidas en el tiempo”⁴¹; así, los géneros no son exclusivos de alguna práctica o especialidad, sino que constituyen un sistema cronológico y transtemporal.

El género es interdisciplinario y común en muchas épocas y disciplinas, su regularidad lo constituye como norma, norma que afecta aspectos como la composición, el método, y su relación con el espectador.

Los nuevos géneros de arte público, son considerados así porque resaltan su existencia en el presente y su distinción con el arte público tradicional. Estos géneros de arte público, que difieren de los géneros tradicionales, como la escultura y la instalación, menciona Blanca Fernández, quien retoma el trabajo de Suzanne Lacy: *Mapping the terrain. New Genre Public Art* (Bay Press: Seattle, 1995); son cualquier tipo de trabajo artístico que trate sobre, desafíe, involucre y consulte al público para o con el cual se ha hecho, respetando a la comunidad y al medio ambiente, y que está construido sobre los conceptos de audiencia, relación, comunicación e intención política, al partir de un contexto más amplio de la vida social.

Estos géneros se insertan dentro de la expansión del espacio, un espacio que tradicionalmente ocupa el objeto de arte y que perpetúa la memoria. Los

⁴⁰ Carrere Alberto. *Retórica de la pintura*. Madrid, Cátedra, 2000. p. 208

⁴¹ Ídem.

nuevos géneros de arte público renuncian a la producción del objeto artístico y trabajan con la forma inmaterial del arte y la creación efímera.

Dentro de los géneros del arte público existe toda una gama de propuestas, sin embargo recientemente la categoría intervención ha tomado impulso dentro de los conceptos de la realización artística, aunque habría que acotar que dicha categoría se utiliza desde los años sesenta, como procesos de producción relacionando contexto y contenido en la obra, así como respuesta a la expansión y transformación del espacio y su concepto; hay producción de piezas de un arte activista, o con interés no artístico que de alguna manera están orientadas contra el mercado del arte y que buscan expandir la experiencia artística.

Es significativo acentuar que en los nuevos géneros de arte público existe una línea de trabajo que se centra en la utilización del cuerpo humano como soporte, físico o conceptual, de la obra. En estas prácticas de arte público, el cuerpo humano es la herramienta de trabajo y la ciudad el lugar de realización; en ellas, muchas veces se trasciende la idea de ciudad en cuanto a lugar físico determinado, constituido por elementos tales como edificios y espacios abiertos, y es resaltado el carácter psicosocial de ella, así, cuerpo y ciudad actúan ante una realidad existente en la vida urbana, y en algunos casos, denuncian actividades o situaciones, ponen énfasis en los procesos sociales y políticos, hacen reflexionar sobre los procesos vivenciales del cuerpo humano en la ciudad o crean imágenes plásticas de carácter contemplativo para modificar temporalmente el espacio y el tiempo.

Es así como las prácticas de arte público que utilizan el cuerpo humano como soporte de trabajo se conjugan para crear un género específico de arte público, un género que desde los años sesenta del siglo pasado se encuentra en proceso de afirmación. Este género está basado en el uso que se hace del cuerpo y su contexto. Dentro de este género podemos nombrar algunos subgéneros, que serán abordados en la presente investigación, como el performance, el body paint,

la estatua viviente, la instalación, y otros actos de carácter performático, con tintes activistas.

Es importante destacar que en la Ciudad de México, a raíz de la revisión y modificación del Programa General de Desarrollo Urbano, 1997, estas prácticas se han expandido y han creado discursos críticos o simplemente de carácter artístico, donde las obras definen el arte como un agente social.

La obra en este género de arte público renuncia a la producción del objeto de arte, para materializarse en el cuerpo humano del artista o en el cuerpo de los espectadores. El arte con el cuerpo humano, acerca al ciudadano a la percepción corporal, al conocimiento, a la liberación y al deseo de su cuerpo; muchas veces los artistas cruzan la frontera entre ilusión y realidad y son una muestra de la evolución de la ciudad, de los conceptos corporales, como la desnudez, el lenguaje no verbal y la apariencia.

La presente investigación hacer una reflexión taxonómica de todas aquellas propuestas de arte público que utilizan el cuerpo humano como soporte físico o conceptual, para producir obras, en primera instancia, con carácter artístico, sin dejar de vincularse con procesos sociales, políticos y económicos, con carácter activista o simplemente de modificación temporal del espacio urbano.

Capítulo 3

El cuerpo humano como soporte de la expresión plástica visual

*Lo esencial en el cuerpo vivo,
es el cuerpo vivo en sí,
lo demás es accesorio y artificial.
Hipólito Taine*

La historia del ser humano está marcada por la reflexión hacia su cuerpo, por ser la existencia humana corpórea; de esa reflexión se han desprendido múltiples líneas de pensamiento que cómo centro tienen al cuerpo humano. El estudio y la preocupación sobre la corporeidad son resultado de la búsqueda de conocimiento y entendimiento de los procesos existenciales del ser humano. Por tener esta investigación un enfoque artístico, haremos algunas consideraciones generales acerca de algunos de estos enfoques conceptuales, ya que la investigación tiene como uno de los ejes de trabajo el proceso creativo personal.

Para un ser humano concientizar y asumir que es un cuerpo, más que solo considerar que lo posee, ha sido un problema; la tradición, en el pensamiento del cuerpo, no distingue de la persona. Para Platón el cuerpo no era el hombre, sino la cárcel de su alma, el cuerpo poseía toda la carga “animal” del hombre, su carga instintiva. Esta idea dualista donde el cuerpo es opuesto a lo humano es relegada en la idea de Aristóteles, donde el cuerpo es constitución de la identidad humana, el cuerpo es la imagen misma del hombre y por lo tanto sin él no puede ser entendido como persona. Al llegar la Edad Media, con las consideraciones hechas por Aristóteles, el cuerpo se convierte en un “microcosmos”, es la consolidación del mundo natural. Es el equilibrio entre el mundo racional y el mundo existencial. Sin embargo el pensamiento cristiano medieval rescata de Platón la idea del cuerpo como lugar de corrupción, y de Aristóteles la idea como ente constitutivo del ser humano, el ser humano constituido a imagen de un dios bueno y creador. Con el Renacimiento el cuerpo del hombre es el centro del universo, el ser humano es antropocentrista.

Dentro del simbolismo general de la sociedad actual el cuerpo ocupa una posición privilegiada, resultado de las representaciones sociales que se le asignan. Las representaciones sociales del cuerpo, sirven para ubicar su lugar en el espacio, sus partes constitutivas, sus funciones físicas, psíquicas, su relación con otros cuerpos, es depositario de imágenes. Imágenes entendidas como saber que se aplica al cuerpo, es un saber cultural. En las ciudades este saber le permite al ciudadano tener un acercamiento con su volumen en el espacio, saber de que está formado, le permite ser consciente de su vínculo con la naturaleza y el resto de los seres humanos en sociedad.

El cuerpo humano es representado y presentado, porque hay un saber en un estado social, una cosmovisión y una definición de persona, por lo tanto “el cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo”⁴². El cuerpo humano aunque parezca algo evidente es resultado de una construcción social y cultural.

El cuerpo humano en la expresión plástico visual en la ciudad es resultado de estas representaciones sociales. El artista encuentra en su cuerpo el lugar para proyectar sobre él, un saber, creencias y valores, para construir una visión personal y colectiva del cuerpo.

En las ciudades contemporáneas occidentales, el ser humano, crea el saber que posee relativo al cuerpo, con el que convive cotidianamente y son los artistas, que trabajan con él como soporte, los que le recuerdan su condición corporal.

La presente taxonomía de prácticas de arte público, en las que el cuerpo es el soporte del artista, ya sea físico o conceptual, se funda en el hecho de unir cuerpo, ciudad y arte, pero está basada en el uso que se hace del cuerpo y los contextos que genera.

La clasificación que se aborda en esta investigación se compone de los distintos usos que se le dan al cuerpo, como se muestra a continuación:

⁴² Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Nueva Visión, 1995, p-13

El cuerpo en acción: el performance, donde el cuerpo se presenta en la realización de un acto que es rector de un discurso. Este acto recurre a formas simbólicas para verter dicho discurso.

El cuerpo desnudo cubierto: el body paint, aquí el uso del cuerpo se basa en utilizarlo como lienzo, para cubrirlo con maquillajes y pigmentos, así explorar sus posibilidades en lo pictórico y reflexionar la percepción que crea este acto.

El cuerpo estático: la estatua viviente, el uso del cuerpo en esta práctica se basa en la imitación de las estatuas y como eje principal se tiene a la estática y control del movimiento y la respiración, sin dejar de lado la interacción que se tiene con el espectador.

El cuerpo colectivo: la instalación, basada en el uso de un cuerpo colectivo, es decir, la participación de distintos cuerpos para intervenir temporalmente un espacio específico y con ello generar un discurso artístico que descansa en uso de concepto, tiempo y espacio.

El cuerpo en protesta: los actos performáticos, el cuerpo es usado como medio de protesta, y en su mayoría, hay un discurso que cuestiona el sistema, y no tiene como base la idea artística.

El arte público no puede estar separado del hecho social urbano, y en lo cotidiano de la ciudad encuentra un lugar de desahogo expresivo, en el que se tejen tramas sociales de usos, costumbres y rutinas, y funciona dentro de estas tramas para incidir en el público, reflexiva y contemplativamente.

3.1 Performance, el cuerpo en acción



San Sebastián en látex, acción preventiva. Ciudad Universitaria. Octubre 2006

Esta práctica de arte vivo irrumpió en el arte desde los años 60, su concepción tiene la herencia de los movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo pasado, y actualmente se encuentra en proceso de legitimación e institucionalización, que le permite continuar existiendo y ampliarse en los discursos del arte.

El origen del performance está marcado por la experimentación y el arte conceptual⁴³; se puede considerar que es una línea dentro de él. Para los artistas de la primera mitad del siglo XX el ensayo de las ideas fue fundamental. Así surgió el Futurismo que tuvo como precursor a Filippo Tommaso Marinetti, el ensayo de las ideas es la base de renovación en la expresión poética y plástica. Posteriormente surge el Dada establecido por Tristan Tzara, es un movimiento que se desarrolla con un carácter antitradicional, surgió en el momento en que azotaba la primer Guerra Mundial, su momento histórico lo hace desarrollarse mundialmente casi de manera simultánea; el horror que se vive con la masacre de la guerra y el fracaso de los valores occidentales llevan a su desarrollo. El dada “arremete contra los fundamentos mismos del pensamiento, poniendo en duda el lenguaje, la coherencia, el principio de identidad, así como los soportes y los canales del arte tal y como podría concebirse antes de su irrupción en la escena pública”⁴⁴ lo que permite que la realización artística quebrante las fronteras y se vea reforzada por actos vitales.

Respecto a la intención conceptual en el dadaísmo, Marcel Duchamp consideraba que lo más relevante en la realización artística se encuentra en la actividad intelectual del artista, es decir, en el proceso de conceptualización de la obra y no en el objeto creado, ya que éste sólo es el resultado de ella. Así Duchamp logra romper con el arte tradicional y refuerza el hecho con los ready-made, objetos utilizados en la vida cotidiana a los que articula como obra de arte.

⁴³ El Arte Conceptual completa la ruptura con el arte tradicional, surgió con el dadaísmo, Marcel Duchamp plantea que el arte no está en el objeto, sino en la concepción y el proceso de creación del artista.

⁴⁴ Waldberg, Patrick. *Dadá, El Surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004 p. 16

Duchamp cuestionó el arte tradicional y abrió el debate sobre el papel del arte en la vida cotidiana.

Para el inicio de la segunda mitad del siglo XX, aparecen nuevos movimientos de realización artística, cuyo carácter continuó siendo trasgresor, pues cuestiona los medios utilizados y las formas. Surge el Happening con Allan Kaprow⁴⁵, quien lo define como “ensamblaje de acontecimientos actuados o percibidos en más de un lugar y más de una vez”: en ellos se desarrolla la participación de actores y el espectador se ve envuelto en la obra coordinado por ellos, que en algún momento dejan de actuar como tales y se convierten en parte de la acción.

Estas ejecuciones de expresión artística confirman el paradigma de romper las fronteras entre arte y vida, y transmitir un “saber”, redefinen la parte vivencial en la obra. El happening es un evento que se realiza en tiempo y espacios reales, donde a pesar de tener ciertas acciones delineadas, da cabida a acciones indeterminadas. Asimismo los artistas que lo realizaban lo hacían con la firme intención de romper con los límites disciplinarios, los límites bidimensionales y como una protesta contra el mercantilismo en las artes plásticas; realizaban un arte que no tuviera el fin de materializarse en un objeto que pudiera poseerse en adquisición privada.

También surgen los eventos Fluxus⁴⁶, que son considerados como una manera de arte acción, en el que se lleva a cabo una ejecución improvisada, a diferencia del Happening en el que hay un propósito delineado, además en el Fluxus existe una separación con el espectador, siendo este simple observador. Su origen fue en Alemania y su generalización se vio pronto lograda, debido a que

⁴⁵ Marchan Fiz, Simón. Op.cit. p-324

⁴⁶ Marchan Fiz, lo menciona como un movimiento artístico de las artes visuales pero también de la música y la literatura. Tuvo su momento más activo entre la década de los sesenta y los setenta del siglo XX. Se declaró contra el objeto artístico tradicional como mercancía y se proclamó a sí mismo como el *antiarte*. Fluxus fue informalmente organizado en 1962 por George Maciunas (1931-1978). Este movimiento artístico tuvo expresiones en Estados Unidos, Europa y Japón.

buscaba conciencia social más que un objetivo estético, nuevamente, como las expresiones que le antecedieron, buscaba revelarse contra las dinámicas burguesas del arte y la vida.

El hecho de cuestionar el papel de la obra como producto comercial, permite romper con los esquemas tradicionales de la misma. Del Fluxus, donde su fin era concientizar y cuestionar la realidad, se pasa a la observación del cuerpo como medio expresivo del ser humano, en el cuerpo se centra la realización artística, y no en los medios tradicionales, esto dio origen al Body Art, que es una actuación en público o en privado, siendo después vista en su documentación. El cuerpo es visto en relación al espacio y sus posibilidades físicas y estéticas.

Aunque muy distintas entre sí, estas corrientes tienen algo en común, el deseo de romper con las ataduras, las limitaciones y las definiciones que intentan encasillar, coartar y castrar la expresión artística. De estas expresiones artísticas, toma forma el Performance, que nace en los años 60 del siglo XX, con una base conceptual, ocupando espacio en galerías y la calle (el espacio público), transgrediendo y rompiendo, una y otra vez, la barrera entre lo social y la estética, la vida y el arte.

El performance es una línea de arte, tiene una naturaleza fluida y compleja para poder definirlo, sin embargo, tiene ciertas directrices que lo caracterizan. Es una ejecución presentada en tiempo y espacio reales, pretende con ello cruzar la frontera entre el arte y la vida, donde el ejecutante utiliza su cuerpo como materia prima, el cuerpo es el soporte de la obra presentada. Es un híbrido que se nutre de la multidisciplinaredad de las artes tradicionales: el teatro, la plástica, la música, la poesía y la danza, asimismo del arte popular y las nuevas formas de expresión, como el video digital y las nuevas tecnologías.

Su desarrollo es efímero, y es mediante la documentación con lo que se materializa, sin embargo, el hecho de que esté materializado en un documento, fotográfico o filmico, no lo ubica como una expresión que pretenda ser un objeto,

ya que su fin principal está enfocado a la vivencia y experimentación del artista, así como a la conceptualización y formación de la obra.

Sus líneas de creación, se encuentran en el cuerpo, la acción, los objetos utilizados, el recurso escénico y la interacción autor-público. El espectador es el que le da a la obra no sólo la forma final, sino también su significado. Sin él, el performance no se cumple. Hay que ser testigo presencial, su documentación sólo es su rastro, es decir, un vestigio.

La obra es llevada a cabo, expuesta, analizada, compartida, y criticada al mismo tiempo. Además tiene el carácter de ser tridimensional pues se le puede apreciar desde distintos ángulos. El autor es sujeto y objeto de la obra, y se hace valer de todo para que la expresión sea absoluta y vivencial. Su cuerpo es el origen de la creación y le da sentido la propuesta.

El performance no es teatro, el ejecutante no es actor, es él mismo y continúa siendo él mismo, busca el camino hacia dentro de sí, puede existir un guión a seguir pero también se puede improvisar de manera espontánea. Es una manifestación real, es la presentación, ante un público y en directo; de acuerdo con Jodorowski⁴⁷, es un medio de sanación, el artista experimenta una catarsis, y con ello un cambio anímico. María Eugenia Chellet⁴⁸, dice que al performance se le atribuye una función sería, la de liberar, suprimiendo las coerciones internas y alumbrando las fuentes mismas que las habían cegado, es decir, liberándose a sí mismo el ejecutante libera a los espectadores de algún tipo de represión.

En el performance existe un trabajo de la imagen en movimiento. Se toma una imagen de la cotidianidad y se traduce a un lenguaje plástico mediante la acción. Maris Bustamante⁴⁹ menciona que la diferencia entre los que hacen un trabajo serio y aquellos que sólo ocupan un lugar en el espacio, es que los primeros estudian para hacer y estudian lo que hacen. Con el Performance se

⁴⁷ Martínez Rentería, Carlos. “El performance ahora es un perro de museo”, entrevista con Alejandro Jodorowsky, en *Cultura contracultura*, México, Plaza y Janés, 2000. p.69

⁴⁸ Chellet, María Eugenia. “El performance ¿arte para todos?”, *Revista Generación* No. 45, agosto 2002. p.19.

⁴⁹ Ibidem. p.23

pretende comunicar un conocimiento, aunque esta intención puede ser irrelevante, cuando no se tiene una preocupación creativa, inteligente y reflexiva sobre el contexto y el tipo de acto necesario para cumplir los fines determinados.

Por años el performance ha sido marginado, el prejuicio es la falta de conocimiento acerca de su historia y configuración, así como la dificultad de poseerlo, por no tener como objetivo la materialidad en un objeto. Actualmente sigue en su etapa de legitimación e institucionalización, sin embargo aún no es considerado como una opción en los planes y programas de estudio de las escuelas de arte. Respecto a las publicaciones sobre performance en México, éstas se refieren a sus antecedentes, sus precursores, a sus características y a su descripción y documentación.

El performance como parte del arte público se inserta en las prácticas que se desarrollan en la ciudad de México, los sucesos de 1968 marcaron a las generaciones futuras de los años 70 y 80, mismas que subrayan la función social del arte, se gestó un movimiento de artistas urbanos que se acercaba a lo político y social mediante el arte. El trabajo colectivo fue la propuesta, vertiéndolo a la sociedad, ya que consideraban que el arte era sumamente excluyente y separado del proceso social, este periodo es conocido como el de los Grupos, en el que participaron “el Grupo Suma”, “el no Grupo”, “Grupo Mira”, “Proceso Pentágono”, entre otros.

Con los años 90 vendría la institucionalización del performance con la fundación de X-Teresa Arte Alternativo, posteriormente cambia su nombre a Ex Teresa Arte Actual, un lugar para ver y realizar performance; por otra parte se da la inclusión del performance en el sistema de becas para jóvenes creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes FONCA, lo que abre el camino a jóvenes artistas en la realización de la práctica. A pesar de la apertura de espacios y alternativas para artistas del performance, estos no dejan de encontrar en la calle, sus espacios públicos, y en los ciudadanos, su objetivo de realización, como es el caso de Ema Villanueva.

Ema Villanueva participó junto con Eduardo Flores Castillo en el proyecto EDEMA / Colaboratorio de Arte Público, que trabajó de manera activa del año 2000 al 2003. El trabajo de EDEMA, “consistió en desarrollar proyectos de arte partiendo del sentido de pertenencia a una colectividad. Su obra trató temas como la represión militar y los desaparecidos políticos de México; la “guerra contra el terrorismo”, y el abuso sexual. Su actividad se realizaba en constante colaboración con artistas, activistas y organizaciones no gubernamentales de diferentes países. Como medio, utilizaron fundamentalmente el performance”.⁵⁰

“EDEMA” además de ser un acrónimo, por los nombres de ambos, es en términos médicos, un fenómeno que provoca una hinchazón blanda en una parte del cuerpo ocasionada por la serosidad infiltrada en el tejido celular, así los artistas señalan por medio de recursos artísticos los puntos de dolor social o mala

articulación colectiva. Ambos artistas utilizaron los medios con los que se sintieron más plenos, Ema recurrió a la intervención corporal directa y Eduardo se orientó, además del performance, a la palabra y los medios objetuales.

La primera pieza que realizaron fue “pasionaria, caminata por la dignidad” en la que aparece en acción Ema Villanueva (Fig. 1). En abril de 2000 a un año de que la Universidad Nacional Autónoma de México estallara en huelga estudiantil y con las instalaciones de Ciudad

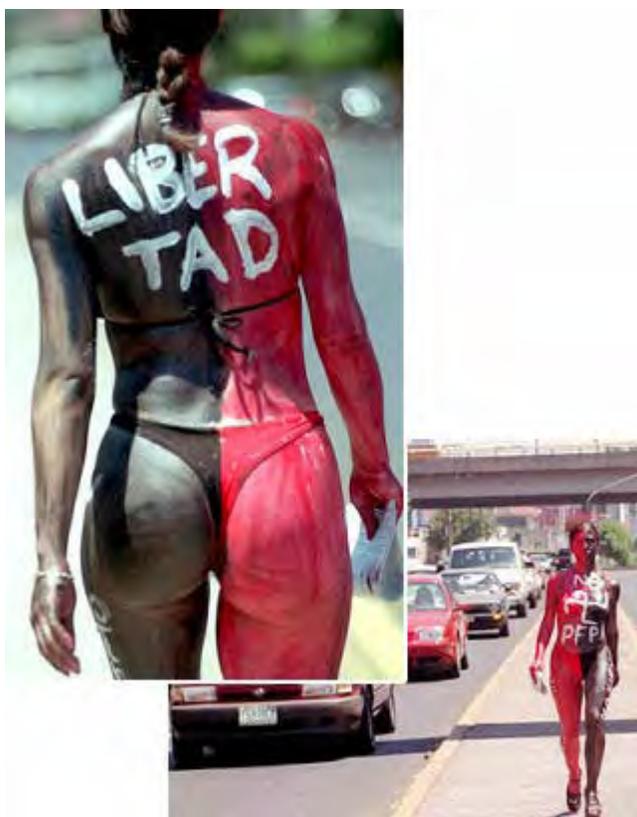


Fig. 1 Ema Villanueva “Pasionaria”, Abril de 2000

Universitaria tomadas por la Policía Federal Preventiva, PFP; Ema Villanueva

⁵⁰ EDEMA/Colaboratorio de arte público. *Presentación*. De <http://www.geocities.com/colaboratorio/presentacion.html>, Recuperado el 25 de abril de 2007

recurre al performance para llamar a la reflexión sobre el proceso político social que vive la Universidad; vistiendo sólo un bikini bicolor rojinegro y con el cuerpo pintado de la misma forma, el rojinegro está identificado como el color utilizado en los procesos de huelga, camina alrededor de 8 kilómetros, desde la estación del Metro Zapata hasta la Rectoría de Ciudad Universitaria, Ema a pesar de estar inscrita en la Universidad es ajena al Consejo General de Huelga, CGH, Eduardo escribe sobre ella dos leyendas acerca de la huelga, con pintura blanca. En el recorrido por Avenida Universidad pide a los transeúntes que pinten en su cuerpo opiniones sobre la huelga y a la par los colaboradores de EDEMA reparten panfletos con información sobre la problemática de la UNAM, (aquella no reproducida en los medios de comunicación, y, los puntos del pliego petitorio con comentarios personales de Ema, no autorizados por el Consejo General de Huelga, CGH, ni por nadie. La llegada al campus es solemne, en primer lugar ella está totalmente cubierta de leyendas a favor y en contra de la huelga, en segundo lugar los medios de comunicación se encuentran reunidos para cubrir las actividades que acontecen en el campus, por lo cual es captada y su imagen aparece en primera plana el día siguiente en la mayoría de los diarios de circulación nacional así como en los titulares de los noticieros televisivos, ella aparece repartiendo panfletos a los soldados-policías que buscan impedirle el paso a las instalaciones. (Fig. 2)

Ema Villanueva ubica en el espacio público, el lugar para desarrollar su trabajo como “performancera” y así tomar por sorpresa a un espectador callejero, que seguramente nunca ha escuchado la palabra “performance” y por lo tanto no sabe



Fig. 2 Ema Villanueva en Ciudad Universitaria, tomada por la PFP

de qué se trata, se podría decir que este es el espectador que le interesa; ella ubica su trabajo como parte del arte público y es producto de investigaciones realizadas anteriores a las intervenciones que realizó, su concepto de arte público está basado en lo que Suzanne Lacy⁵¹ establece como nuevos géneros de arte público. Ema pretende, al hacer uso de este género, “provocar, promover o favorecer una modificación real de las dinámicas sociales en asuntos colectivos”.⁵²

Al utilizar su cuerpo como elemento primordial de la obra, relaciona el performance y su género, el cuerpo femenino, ya que desde que irrumpió el performance en la escena del arte, se concibe como un arte predominantemente político, ella también se considera un ser eminentemente político, utiliza su discurso para politizar el cuerpo y verter al espectador un mensaje que le da la oportunidad de reflexionar y generar su propia opinión respecto a los asuntos político sociales y su significado; ella considera que su trabajo se diferencia de la propaganda por abrir un abanico de más posibilidades, ya que, es el espectador, él que le da la forma final a la pieza, no como la propaganda que busca imponer “la verdad” y dar sólo una versión de las cosas.

Al utilizar su cuerpo como soporte también juega con lo erótico y en palabras de Josefina Alcázar “erotiza la política y politiza lo erótico”⁵³, lo que acciona un detonante que provoca una reflexión, no sólo sobre los procesos sociales, sino también sobre los procesos personales, ya que lo personal es político.

A pesar de haber saltado a la fama por la obra “pasionaria”, su trabajo surge de una verdadera necesidad de comunicación y no por el afán de hacerse famosa o pertenecer al mundo del arte, sabe perfectamente a cual público quiere llegar y lo que quiere generar, así mismo está comprometida con un grupo social determinado.

⁵¹ Fernández Quezada, Blanca. op.cit. p. 31

⁵² Idem.

⁵³ Alcázar, Josefina. “Mujeres y performance, el cuerpo como soporte” de http://artescenicass.uclm.es/textos/index.php?id_texto=28082007100628 Recuperado el 24 de abril de 2007

La obra de Ema Villanueva además de vincularse directamente con las dinámicas sociales, busca en el fondo plantear una postura respecto al sistema del arte, donde existen múltiples limitaciones institucionales de museos, galerías e instituciones académicas y donde las propuestas de arte contemporáneo aún se encuentran en la búsqueda del reconocimiento. Su obra está más comprometida con la obra misma, su mensaje, la sociedad y no con “el arte” y los críticos.

Ema Villanueva al politizar su cuerpo lo utiliza como un medio físico y psíquico, que también se muestra vulnerable y poderoso, hablamos de la obra “clases de dibujo libre” (Fig. 3), obra que pertenece a la producción de EDEMA.



Fig. 3 Ema Villanueva como modelo en “Clases de dibujo libre” Zócalo de la Ciudad de México, Junio 2002

En ella se desarrolla una clase de dibujo con modelo, misma que es dirigida por Eduardo Flores, al público asistente se le proporciona el material necesario, la clase se desarrolla en lugares públicos, parques, plazas, explanadas, etc., la clase está abierta a todo público que quiera participar, normalmente los lugares se encuentran ubicados como “marginales” geográfica y económicamente, o de política cultural, y la clase es parte de un evento organizado por una colectividad, así la obra es, para y con el público.

La concepción de esta obra parte de la premisa de ver la condición del cuerpo desnudo en sociedad, y las formas como es reprimido; al utilizar la liberación del cuerpo como agente de cambio y reflexivo. EDEMA, interactúa con un público diverso y marginado, al que además de enseñarle dibujo, lo invita a un dialogo sobre temas como la libertad de expresión, tolerancia, respeto, etc., con ello el público asistente no sólo tiene un acercamiento con el dibujo, sino que también se permite reflexionar sobre otro tipo de represiones asumidas y genera una opinión propia y más crítica.

Esta obra fue realizada 35 veces en distintos barrios de las ciudades de México y Perú. En el Zócalo, la plaza más importante de México, en junio de 2002 se llevaba a cabo un plantón permanente de la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación, la CNTE, para exigir mejoras en la educación pública del país, la obra se insertó en esta exigencia y fue apoyada por la CNTE. La obra generó la cobertura de medios de comunicación nacional e internacional, así como la discusión, sobre los límites de la libertad de expresión, entre políticos de distintas corrientes ideológicas.

Para Eduardo Flores Castillo la obra es resultado de sus reflexiones sobre las situaciones rituales a las que se enfrenta el espectador callejero y de cómo puede ser autor de ese entorno, así recurre a la imagen del cuerpo femenino desnudo, revestido de un discurso político literal para provocar reacciones tanto inconscientes y conscientes. Él considera dos líneas principales en la represión cultural en Latinoamérica, “la sexualidad (lo prohibido) y la política (lo peligroso). El performance de forma pública, lúdica y libre de culpa, era una declaración poética

y una visión utópica: la suma de las contradicciones que definen lo humano. Para el público era una experiencia desconcertante pero liberadora, que lo motivaba a imaginar otro tipo de relaciones sociales.”⁵⁴

Indudablemente la atención del público reunido en torno a la clase, se centraba en Ema, dinámica de toda clase de dibujo, donde la atención debe de centrarse en la modelo, sin embargo la atención en el espacio público, como el Zócalo, se debatía entre el morbo, la sorpresa, la indignación, etc., y una vez establecido el sentido de la clase y el dialogo referido a la libertad de expresión, la atención se volcaba para con este dialogo, en el cual la comunidad vertía sus problemáticas, así como para expresar sus propios juicios respecto a la sexualidad y la política.

Ema Villanueva no solo participó como modelo, sino que además tomó una posición activa, el empoderamiento femenino, para bajar de la tarima y entablar un dialogo con los participantes (Fig. 4), diluyéndose la relación de morbo o sorpresa, al ver a Ema como una persona más, y ver su cuerpo como un cuerpo más. La relación cuerpo a cuerpo, representa la igualdad, a pesar de la condición desnuda de ella, frente al espectador-participante. El desnudo en este caso no representa para la artista una vulnerabilidad sino que la empodera para afirmar su expresión artística y su pensamiento político.

Ella considera que al hacer performance “político” no propone soluciones, porque no las posee, más bien busca “manipular, alterar o violentar, la percepción de “realidad” de un público, para así sensibilizarlo o dirigir su atención hacía algún problema que consideró particularmente importante”⁵⁵. Así su trabajo junto con Eduardo Flores Castillo es un arte contextual que se inserta en distintos lugares y retoma múltiples problemas sociales, que además de colectivos son personales.

⁵⁴Flores Castillo, Eduardo. “EDEMA/Colaboratorio de arte público: Ritos de Sanación Social” de http://hemi.nyu.edu/journal/2_2/castillo.html Recuperado el 23 de marzo de 2008

⁵⁵ Villanueva, Ema. “Todo se vale, performance y política”, ponencia presentada el 23 de junio de 2000 en Ex Teresa Arte Actual.



Fig. 4 Ema Villanueva en “Clases de dibujo libre” Zócalo de la Ciudad de México. Entablando un dialogo con espectadores. Junio 2002

Eduardo Flores Castillo al evocar la obra, sugiere que el espectador experimentó una especie de catarsis en la que su percepción de la sexualidad, de lo personal, de lo político y lo social, son colocados en un mismo nivel para repensarse y coadyuvar a la redefinición de las relaciones entre estos conceptos y liberar aquellas impresiones negativas con las que se cuenta. Es un ejemplo de un proceso de sanación personal.

Las obras de EDEMA, diluyen la autoría de las mismas, al ser partícipe artista, colaborador y público, que funge como espectador participante. El cuerpo como medio para cautivar la atención y como protagonista de la obra, no sólo generó interés en el público colaborador, sino que la prensa amarillista le dio difusión a la obra, y la crítica seria, en su mayoría estadounidense, elogió “la introducción de una sexualidad politizada en la esfera pública, ignorando los debates específicos que nos interesaba recuperar: la reforma antihumanística en

la educación pública nacional, los desaparecidos políticos mexicanos, el aspecto extraordinariamente represivo de nuestra cultura del cuerpo, etc.”⁵⁶ Respecto a la utilización del cuerpo femenino la obra podría rayar como sexista, sin embargo va más allá de eso, al utilizar la imagen del empoderamiento femenino como elemento para confrontar el tabú y el prejuicio que todavía existe sobre el desnudo femenino.

El cuerpo de Ema, hay que aclarar, es un cuerpo que cumple con la norma de la belleza corporal, posee y es un cuerpo permeado por los códigos de aceptación, ya que si poseyera un cuerpo obeso, el efecto en la obra sería otro y evidentemente no sabemos si le permitiese mostrarse así. Sin embargo Ema refiere que al desnudarse se siente más ser humano, más subversiva, más política y más ciudadana. Así es un trabajo de ciudadano a ciudadano, en el que los cuerpos son el símbolo de la igualdad y del trabajo solidario, el cuerpo de Ema es el estímulo que propone una relación de igualdad entre lo femenino y lo masculino, a partir de la tensión generada entre similitudes y diferencias de género, donde la imagen corporal y el género son fundamentales en la construcción y reafirmación de la identidad. La proximidad de la experiencia corporal, y de los signos que la manifiestan ante los otros, como esta práctica de carácter artístico, hace posible la comunicación y la transmisión de sentido del vínculo social, al presentarse el cuerpo como espejo del otro.

Desde los procesos de trabajo conceptual y realización de las obras de EDEMA, encontramos que es un arte que rompe con los límites entre arte y política, arte y vida; autor y espectador. La obra es replanteada una y otra vez, es una obra abierta que no está definida hasta que el público determina el carácter final. El cuerpo representa el límite y la conexión entre lo artístico y lo activista, la sexualidad y la política, y, lo privado y lo público. El cuerpo representa un lugar relevante para la transformación psicosocial y política.

⁵⁶Flores Castillo, Eduardo. De http://hemi.nyu.edu/journal/2_2/castillo.html Recuperado el 23 de marzo de 2008

3.2 *Body paint, el cuerpo desnudo*



Simulación del vestido. Alameda de Santa María la Rivera. Octubre 2007

La práctica de pintar el cuerpo ha existido desde hace miles de años en el mundo, sin embargo, actualmente el arte de pintar el cuerpo desnudo es una práctica que pretende ocultar la propia desnudez. Para muchos, es algo más que una tendencia estética, y constituye un medio más de alcanzar la liberación corporal, el paso a una concepción trascendental del propio cuerpo. Utilizar el cuerpo humano como un lienzo y a la vez jugar con la desnudez constituye un punto de interés, más aún cuando es mostrado en la ciudad y rompe con los códigos del vestido.

Entre los pueblos primitivos fue frecuente el uso de pinturas, que aplicadas sobre el cuerpo refieren un uso festivo, ritual y sacerdotal, así como un camuflaje para la caza. El uso de la pintura sobre el cuerpo, en los antepasados, se facilita al descubrir las tierra de color, el carbón de madera, la tiza, la sangre de los animales, etc., para así utilizar sus colores y hacer frente al enemigo, para el ritual, la identidad con la tribu, y para facilitar la caza.

La práctica de cubrir la piel con pintura ha evolucionado hasta nuestros días como maquillaje corporal, su nombre tiene tres acepciones como técnica, la relación entre el pigmento, su aplicación en la piel y como producto final, de la aplicación de la técnica.

El maquillaje corporal como producto final, es una obra, conocida como arte ornamental o decorativo, lograda mediante el uso de una técnica, y es una síntesis de otra técnica propia, la pintura, pintura sobre la piel; por otro lado se puede decir que es también escultura, porque el soporte es tridimensional, ya que conjuga otras cosas como vestuario, peinado, y ornamentación; y por ultimo también involucra diseño por tener como base una propuesta de diseño.

El uso contemporáneo de la pintura corporal disminuye considerablemente sus significados antiguos, lo reduce al embellecimiento, sin embargo reducir su práctica a eso sería limitar su uso, ya que desde los años 60 del siglo XX, se usa como complemento de la danza, teatro, fotografía, performance, etc. La pintura corporal es un sistema de comunicación que tiene su origen en un planteamiento creativo y artístico, su uso es decorativo y lúdico. Sus temas son la naturaleza,

animales y vegetación, la fantasía, la abstracción, y el camuflaje, el cuerpo se inserta en un ambiente o espacio específico. Los materiales que se utilizan actualmente es la henna, pigmentos naturales y maquillajes corporales, también se utilizan lacas para resaltar tonos y brillos, o látex para crear volúmenes que van más allá de los del propio cuerpo, su aplicación es con ayuda del aerógrafo, esponjas o pinceles, los pigmentos deben de ser hipoalergénicos, pues al trabajar con material vivo, como la piel, es necesario cuidar en extremo el cuerpo del modelo, el cuerpo como unidad reafirma su expresividad natural. La pintura corporal se distingue del tatuaje por su carácter efímero y también está considerado como parte del Body art, los movimientos de liberación sexual influyeron en su uso en el siglo pasado; su uso reafirma y acentúa, la mayoría de las veces, el ideal corporal, ya que sus modelos provienen de las artes escénicas.

El uso de la pintura corporal abre la reflexión sobre la desnudez del cuerpo humano, la realidad del cuerpo desnudo, está vinculada con la percepción social e ideológica. En primera instancia hay que aclarar que la desnudez es algo que va más allá de la simple realidad de ver el cuerpo despojado de vestimentas y que se relaciona con la percepción.

El punto principal es saber cómo se percibe un cuerpo y de qué forma tiene que presentarse para ser aceptado socialmente. Se puede partir del acto de diferenciar entre dos hechos estar desnudo y ser un desnudo. El estar desnudo implica el despojo de toda vestimenta; ser un desnudo es cuando el cuerpo se convierte en tema u objeto de representación. Es aquí donde aparece el interés de comprender la realidad, de interactuar con otros seres humanos (espectadores) y considerar las circunstancias que acontecen al mostrar el desnudo en forma pública. Por otra parte existe la desnudez presente en nuestro cotidiano, se le acepta en el baño, en la cama, solo en el espacio privado. ¿Qué es más significativo para un ser humano, que su propio cuerpo?, él cuál es concebido con múltiple significación y depende de la apreciación personal del receptor. Estar desnudo es ser uno mismo, mientras que ser un desnudo es ser visto como un objeto; esto implica no estar desnudo ya que se está viendo a la persona en

estado de desnudez. Retomando la idea del despojo de ropa donde el desnudo lo trasciende y se relaciona con la percepción de la realidad y del cuerpo humano, hay que destacar que los seres humanos somos los únicos animales capaces de estar desnudos, esto porque somos los únicos primates no cubiertos de pelo que tenemos la conciencia de la carencia del vestido. El desnudo existe como tal por la relación con lo vestido.

La pintura corporal juega con esta percepción de ver el cuerpo desnudo y de cómo crea una forma más de vestido, así el desnudo es un golpe a la percepción y nos habla de nuestra propia condición corporal y, obvio, no se puede ser indiferente ante ello.

Cada sociedad guarda cierto concepto de la desnudez, ya que no es la misma en todos los pueblos, ni en todas las culturas, lo mismo sucede con el pudor, entendido como un sentimiento de recato y vergüenza, generalmente en lo que se refiere a la esfera sexual; el pudor ha estado presente en todas las épocas y cada individuo lo lleva de acuerdo a su ambiente cultural. Por lo tanto hay que reflexionar sobre cómo se manifiesta este fenómeno en la realidad sociocultural y psicológica de la cultura mexicana y como se vive en la utilización del body paint en la ciudad de México.

El cuerpo desnudo como objeto de representación es a la vez el cuerpo desnudo viviente, sin embargo si vemos el cuerpo desnudo cubierto con pigmentos la percepción es completamente distinta. El pigmento le adhiere a la condición corporal del ser humano una dimensión simbólica. Con el conocimiento y concepción del cuerpo, el ser humano está en relación y comunicación con los distintos campos simbólicos que dan sentido a su existencia, no solo personal, sino también colectiva.

En el ámbito del arte público tenemos el ejemplo del trabajo de Ricardo Martínez, quien acompañado de un equipo de la Red Nacional de Jóvenes con Andrés Manuel López Obrador realizó en mayo de 2006 una protesta de Body paint. El contexto fue la llamada guerra sucia emprendida por el candidato del

Partido Acción Nacional, PAN, a la Presidencia de la República, hoy presidente de México, Felipe Calderón, contra el candidato de la Coalición por el Bien de Todos, Andrés Manuel López Obrador. La propuesta fue centrada en subrayar que el proyecto de la coalición Por el Bien de Todos no representaba ningún peligro para el país como aseguraban los panistas. (Fig. 5)



Fig. 5 La red nacional de jóvenes con Andrés Manuel López Obrador, acompañados de Ricardo Martínez, realizaron Body Paint, contra el proceso de desafuero. Mayo 2006

Ricardo Martínez, artista dedicado al trabajo de maquillaje para cine y televisión, a pesar de definirse como apartidista y no militar en la Coalición, se siente comprometido con el país y por eso considera que la pintura sobre los cuerpos semidesnudos representa la necesidad de liberarse de los malos gobiernos;

asume que el trabajo de pintura corporal se reafirma como una práctica de liberación.

El cuerpo es el lugar privilegiado de la relación entre el ser humano en el mundo y en colectividad, que se encuentran unidos en todo momento. Para David Le Bretón⁵⁷ es el lugar, esto es: el espacio transicional en el que domestica la condición existencial y a partir del cual puede ampliar su campo de acción a través de un sentimiento de relativa libertad, por lo tanto el cuerpo es el lugar de las múltiples dialécticas vividas, de lo rutinario y del acontecimiento, es algo que se

⁵⁷ Le Breton, David. op.cit. p.28

construye día a día; por lo tanto al hacer mención del body paint, vemos que representa la socialización, el ritual de lo cotidiano, el trabajo cuerpo a cuerpo, es decir, pintor y modelo, recuerdan al individuo en colectivo su ser corpóreo y su ser colectivo.

La experiencia sensorial del ser humano en la ciudad se reduce a lo visual, es decir, “la vida social urbana induce a un crecimiento excesivo de la mirada y a una suspensión o a un uso residual de los otros sentidos, cuyo uso pleno sólo se encuentran en los límites del hogar”⁵⁸, las estructuras urbanas benefician la utilización de la mirada, el panorama es muy diverso, edificios, circulación peatonal, automovilística, etc., el oído que podría ser favorecido, más bien se encuentra perturbado por el ruido; los trabajos de body paint son favoritos en el ambiente urbano, por su policromía y su diversidad de formas, aunado a la utilización del cuerpo humano desnudo.

El cuerpo como soporte material, es el operador de todas las prácticas sociales y de todos los intercambios de los sujetos. En la ciudad hay una disertación, con el uso de body paint, que se impone como manifestación tendiente a recordarle al ser humano su naturaleza carnal. Es por eso que su uso como parte de las manifestaciones sociales y políticas,



Fig. 6 La red nacional de jóvenes con Andrés Manuel López Obrador, Body Paint, contra el proceso de desafuero. Hemiciclo a Juárez. 2006

⁵⁸ Le Breton, David. op.cit. P-102

encuentra en el cuerpo la forma más cercana del igual a igual, es decir, del cuerpo a cuerpo.

El imaginario del cuerpo en la época actual, para Le Breton⁵⁹, domina las prácticas y los discursos como nunca antes se había hecho, es ahora cuando se marca una dualidad por el cuerpo, por un lado la posición desenfrenada por la liberación corporal y por otro la división entre persona y cuerpo. La liberación del cuerpo es tomada como el paso del cuerpo objeto al cuerpo sujeto, y el cuerpo sujeto en las prácticas de arte público es el lugar de negación de la inconsciencia, el lugar en el que la identidad se afirma en un nuevo código, es decir, existe un reconocimiento social.

El arte con el cuerpo es una de las formas de la división entre entendimiento mental y liberación corporal, que ha marcado de manera obstinada la civilización occidental y sus ciudades, y ha dado un indicio de los límites del ritual a la hora de unir y curar una sociedad en crisis, como es el caso de los procesos del desafuero y poselectorales en la ciudad de México (Fig. 6 y Fig. 7), donde la ciudad como lugar de diversas identidades engloba una identidad total.

También nos habla de una evolución en los conceptos de desnudez y liberación de las restricciones de un sistema que suele controlar y que con su política del cuerpo crea un orden social y niega todo otro que no encaje física y/o ideológicamente, y es este carácter prototípico del cuerpo humano, lo que ha creado alteraciones subversivas en el espacio urbano, la obra de body paint, al ser presentada rompe con los tipos de cuerpo normalmente utilizados en la práctica, al recurrir a cuerpos diversos, no sólo aquellos de las artes escénicas.

El cuerpo generalmente está ligado a lo social, porque toda práctica social es una práctica corporal, el siglo XX fue el siglo del cuerpo, donde adquiere características específicas y después de la segunda mitad se convierte en objeto de culto, sin embargo no deja de estar bajo control social y regulación; por tanto las prácticas como el body paint muestran también un arte activista, que en el

⁵⁹ Ídem

fondo tiene la intención de los partidos políticos y los movimientos sociales para recuperar a los artistas y verlos participar en la lucha política y social.



Fig. 7 La red nacional de jóvenes con Andrés Manuel López Obrador, Body paint contra el desafuero. Hemiciclo a Juárez. 2006

Las prácticas corporales además de internas e individuales son interactivas y reflexivas, en la medida que conllevan relaciones y simbolismo social. La reflexión corporal “es la que va guiando las acciones de hombres y mujeres, permitiéndoles, en circunstancias y coyunturas concretas, reconducir sus itinerarios, resistir y contestar a las estructuras sociales, al margen de la intencionalidad o no, de partida, y construyendo así su propio empoderamiento”.⁶⁰

Reconocer el papel del cuerpo como conformador de lo subjetivo en el individuo, y a la par de lo social, es fundamental en la construcción de la propia identidad y la pertenencia al colectivo.

⁶⁰ Esteban Galarza, Mari Luz. *Antropología del cuerpo, Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona, España, Editorial Bellaterra, 2004. P- 63

3.3 Estatua viviente, el cuerpo estático



Atlas, el cuerpo en resistencia. Explanada del Palacio de Bellas Artes. Octubre 2006.

En el mundo antiguo existe referencia sobre la estatua viviente en Egipto⁶¹, donde se practicaba esta forma arte, con fines religiosos y políticos. Posteriormente en la Grecia Clásica, mediante el uso de la dramaturgia como expresión popular, se uso en la plaza pública, el anfiteatro, para el encuentro y la recreación, se cree que se utilizaba la práctica de disfrazarse de estatua para espiar al enemigo sin ser visto.

En las fiestas medievales y renacentistas, el *tableau vivant*, o grupo de estatuas vivientes, fue un elemento habitual en las entradas de los gobernantes a las ciudades. Normalmente se presentaba un grupo en una escena seria, montado en un elaborado stand decorado para parecer un monumento, situado en la ruta de la procesión. También es conocido el pasaje de la vida de Leonardo Da Vinci, donde para rendir honor a su mecenas, Ludovico el Moro, duque de Milan, cubrió de pintura dorada a un niño que encarnaba el Siglo de oro; las referencias dicen que el niño murió envenenado por los pigmentos del barniz⁶².

La idea de ver el cuerpo como estatua viviente en el siglo pasado se encuentra en Piero Manzoni, en un acto en el que firmó los cuerpos de algunas modelos; posteriormente en los años 60 Gilbert and George presentaron “Estatuas cantarinas” en el que se presentan como estatuas vivientes. En la actualidad las estatuas vivientes han encontrado en la ciudad su medio para la expresión, una práctica que tiene su origen en el teatro callejero y antropológico, aquel que estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del ser humano en una situación de representación; y que utiliza la mímica estática como medio de comunicación, asimismo se nutre de la plástica para crear un personaje que se encuentra en interacción con el ciudadano.

Las estatuas vivientes surgieron en las ciudades en la década de los 90, del siglo pasado, y rápidamente se convirtieron en un fenómeno de moda, se han convertido en mudos personajes urbanos. Su naturaleza se encuentra en la mímica estática y su comunicación no verbal, así como en la recreación, sobre la

⁶¹ Canavese, Carlos. Estatuas vivientes en <http://www.teatro.meti2.com.ar/escena/caracterizacion/estatuas/estatuas.htm>

⁶² Schoo Ernesto. Las misteriosas estatuas vivientes en: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=948300

piel, de materiales imposibles de portar, como el oro, la plata, la roca y el bronce. La estatua viviente como propuesta plástica que retoma la escuela del mimo ha evolucionado y en nuestros días se distinguen las estatuas clásicas, aquellas que muestran una pose fija de algún personaje histórico o exótico, que está elaborada como copia fiel de una estatua esculpida o de molde, el objetivo es encarnar la dinámica y estaticidad del personaje escogido; y las estatuas de performance, las que presentan de 4 a 5 poses fijas en secuencia mediante el movimiento y/o la incorporación de otros recursos como el canto, la danza, la interacción con el público, etc.

El artista que ejecuta la estatua viviente debe de poseer una buena condición física, ya que su trabajo reside en la resistencia y expresión corporal, donde lo más importante se encuentra en la respiración y relajación para poder lograr la sensación de misterio y contemplación en el espectador. Para lograrlo muchos estudian expresión corporal, teatro o mímica estática, sin dejar de lado los conocimientos que generan las artes visuales, por lo que muchas veces el trabajo es compartido entre artistas de las artes escénicas que encarnan a la estatua y artistas visuales, aquellos que se encargan de plasmar en el cuerpo de la estatua la pintura corporal, recreando el oro, la plata, el bronce, etc.; ó ambos procesos son compartidos por un mismo artista.

La estatua viviente se encuentra inmersa en lo cotidiano del espacio público, se crea un dialogo cuerpo a cuerpo, la proximidad de la experiencia corporal y de los signos que la manifiestan a los otros, hacen posible la comunicación, y la transmisión de sentido, del vinculo social, al presentarse el cuerpo como espejo del otro. Las estatuas vivientes generalmente consideran que forman parte del mobiliario urbano, y que están ahí, en la ciudad, para regalarle al ciudadano un momento de contemplación y reflexión.

El trabajo de estatua viviente al ser realizado, es retribuido con una moneda, misma que permite un respiro y la relajación de los músculos, al hacer un cambio de postura, en este sentido podemos ver el trabajo con el cuerpo como un medio económico, sin que el objetivo central sea éste, ya que para la mayoría

es trabajar para transformar y rehabilitar los espacios públicos. La moneda simplemente es para la compra de los materiales utilizados, principalmente los pigmentos. Sin embargo, la práctica no deja de ser recurrida por oportunistas que demeritan la calidad del trabajo y del género, el hecho se acentúa más en épocas de crisis y desempleo, ya que es vista como una forma fácil de obtener recursos económicos.

En la actualidad la estatua viviente es una práctica que es llevada a cabo en las principales ciudades cosmopolitas del mundo que atraen a los turistas, esencialmente porque son los que dejan más monedas. A nivel mundial, principalmente en España y Argentina, se han convertido en un arte tan popular que los programas de política cultural han generado concursos nacionales y locales, para fomentar y profesionalizar su práctica.

En la Ciudad de México, la estatua viviente se encuentra en un inestable desarrollo, a diferencia de ciudades como Buenos Aires, Madrid o Barcelona, donde el trabajo de los artistas que la desarrollan gozan de calidad, ellos se encuentran organizados en asociaciones para exigir derechos, como visas para trabajar en el espacio público y regímenes de seguridad social específicos, así como planteando reflexiones en torno al uso del espacio público y la creación artística. Recientemente la Secretaria del Trabajo del Gobierno del Distrito Federal determinó otorgar a intérpretes de estatuas vivientes licencias de trabajadores no asalariados, con el objetivo de difundir estas expresiones culturales; para ello se pretende porten un documento con fotografía. La dependencia dará a estos artistas apoyo en materia de desarrollo social y asistencia médica.

En la Ciudad de México hay artistas que trabajan y trabajaron la estatua viviente, que tienen un trabajo de calidad y están comprometidos con el género, un ejemplo de ello es Shanti Oyarzabal; su trabajo ilustra muy bien la estatua viviente clásica. Su trabajo se centra en el teatro del cuerpo, donde sus conocimientos de pantomima, actuación, mímica corporal y danza butoh, le han permitido una excelente realización y sobre todo reflexiones en torno al "conflicto existencial del ser humano donde lo esencial no es lo que se dice sino lo que se

comunica con todo el ser”.⁶³ Él ve en el cuerpo el eje central de su trabajo ya que posee ilimitadas posibilidades de expresión y aparece como un territorio inexplorado expuesto a una infinidad de transformaciones.

El trabajo de Shanti puede considerarse interdisciplinario, su trabajo también se nutre del performance, su obra “Indio verde” fue presentado en el año de 2002 en la explanada del Palacio de Bellas Artes, donde fue cargado en un templete por su grupo de trabajo, y posteriormente lo llevaron a recorrer la explanada. La obra que él encarna fue la estatua de Itzcóatl (Fig. 8), que representa un hombre joven, porta una espada de madera con cuchillos de obsidiana, un macuahuitl, fue el cuarto tlatoani azteca. Lleva el atavío de los caballeros tigres.



Fig. 8. Itzcóatl, estatua de Alejandro Casarín, 1891

La obra escultórica es del escultor Alejandro Casarín, que no sólo realizó a Itzcóatl, sino también a Ahuízotl, representa un viejo y tiene un mazo entre sus brazos, fue el octavo tlatoani azteca, la obra fue instalada a finales del siglo XIX, en diferentes avenidas de la Ciudad de México, hasta su ubicación en 1970 en la denominada estación del metro Indios Verdes, al norte de la ciudad.

Shanti Oyarzabal logra encarnar a Itzcóatl, logra reproducir sobre su piel el color verde del bronce derivado de la capa de óxido. El trabajo de estatua viviente demanda un buen entrenamiento físico y el suficiente nivel de concentración. El trabajo que desarrolló Shanti tuvo una duración de 45 minutos y fue una obra que rompió con la idea de movimiento motivado por captar monedas, ya que no las

⁶³Oyarzabal, Shanti. <http://www.shanti-oyarzabal.de> Recuperado el día 23 de enero de 2008

hubo, por ser llevado en un templete. La naturaleza del evento tampoco lo permitió.

Con “Indio verde” (Fig. 9), logró mediante su presencia, el vestuario, el maquillaje del cuerpo, y el movimiento lento y suspendido, captar la atención del espectador, pero sobre todo, incitar a la contemplación.

El trabajo de la estatua viviente en Shanti Oyarzabal, muestra un alto nivel de profesionalismo, maneja concentración, equilibrio y la respiración la hace asistida por el movimiento, para bajar poco a poco las pulsaciones, ya que el exceso de actividad puede generar cuadros de agotamiento muscular en los artistas. “Indio verde”, como proyecto de estatua viviente, al igual que la mayoría de las estatuas vivas que se encuentran en la ciudad, sorprende a un espectador fortuito, y genera un juego visual entre observador y observado, para orientar, mediante el movimiento, la percepción del observador con la del artista.



Fig. 9 “Indio Verde” Shanti Oyarzabal. Explanada del Palacio de Bellas Artes.
Marzo de 2002.

La estatua viviente como parte del arte público, no tendría ningún sentido sin la intervención del espectador, ya que éste es el que la dota de sentido con la complicidad creada mediante la mirada.

Los movimientos generados por la estatua viviente entran en la categoría de la comunicación no verbal, que es entendida como un comportamiento cinético, es decir, un movimiento corporal, que implica los gestos, el movimiento de las extremidades, expresiones faciales, el comportamiento de los ojos, etc., algunas de las cuales simplemente son expresivas y otras tienen el objetivo de comunicar algo con el espectador. La construcción de gestos, sensaciones y percepciones que están incorporadas al sujeto, con la estatua viviente se potencian y se hacen más conscientes.

El hecho de que la práctica de estatua viva exista en lo cotidiano, a diferencia de otras prácticas con el cuerpo, es porque en el fondo, en el ritual de lo cotidiano, de las acciones del día a día, el cuerpo del ciudadano se “vuelve invisible”, es borrado de la repetición de acciones, situaciones y de las



Fig. 10 “Indio Verde” Shanti Oyarzabal. Explanada del Palacio de Bellas Artes. Marzo de 2002.

percepciones sensoriales, por tanto, surge una inconsciencia corporal; el fenómeno es reforzado en la ciudad posmoderna, donde hay una tendencia al repliegue ensimismo del ciudadano, es entonces cuando el estatuismo le recuerda al individuo colectivo su condición corporal en la vida cotidiana, la conciencia del arraigo corporal surge cuando el ser humano entra en tensión, la tensión es generada en la contemplación.

En la ciudad en el flujo de lo cotidiano, en sus costumbres, “en la familiaridad del sujeto con la simbolización de los propios compromisos corporales, durante la vida cotidiana, es donde, el cuerpo se borra, desaparece del campo de la conciencia, diluido en el cuasi automatismo de los rituales diarios”⁶⁴, es aquí donde las prácticas corporales encuentran la intensión de escuchar al cuerpo, en ellas, los sujetos y los artistas, se enfrentan a ellos mismo, trabajan la estimulación de una sensorialidad, la movilidad del cuerpo, para así integrar los diferentes niveles de la existencia humana, es decir, la sensación de una existencia plena.

La estatua viviente en el arte público es partícipe del relato de historias, la imagen del cuerpo se presenta como una continuidad de la ciudad, como una narración visual, y es el ciudadano el que legitima lo que ve en las calles y sus espacios; es aquí donde entra el segundo ejemplo de la estatua viviente, la estatua de performance.

Es evidente que el ser humano posee animación o es un ser animado, y que la mímica, como imagen silenciosa, es exitosa en la medida en que hace alusiones literales constantes a la vida real, así el artista de la estatua viva, cruza la línea entre la ilusión y la realidad, utilizando su cuerpo silencioso. Al cruzar la línea entre ilusión y realidad, también cruzan la línea entre estaticidad e interacción, es aquí donde surge la estatua de performance, que pretende no solo crear una imagen contemplativa, sino también reflexiva en lo que se refiere a la realidad política social.

⁶⁴ Le Breton, David. op.cit. P-122

La mayoría de artistas que trabajan a pie de calle, son artistas anónimos, por lo que ejemplificamos este tipo de estatua con un grupo de ellos. Se trata de una obra que fue presentada en marzo de 2007, (Fig. 11) es una obra colectiva que se nutre no solo del performance, sino también de la instalación. El contexto es el día internacional de la mujer y la discusión, en la Asamblea Legislativa del Distrito Federal, de la Ley que permite el aborto en el D.F. Estos artistas que normalmente presentan su trabajo de estatua viviente de manera individual, en esta obra deciden trabajar en equipo y generar una serie de imágenes iconográficas, referidas a la maternidad y a lo femenino.



Fig. 11 Sin título, "Día internacional de la mujer, el aborto". Artistas anónimos. Marzo de 2007. Centro Histórico, Ciudad de México.

En esta obra se muestra la relación directa entre cuerpo y resistencia, por un lado la evidente, la resistencia física, aquella a la que el artista se expone en la práctica del estatuismo, y por el otro la del contenido, aquella que nos habla de la libertad del cuerpo femenino, la resistencia, para decidir sobre el propio cuerpo, ante el discurso moral dominante.

La resistencia como experiencia fundamental y necesaria para el cuerpo humano, nos habla de un cuerpo vivo, que gracias a ella se ve impulsado a tomar observación del mundo en que vive. Nuevamente como en otras prácticas que hemos tratado, el cuerpo es utilizado como discurso físico en la protesta y como medio de activismo.

Al ser el cuerpo humano un lugar amplio de posibilidades plásticas, permite generar una nueva figuración, un lugar para el activismo, un lugar para el acercamiento a la cohesión social. En esta obra el cuerpo no sólo es pretexto plástico, es eje rector de las preocupaciones y pasiones del grupo, más aun al ser un lugar de inquietud política, resulta interesante que el discurso venga del género masculino. Una lectura de hombres sobre un proceso de mujeres, sin embargo no se pretende hacer de la obra un asunto sexista, sino entenderla como parte de la relación entre sujeto, cuerpo y sociedad, donde el hombre es participe de ello.

Asimismo en esta obra el cuerpo es utilizado como experiencia, el cuerpo femenino es encarnado por un cuerpo masculino, la intención es hablar desde el cuerpo y no sobre el cuerpo. Existe una interrelación entre representaciones y prácticas concretas, entre contextos socio-políticos y vivenciales, hay un contexto concreto donde la práctica se desarrolla.

La estatua viviente como parte de un arte interactivo, ubica en lo reflexivo el lugar para competir con la publicidad, los hechos urbanos, las manifestaciones, etc., que acontecen en la ciudad, y mediante la expresión corporal libera energías, que permiten exteriorizar estados anímicos y contribuye a la vez a una mejor comunicación entre los seres humanos que habitan la ciudad.

Esta obra al estar formada por un cuerpo grupal, adquiere dimensiones escénicas al convertirse en personajes. Se personifica el cuerpo y se corporiza un personaje. Hablamos del uso de un cuerpo escénico.

3.4. *Instalación, el cuerpo colectivo*



Árbol de la Vida. Instalación de cuerpos. Alameda Central, en el marco de la caminata por muertos de VIH-SIDA. Mayo 2007.

La instalación artística es un género del arte contemporáneo que tuvo gran revuelo en la década de los 70 del siglo pasado, y que encuentra su origen en las vanguardias, collage pictórico, ensamblaje y ambientación, así mismo se nutre en mucho del arte conceptual, donde la forma deja de tener interés para acentuar la obra en la idea. La instalación usa diversos materiales para modificar la manera en cómo se experimenta un espacio en particular. Estos materiales pueden ser multidisciplinarios, video, fotografía, sonido, objetos, luces, etc., y pueden ser de origen orgánico o inorgánico. El objetivo principal de la obra es la relación que se obtiene con el espectador, es él quien coloca su opinión subjetiva mediante su experiencia única, existencial y conceptual.

Una línea que le da origen se encuentra en Marcel Duchamp y el uso que este dio a los objetos de uso cotidiano a través de la resignificación como obras de arte, el ready-made. La motivación de la instalación radica un tanto en las intenciones escenográficas de las artes visuales, en la creación de ambientes sensoriales y emotivos, y la necesidad de reafirmar el espacio como un lugar de experiencias únicas y compartidas. Mas allá de crear objetos de arte, la instalación logra ambientes, entornos de vivencia estética, sensorial e intelectual.

La instalación actualmente ha experimentado un sinfín de aportaciones con la utilización de los nuevos medios y otras disciplinas, hasta utilizar el cuerpo humano como soporte de ella, el caso más conocido es el de Spencer Tunick, cuyas piezas utilizan el performance y la fotografía para complementarse, el cuerpo desnudo, el cuerpo multitudinario, un acto de democracia corporal, en el que la obra es el performance, la instalación y la fotografía, esta última es registro y obra. En la obra de Tunick el cuerpo es el eje de una inclusión, no de la exclusión, el cuerpo define al ciudadano, pero también lo une a otros y al mundo, Tunick emite un mensaje; “el ser humano en la ciudad es colectivo”.

La obra de Tunick es polisémica, usa el principio minimalista, puesto que utiliza elementos y formas simples, pero con el cuerpo humano, nos muestra un paisaje corporal de la ciudad. Así “desfetichiza el cuerpo desnudo del individuo al

individualizarlo de la masa”⁶⁵, con sus emplazamientos la obra de Tunick pinta la ciudad, encuentra en la desnudez colectiva, la complicidad para liberar al individuo y así crear una obra espiritual. Tunick se encuentra y enfrenta a la ciudad posmoderna, en la que independiza los espacios y genera microciudades, él crea una nueva microciudad, mediante sus emplazamientos. Su obra tiene un tinte social, por un lado humaniza la ciudad al hacerlo con el propio ciudadano, su arte público se realiza de manera participativa ya que los espectadores son participantes y no meramente contempladores, así mismo los hace reflexionar sobre su propia condición corporal, su desnudez y su espacio. La obra de Tunick se instala y modifica, temporalmente, la ciudad; de este modo la ciudad deberá de pensarse sin desprecio del cuerpo y más aún del desnudo; y sus futuras transformaciones deberán pensarse sin dejar de lado el cuerpo. El cuerpo es un paisaje en la ciudad.

La instalación corporal de Spencer Tunick separa la idea que se tiene sobre la ciudad como un lugar concluso y limitado, la ve como un todo orgánico, esta es la postura teórica del artista. Su capacidad de convocatoria logra construir realidades instantáneas y una poética narrativa, que se documentan con la fotografía. La fotografía como producto físico final crea una estética de recepción, sin dejar de lado una estética de intervención, que es aquella en la que se encuentran inmersos los participantes a través de su cuerpo, y la estética de producción, donde interviene la cosmovisión de Tunick.

El cuerpo en la obra rompe con la imagen estereotipada del cuerpo perfecto, y se abre a una nueva visión contemporánea del cuerpo y la desnudez, esto se logra al ver el cuerpo como un elemento de autodescubrimiento, donde el cuerpo va más allá de una simple imagen, el cuerpo es un todo orgánico, es parte vivencial del proceso artístico.

Tunick se considera un artista conceptual que combina el performance con la fotografía en un proceso de instalación. Desde 1994 ha retratado personas

⁶⁵ Birlanga Trigueros, José Gaspar. “Spencer Tunick. La fotografía del alma. Desnudar el cuerpo, vestir la Ciudad”, A parte Rei. Revista de Filosofía, Madrid, 2005. p-1

desnudas, empezando en Estados Unidos, para posteriormente llevar su trabajo por el Mundo. A lo largo de los años ha evolucionado en su trabajo y creado un lenguaje propio, creativo y polémico.

El cuerpo desnudo multitudinario juega con los conceptos de lo público y lo privado, para finalmente transformar simbólicamente el espacio urbano. Esta transformación simbólica, al ser una experiencia liberadora y pública, para muchos cae en lo escénico, en la sensación de exhibición y en el espectáculo, y no niega ninguno, simplemente estos matices son parte de la obra. Tunick presenta cuerpos vivos, cada uno con una identidad distinta y propia, que al estar en conjunto crean una entidad abstracta, se convierten en un paisaje humano, en el que el cuerpo colectivo reestructura en su integridad una sociedad hecha pedazos.

El cuerpo colectivo en la obra de Tunick pone de manifiesto una nueva forma de convivencia, el yo individual se fusiona a un yo colectivo. El contexto en el que se desarrolla la obra de Tunick es la ciudad contemporánea. El domingo 6 de mayo de 2007 Spender Tunick intervino el Zócalo de la ciudad de México, con apoyo de la Secretaria de Cultura del D.F. y la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM. Con una convocatoria realizada previamente logro reunir 18 mil personas. Mediante un equipo de trabajo Tunick dirigió todo el evento, dando instrucciones precisas, previamente los participantes

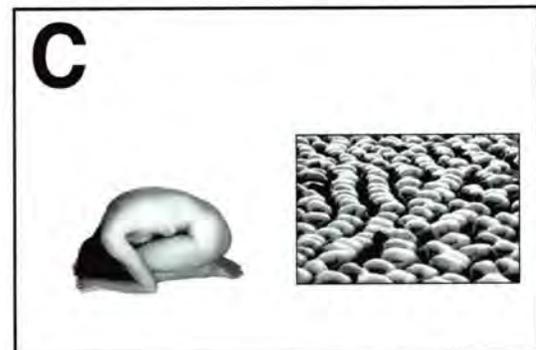
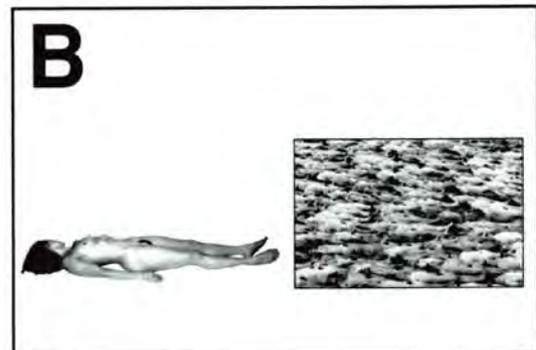
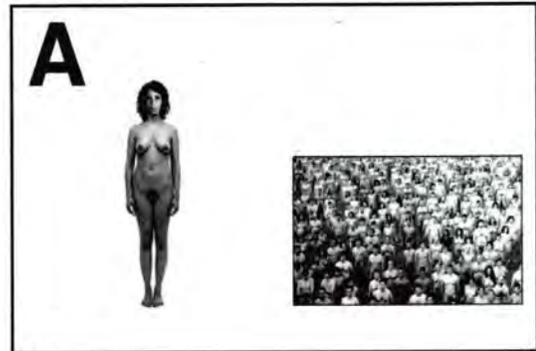


Fig. 12 Posiciones realizadas durante la instalación en el Zócalo de la Ciudad de México.

conocieron los tres emplazamientos realizados, (Fig. 12), que permitió una instalación plena.

La instalación estuvo cargada de sucesos que marcaron los emplazamientos del artista, y es ahí donde el arte se fusionó con la vida. Es importante destacar que cuando el ser humano está en masa, se genera una energía que fortalece al individuo. La instalación de Tunick genera una reconciliación del ser humano con su ciudad, su espacio y con su cuerpo, donde deja de ser una realidad aparte, despreciada y accesorio, para convertirse en lo que es la persona, remarca la dualidad, se genera un reconocimiento individual y colectivo.

Para Raquel Tíbol⁶⁶ a pesar de la realidad que vivió el país en ese momento, la instalación reunió sin la necesidad de gritos, sombreros y agresiones, una gran cantidad de personas, y lo define como un mitin poético, donde lo espiritual estuvo presente, se convirtió en un acto de libertad, igualdad y fraternidad. La instalación fue un acto totalmente sensorial, donde el cuerpo está expuesto al clima, como la que realizó en la Antártida, y evocó la resistencia moral, al conservadurismo, tal como le ocurrió al artista en la extinta Unión Soviética. Esta experiencia sensorial implica la apropiación del espacio, deja de lado el espacio público como lugar de tránsito; el Zócalo fue el contenedor de la percepción sensorial, ya que al ser la instalación una concentración de cuerpos que tienen una conexión con el entorno se genera una fuerza liberadora.

Spencer Tunick reconoce que su trabajo en el mundo del arte contemporáneo es reconocido y amado, por algunos, sin embargo no deja de reconocer que es vanagloriado por otros. En éste sentido Cuauhtémoc Medina opina que sus obras son parte de un arte distractivo, que no generan discusiones interesantes en lo que a la marcha del arte contemporáneo se refiere, y por lo tanto:

⁶⁶ TV UNAM, "Spencer Tunick en México" México 2007

“sus imágenes y manifestaciones caen en el rango intermedio de los pseudoeventos con que se llenan las secciones de “contenido humano” de los noticieros de la noche. Se trata de una clase de producción de imágenes que complace el morbo de los periodistas sensacionalistas, adopta los valores de producción del cine de Hollywood y saca provecho de la búsqueda de visibilidad banal de los aspirantes a ser inscritos en los Records Guinness. En ese sentido ejemplifican un arte falsificado, que capitaliza el extenso aburrimiento de las masas, al simular una ocupación del espacio público que no tiene mayor implicación que la excitación barata del espacio mediático”.⁶⁷

Sin embargo, más allá de pretender un lugar en el arte contemporáneo, el trabajo de Tunick se inserta como un acto de acción social, en el que el morbo provocado, la cobertura mediática y la producción utilizada, sirven para generar un cambio de mentalidad sobre la desnudez del cuerpo, sobre todo en la de los participantes, quienes a pesar de tener poco acercamiento con el arte de la instalación y el performance, y en su mayoría no entienden por qué su participación es parte de una obra arte, logra provocar en todos un acto de libertad.

⁶⁷ Pacheco, Jesús. “El cuerpo: sujeto y objeto”, Reforma, México, 6 de mayo, 2007, Suplemento cultural No. 672, 1, 4.



Fig. 13 Emplazamiento C, Zócalo de la Ciudad de México. Fotografía entregada a los participantes de la obra de Spencer Tunick.

El cuerpo desnudo como provocador de erotismo y morbo, al verse multiplicado a lo que induce es a una neutralidad, porque el desnudo masivo es parte de una condición de igualdad, el ojo en primer instante actúa como reconocedor de lo evidente para posteriormente centrarse en otro sitio y el deseo se disuelve. En el movimiento de la multitud, las personas hacen cosas que nunca habrían imaginado que podrían hacer solas, así las actitudes corporales en grupo, que comparte en un espacio en común, provocan la reflexión en conjunto.

Respecto a la cobertura que los medios le dieron a la instalación, es evidente que es resultado de la naturaleza de la misma, al ser un desnudo masivo en una plaza pública con una fuerte carga simbólica como lo es el Zócalo, además de ser un acto que se integra a las intervenciones globales del artista. Los medios se avocaron, previa y posteriormente a la instalación, a hablar sobre desnudo y no sobre el tema del arte, cosa que obedece a un asunto estructural de educación

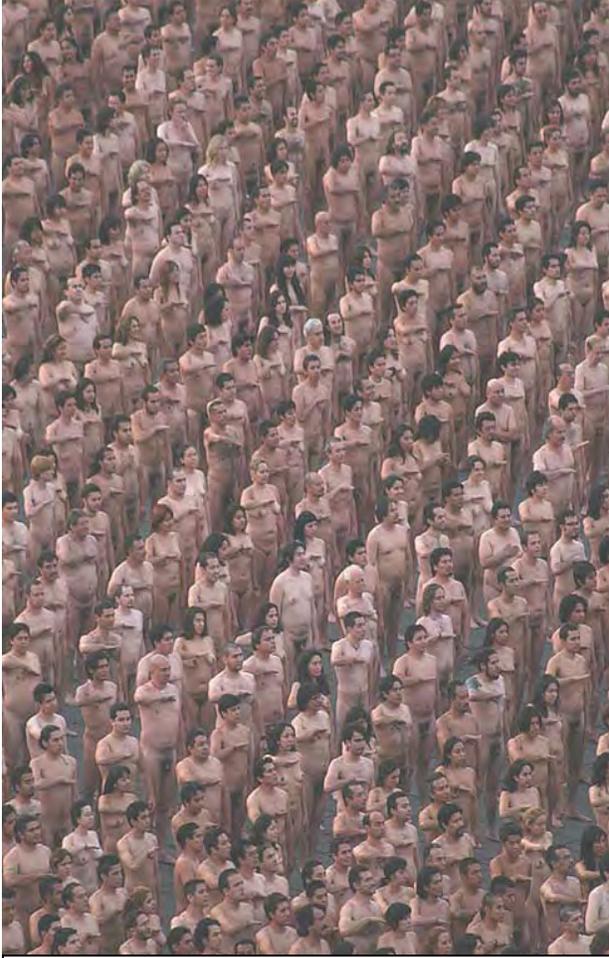


Fig. 14 Saludo a la bandera. Spencer Tunick, Zócalo de la Ciudad de México.

artística en el país. Al día siguiente todos los diarios tuvieron el mismo encabezado: el desnudo en la plancha del Zócalo.

El hecho artístico fue rebasado por el hecho social. A pesar de que a los participantes, previamente al evento, se les notificó y se les aclaró que serían parte de una obra de arte y no de una fiesta o manifestación, la fuerza generada por la masa, no excluyó este tipo de actos en su participación, fue una fiesta multitudinaria, una celebración a la libertad y exclusión de las diferencias. El contexto en el que la multitud se encontraba provocó el canto de consignas, entre ellas algunas dedicadas a favor del aborto,

otras al proceso postelectoral, en este sentido es difícil poder separar el espíritu colectivo en la obra artística.

La potencialidad plástica del cuerpo se vio reflejada en la diversidad de ellos, diferentes texturas, tamaños, alturas, tonalidades, proporciones, etc., que en conjunto representan una porción de la sociedad Mexicana. Despojarse de la ropa no fue un acto solo de exhibicionismo, sino de quitar el valor simbólico que le damos al vestido, y con él creamos diferencias, sociales, de género, económicas, etc., la instalación de Tunick dio la oportunidad de ruptura con esas diferencias.

El cuerpo como motivo plástico en la obra estuvo presente en los tres emplazamientos, en el primero, el A, los participantes colocados en la plancha del zócalo se encuentran de pie, después de algunas tomas con los brazos pegados al cuerpo, Tunick da la indicación de hacer un saludo a la bandera, (Fig. 14), acto simbólico por la ausencia de la bandera, que generó sorpresa, los participantes se mostraron dudosos, para finalmente atender a la indicación. La ausencia de la bandera de México obedeció a una orden de carácter político. El saludo a la bandera es considerado como una actitud de respeto, que es aprendida desde pequeño y que vincula una identidad nacional. En algún momento posterior a la instalación se pensó que Tunick sería sancionado por violar de alguna forma la Ley de símbolos patrios, sin embargo en la ley no existe de manera explícita alguna referencia a un acto de esta naturaleza. Tunick muestra al cuerpo cívico, una manera de cohesión social y resalta la importancia del Zócalo como plaza histórica, política y pública.



Fig. 15 Emplazamiento B, participantes acostados en la plancha del zócalo, Ciudad de México.

El segundo emplazamiento, B, fue la exposición del cuerpo a la fría plancha del Zócalo, los cuerpos tibios acostado, para muchos representó el lago que en algún momento existió en el lugar. El cuerpo vulnerable es mostrado en este emplazamiento, (Fig.15), aspecto que sensibiliza a las personas con respecto al mundo exterior, posteriormente el sentimiento se redime con la catarsis experimentada por los participantes.

El tercer emplazamiento, el C (Fig. 13), es la posición fetal, boca abajo como piedras humanas, como “piedras aztecas”, en palabras de Tunick, mirando frente a la Catedral Metropolitana, como si fuera la meca, posición incómoda y tardada, en ella, él muestra los cuerpos en estado de culto, para la mayoría fue dolorosa, por la posición del cuerpo y las condiciones de la plaza. A pesar que en la foto no aparece la Catedral, el emplazamiento es una clara alusión al carácter religioso de la sociedad mexicana. En algún momento los participantes

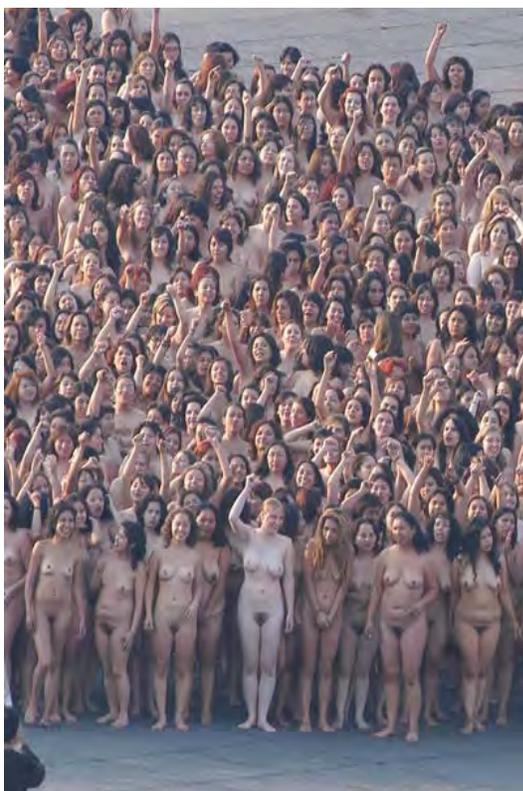


Fig. 16 Parte de la toma a mujeres en el Zócalo de la Ciudad de México.

lo cuestionan y cantan consignas como “Norberto Rivera el pueblo se te encuera”, la fortaleza generada en masa logra descargar inconformidades y realidades hacia una institución, como la iglesia católica, que hoy en día pierde credibilidad y especialmente una figura de poder como el Cardenal.

Se realizaron dos emplazamientos más, el cuarto empezó desde la calle 20 de Noviembre, para cerrar en el Zócalo. La indicación de Tunick fue que los participantes caminaran hasta la calle de 20 de Noviembre, en ese proceso y transcurso, al pasar frente a Palacio Nacional, se escuchó la consigna de “voto por voto, casilla por casilla” en alusión al proceso

postelectoral, la toma de Tunick fue un abrazo colectivo, la reconciliación de la masa con su cuerpo y con su sociedad.

La última toma, la que generó mayor controversia, fue la que se tomó solo a mujeres frente a Palacio, Tunick realiza una separación de géneros, los hombres son invitados a retirarse y vestirse, lo que provocó la ruptura de la igualdad en la condición desnuda. El acto de que los hombres vestidos observaran a las mujeres en el proceso de la última toma, causó revuelo y morbo, las mujeres se sintieron

agredidas. Este hecho es resultado de la condición social de la mujer, en la que es más pudorosa que el hombre y ha sido más reprimida, sin embargo la instalación permitió afrontar conflictos sexuales y de género, exorcizándolos. En el fondo la instalación logró un sentimiento de identidad y de igualdad, donde la genitalidad se deja de lado y el arte como sistema vivo dialoga con el cuerpo y lo humano. El reconocimiento de las diferencias sexuales y de género, es un proceso dinámico y transformador que genera cambios sociales y personales, pero a la par resulta o es un reconocimiento de igualdad y rechazo.

El cuerpo como motivación y participante en la instalación no puede estar desvinculado de los procesos sociales y políticos, por estar inmerso en ellos, Tunick considera que la gente “participa porque quiere formar parte de un trabajo de arte contemporáneo; es una combinación de eso, con hacer algo diferente una vez en la vida, porque la gente que posa para mí, no son nudistas, ni exhibicionistas, son gente común y corriente”.⁶⁸

En la instalación el cuerpo individual logra enlazarse con una masa colectiva que genera un paisaje urbano.

⁶⁸ TV UNAM. op-cit.

3.5 Actos performáticos, el cuerpo en protesta



En defensa del petróleo. Manifestación Zócalo Ciudad de México. Marzo 2008.

La palabra performance como palabra sajona, que significa desempeño, no tiene un término que lo pueda traducir y describir en el español, normalmente ha sido referido como el arte del performance o el arte de acción. Sin embargo el término performance está empezando a ser utilizado para hacer referencia y hablar sobre dramas sociales y otras prácticas de la humanidad, como el ritual, las fiestas, la protesta política, los funerales, etc., así la gente se refiere actualmente a “lo performático” como aquello que tienen que ver con performance en un sentido amplio, es decir a eventos o actos de la vida social y el comportamiento humano que pueden ser vistos como performance y que van más allá del arte del performance.

Estos performances o actos performáticos constituyen el objeto de análisis de los “Estudios de Performance”⁶⁹, que surgen en el contexto del giro lingüístico en la filosofía que replantea el rol de las ciencias humanas y las artes, en la búsqueda de reformular el conocimiento. En suma los estudios del performance plantean una manera alternativa de saber, una epistemología de la acción, donde se valora más el proceso de la generación del saber que su esencia.

Así, el término acto performático permite analizar eventos como performance, las conductas de la ciudadanía como el género, la política, la etnicidad, etc, que son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. En resumen el término performático es utilizado como categoría de análisis más que como objeto o práctica.

El acto performático es conceptualizado como una práctica compleja, que es repetitiva como un ritual que existe en el contexto del cuerpo. Es ejecutado como si fuera una obra de teatro, es decir, presentándose a un público e interpretándose según unas normas preestablecidas; los efectos que produce son una realidad específica como consecuencia de su ejecución.

El término ha sido utilizado por teóricos como Juhn Langshaw Austin, “*cómo hacer cosas con palabras*”, Judith Butler, “*el género en disputa*”, Víctor Turner

⁶⁹ Prieto, Antonio. En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más. En: <http://hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/readings/Prieto.pdf>

“The Anthropology of Performance” y Richard Schechner, “performance, teoría y prácticas interculturales”; para reflexionar sobre lingüística, género, antropología, teatro y dramaturgia, entre otras disciplinas.

Para la presente reflexión utilizaremos el término acto performático para referirnos a todas aquellas prácticas producidas por el comportamiento humano, que no necesariamente tienen como base una reflexión artística o son concebidas como obras de arte, pero pueden ser analizadas como tales. Así estos actos nos obligan a considerar la existencia corporal de los participantes en las prácticas que se desarrollan en el contexto del espacio público. Con la observación, el análisis y la comprensión de los actos performáticos, se pretende ampliar el conocimiento y la extensión en el arte urbano.

El acto performático en la ciudad contemporánea, muchas veces, es mostrado con el uso del cuerpo como medio de protesta, que recurre a la creación plástico-visual para la generación de imágenes. Ejemplos existen muchos como el policía crucificado en el Paseo de la Reforma, las enfermeras que se desangraron frente a la Comisión Nacional de Derechos Humanos o las protestas de campesinos y granjeros, que entre otros actos, regalaron frutos y derramaron leche de vaca frente a la Secretaria de Economía.

Estos actos son certeros en su necesidad de comunicación por el hecho de que los ejecutantes conocen perfectamente lo que quieren decir, saben a quién quieren llegar, tienen un compromiso social y político, trabajan con símbolos claros que el público puede digerir fácilmente, saben cómo llamar la atención de los medios masivos de comunicación para poder tener cobertura, y por último, no requieren de financiamiento, permiso y gestión, para poder lograrse.

Un acto performático muy característico y que sin duda vincula directamente el cuerpo y la ciudad, es el realizado a lo largo de cinco años, de 2002 a 2007, por un grupo de campesinos de Veracruz, autodenominado “los 400 pueblos”, cuya protesta es en contra del ex gobernador de Veracruz Dante Delgado (1988-1992), a quien acusan de haber despojado injustamente de sus tierras a catorce pueblos y haber encarcelado a 350 campesinos. Su nombre ha sido tomado de una marcha realizada en 1970 en la cual participaron 400 pueblos⁷⁰.



Fig.17. Protesta realizada por el Movimiento de los 400 pueblos en torno al monumento de Cuauhtémoc, por 3 horas. Mayo de 2007

El grupo se concentró en el paseo de la Reforma, a un costado del monumento a Cuauhtémoc, el grupo se desnuda diariamente durante tres veces al día, teniendo como única estrategia de protesta para llamar la atención su cuerpo desnudo. La protesta se realiza por separado por un lado hombres y por otro, mujeres, los hombres llevan taparrabos con la imagen de Delgado, porque

⁷⁰ En http://www.elpais.com/articulo/internacional/Desnudos/senador/elpepuint/20070525elpepuint_7/Tes

consideran que el ex gobernador es un “lamehuevos”⁷¹ y “es donde le corresponde estar”⁷².

La imagen en el entorno urbano desde su irrupción causó múltiples respuestas, desde apoyo hasta rechazo, hay quien se atrevió a proponer que la intervención de Spencer Tunick tenía que tomarlos en cuenta, por ser parte de la realidad nacional. La intervención de los 400 pueblos como acto, nos habla de la imagen del cuerpo rural, el cuerpo campesino, que se inserta en la ciudad, y que mediante actos repetitivos de desnudez corporal cuestionan un régimen y defienden la propiedad de unas tierras para poder trabajar.

Nos encontramos frente distintas concepciones del cuerpo y más aún del cuerpo desnudo, la protesta de este grupo muestra lo performático como una construcción del cuerpo y la protesta política, sus intervenciones ocupan lugares densamente transitados, para interpelar a peatones y automovilista con sus demandas y solicitar el apoyo con algunas monedas.

Son actos que se desarrollan en constante movimiento, con inclusión de actos sonoros, en la búsqueda del sentimiento de sociedad, con un carácter corporal vivo y presente. El cuerpo es un campo de batalla, y a partir de este acontecimiento, se genera un segundo acontecimiento. El cuerpo se convierte en una situación histórica, en una manera de hacer, de dramatizar y de reproducir situaciones históricas. El acto realizado por los 400 pueblos desenmascara los conflictos corporales sociales, los tabús sobre el cuerpo colectivo, contra el cuerpo deseado según el medio social al que se pertenece. Se presenta un conflicto entre la imagen corporal individual urbana y la imagen corporal social rural.

Otro acto performático que mostro el cuerpo desnudo, fue el realizado en junio de 2007, por el grupo autodenominado “bicitekas”, organización promotora para el uso de la bicicleta y la apertura de lugares específicos para hacer uso de ella. El grupo además de vincularse con organismos gubernamentales en pro del uso del medio de transporte, decidieron mostrar su cuerpo desnudo, como en

⁷¹ Ídem

⁷² Ídem

muchas otras ciudades del mundo se ha realizado para, mediante esta imagen, generar consciencia de la vulnerabilidad del cuerpo, ya que consideran que como ciclistas son igual de frágiles que el cuerpo humano. El recorrido lo realizaron de Pabellón Polanco, en la calle de Ejército Nacional, al Zócalo capitalino, este tipo de actos, como otros de carácter artístico ubican en sus intervenciones lugares simbólicos, lugares que al ser importantes lograran captar la atención de medios y un grueso de los ciudadanos.



Fig. 18 Recorrido que llegó al zócalo, realizado por Bicitekas. Junio 2007

El cuerpo en el acto performático es utilizado de múltiples maneras, principalmente como un discurso social y político, para vincular la realidad humana mediante la realidad corporal en la vivencia urbana. La imagen corporal se convierte en una práctica conceptual que le da sustento a un discurso. El valor del cuerpo, entendido como su expresividad, desde sus limitaciones, potencialidades y posibilidades, busca y propone imágenes para golpear el inconsciente colectivo del ciudadano.

Otros actos realizados, como los de Greenpeace, la Sociedad Protectora de Animales, etc., dan cuenta de la construcción de la imagen, la temática, su intervención en el espacio, su relación con el otro, y con el afuera, desde una perspectiva corporal. El uso del lenguaje del cuerpo en los actos performáticos muestra que no es algo que se comprueba sino que se construye. La

construcción de imágenes encarnadas desde el acto performático nos habla del cuerpo como nudo de estructura y acción, así como de reflexión social, relación entre naturaleza y cultura, lo orgánico y lo cultural, y la construcción y fragmentación del sujeto.



Fig. 19 Greenpeace. Protesta Sanitaria en Hacienda. Noviembre 2005

En el acto performático el cuerpo es visto como el lugar de la resistencia, de la contestación, en diferentes contiendas, económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales. La experiencia corporal se vincula con la corporeización del conocimiento.

Los actos performáticos demandan interpretación con reflexión a la realidad en que acontecen, no solo como procesos sociales, sino también como imágenes construidas en el ámbito del espacio público y el vínculo que generan con su espectador presencial. En la ciudad actual, la ciudad multicultural, los espacios urbanos cobran forma en buena medida a partir de la manera en que los ciudadanos experimentan su cuerpo, y se vinculan con imágenes corporales como las provenientes de los actos performáticos. Finalmente hay que reflexionar si los actos performáticos nutren los procesos y creaciones del arte contemporáneo o viceversa.

El cuerpo como lugar del arte, en el que lo vivencial es rescatado como categoría estética, se ha incrustado en las prácticas de arte público. Las prácticas corporales presentadas dan cuenta de las múltiples lecturas concebidas desde el vínculo directo que tiene el cuerpo y la ciudad, permeados por la creación visual.

El cuerpo, que en el pasado se había escondido por su significación, hoy es mostrado de diversas maneras en la ciudad, lugar del dominio público, lugar donde ocurre la vida contemporánea, donde lo social incide directamente y le da sentido.

El artista al descubrir su cuerpo, lo considera como una manera de afirmar y construir su “yo” dentro de la sociedad, sin dejar de lado ese vínculo que lo une a ella, ya que también utiliza su cuerpo como una forma de resistencia ante el poder. El cuerpo del artista es el lugar mediante el cual se enuncian los poderes de lo público y lo privado, “se convierte en el lugar de protesta donde pueden articularse los ideales revolucionarios de los distintos movimientos en la ciudad, que resisten la lógica represiva, exclusivista y colonizadora”⁷³ en la postmodernidad.

Las prácticas corporales que se han presentado funcionan como experiencias que hablan sobre el poder del cuerpo, el uso de la percepción, la sensibilidad y la emoción en la creación artística. La experiencia como generación o forma de conocimiento a través del uso del cuerpo y sus atributos plásticos nos llevan a considerar no solamente las obras como formas aisladas, sino como obras que pertenecen y son generadas en un contexto social.

Las obras por su naturaleza pueden ser consideradas y analizadas como parte de la memoria colectiva de la ciudad, en suma: es ver la obra como un lugar de memoria de la ciudad.

⁷³ WARR, Tracey. *El cuerpo del artista*, Hong Kong, Phaidon, 2006. P-23

Capítulo 4

El cuerpo humano como lugar de memoria de la ciudad

*La reconstrucción de la imagen (recuerdo)
debe realizarse a partir de datos o nociones comunes
que se encuentran en nuestra mente,
al igual que en las de los demás.*

Maurice Halbwachs

4.1 Lugares de memoria

Los lugares de memoria no son necesariamente lugares geográficos. Pueden ser de carácter muy diverso: objetos, personajes, monumentos, edificios, paisajes, medios comunicativos (como las artes, la literatura, el cine), tópicos, lugares comunes, refranes, creencias populares, etc.

El término lugar de memoria fue acuñado por el francés Pierre Nora⁷⁴ en los años 80 en un proyecto de rescate de la memoria de la nación Francesa, en la obra, *Les lieux de mémoire, (Los lugares de memoria)*, para referirse a lugares o acontecimientos que forman parte de la identidad nacional de una sociedad, y que la mayoría de las veces no forman parte de la memoria colectiva; el lugar de memoria es entendido como metáfora de la historia de la ciudad-nación. Se trata de todos los fenómenos culturales (sean materiales, sociales, o mentales) que se relacionan consciente o inconscientemente con el pasado o con la identidad nacional. En este sentido también existe una marcada identificación del ciudadano con su ciudad.

Un lugar de memoria es un núcleo significativo (tanto material como inmaterial, y de larga duración a través de las generaciones) para la memoria y la identidad colectiva. Este núcleo se caracteriza por una fuerte carga de simbolismo

⁷⁴Winter, Ulrich. *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo, representaciones literarias y visuales*, Vervuert Iberoamericana, Barcelona, 2006. p.21

o de emoción. Está arraigado en las convenciones y costumbres sociales, culturales, y políticas. Se modifica en la medida que cambian las maneras de su recepción, apropiación, uso y tradición. Para Pierre Nora los lugares de memoria son estabilizadores de la memoria colectiva. Con este término Pierre Nora introdujo en el lenguaje historiográfico de la época un instrumento apto para analizar el imaginario iconográfico y simbólico de las identidades colectivas. Más que un método, pretendió inaugurar una perspectiva analítica. Lo que representan los lugares de memoria es la forma en que un colectivo se relaciona con su pasado, asignándole un espacio virtual en la memoria compartida mediante una localización en el espacio social.

Los lugares de memoria pueden ser patrimonializados, es decir, apropiados por el discurso oficial, y aumentar la simbología y mitología de la ciudad, sin embargo, existen lugares de memoria por autonomía propia, a la par de los lugares de memoria oficiales o históricos de una ciudad o nación. Los lugares de memoria como lugares simbólicos en la ciudad, son públicos y privados, los públicos son aquellos que tienen existencia en el pueblo, en la calle, las plazas, y demás lugares de uso común.

Los lugares de memoria tienen potencial para ser parte de la memoria histórica, donde no sólo la noción de experiencia vivida o la existencia de convulsiones políticas resultan decisivas para delimitar la historia del tiempo presente. La memoria histórica permite, además, la aplicación a la reconstrucción del pasado de los nuevos supuestos de la historia política, así como facilita el diálogo entre los campos de la historiografía en el tiempo presente. Para ello, mediante el arte, realizado a través del cuerpo, trataremos de entender la construcción de un periodo socio histórico en la ciudad. Encontrar en la obra de arte un lugar de memoria de la ciudad.

Para lograr entender este proceso es necesario reconocer la íntima relación que existe entre la historiografía, el patrimonio, la política, las singularidades, los modelos sociales, los lugares de memoria y la representación del espacio, para así examinar en la obra temas como la construcción de una identidad nacional o,

en todo caso, para el análisis de la propaganda política y/o cultural ligada a la acción de gobierno.

La relación directa entre lugar, tiempo y memoria, nos orienta a aclarar que no hay memoria sin lugares ni lugares sin memoria, y ninguno de ellos sin tiempo. Dentro de la memoria histórica podemos ubicar múltiples memorias biográficas o individuales, que en su conjunto forman la memoria colectiva; este término aspira a dar cuenta de las formas de conciencia del pasado compartidas por un grupo social en el presente, es así como analizando las propuestas plásticas visuales de artistas que utilizan su cuerpo como soporte, nos acercaremos a una clara identificación de la doble dimensión de las memorias: aquella que resulta de la mirada del presente compartido hacia un pasado; y aquellas expresadas en el relato de cada individuo, que sorprenden por sus puntos de vista en común, más que por sus diferencias, confluyendo de esta manera hacia la existencia probable de una memoria colectiva.

Por otro lado, al tratar de ubicar la obra como lugar de memoria orientada a ser parte de la memoria colectiva, habrá que hacer un comparativo con las propuestas de arte público tradicional, básicamente la escultura monumental y la pintura mural y la estatuaria, aquellas propuestas que tienen como objetivo dejar presencia del pasado en la ciudad; el monumento además de contener información histórica evoca a la experiencia estética. Sin embargo, las obras de arte público de los nuevos géneros, al ser propuestas inmateriales y efímeras, tienden a cuestionar el hecho de ser parte de la memoria colectiva, son identificables como lugares de memoria, pero su naturaleza les impide muchas veces formar parte de la memoria colectiva de la ciudad.

Las propuestas que en capítulos anteriores hemos tratado, son prácticas que además de construir una extensión artística de la ciudad, crean lugares de memoria, donde se concentra, refugia y/o se expresa la memoria colectiva. Esto es, recuerdos de un pasado vivido por una colectividad social. Son “lugares de

memoria” en tanto presentan tres dimensiones relacionadas simultáneamente y en grados diferentes, que vienen a ser, lo material, lo simbólico y lo funcional. a) Material, porque ocupan un lugar físico en un contexto social; b) simbólico, porque representan nuestras experiencias vividas en el pasado; y c) funcional, porque permiten preservar y transmitir nuestras memorias múltiples en el tiempo. Así podemos ubicar tres tipos de lugares de memoria, basados en el discurso de Pierre Nora:

Lugares materiales: monumentos, museos, archivos, edificios, etc.

Lugares simbólicos: aniversarios, peregrinaciones, fiestas populares, tradición oral, etc.

Lugares funcionales: discos, libros, obras de arte, etc., en los que un grupo humano se reconoce por identificación o diferenciación.

Las obras tratadas en esta investigación al poseer tintes sociopolíticos, en un escenario, como lo es la ciudad, logran conmemorar una experiencia pasada a través de los lugares de memoria y como instrumento de luchas políticas y sociales por parte de los actores participantes que afirman sus “sentidos sociales”, que luchan por su reconocimiento o legitimidad social.

Para terminar hay que aclarar que los lugares de memoria, en estas propuestas, nos ayudan a recordar nuestro pasado más reciente que se confunde con nuestra vida diaria. “Es una poética lección de historia y de arte, de interiorización de ciertas situaciones y su traslado al ámbito estético para conseguir una llamada de atención en el público”⁷⁵. Una llamada y algo más, una respuesta, una reacción.

La rapidez y precipitación de nuestra vida cotidiana en el mundo occidental nos deja poco tiempo para la reflexión. No tenemos la adecuada perspectiva para alcanzar a comprender nuestra situación. En muchas ocasiones la avalancha de información que recibimos no nos deja separar lo importante de lo puramente

⁷⁵ Winter, Ulrich. *op.cit.*.p.89

banal. De igual modo, hay parte de la información que no nos llega, no tenemos acceso a ella y cuando sí la conseguimos, suele estar sesgada, las propuestas en estas prácticas nos agitan y despiertan. Quiere hacernos conscientes de cómo nos construimos individualmente a partir de nuestras experiencias, pero también cómo estamos construyendo toda una sociedad y un consciente colectivo. El despertador resuena en nuestras cabezas cuando vemos la dureza, separada de cualquier hipocresía, en la obra de estos creadores.

El lugar de memoria invita a ensayar nuevas orientaciones y contenidos, lo hace para nutrir las investigaciones de distintas disciplinas, como la sociología, los estudios culturales y visuales, la iconología, los estudios urbanos, etc. Los lugares de memoria al estar revestidos de una importante carga de significación simbólica ayudan a traer al presente recuerdos específicos del pasado en forma de imágenes para integrarlos al sistema de valores del presente.

4.2 Cuerpo humano, convención y costumbre

Las prácticas artísticas que utilizan el cuerpo como soporte de obra, la mayoría de las veces forman parte de los lugares de memoria en la ciudad. En el cotidiano de la ciudad y en la interacción de los ciudadanos encontramos que algunas de estas prácticas se convierten en una convención y una costumbre, por lo que quedan arraigadas en el imaginario del ciudadano. Ejemplo de ello es la estatua viviente que se ha popularizado a nivel mundial, y que su intervención en el ámbito urbano ha llevado a ser reconocida como una práctica de identidad para las ciudades contemporáneas, y a pesar de que su realización es efímera, conforman y son identificadas como “medios de memoria”. El cuerpo del artista es el medio por el cual, el ciudadano se acerca a un pasado y un presente, a recordar y hacer consciente su ser corpóreo.

La estatua viviente en el fondo, además de recordar el ser corpóreo, busca recuperar la memoria histórica y construir otra. La estatua tradicional de bronce, mármol, u otro material, por naturaleza guarda un pasado que se vincula con el presente, para formar parte de la memoria colectiva y de la construcción de la

identidad nacional; en el caso de la estatua viviente, la clásica, el objetivo de encarnar un personaje histórico va guiado al mismo objetivo que la estatua tradicional y material, solo que en este sentido al ser efímera y materializada en el cuerpo del artista, crea otro tipo de vínculo con el ciudadano; sin embargo, se hace presente como lugar de memoria y más tarde podría formar parte de la memoria colectiva, por su convencionalismo y la costumbre de aparecer en los lugares públicos y privados de la ciudad. Es en el ritual del día a día, donde la estatua viviente, sobrevive, en la cotidianidad de la ciudad se le encuentra, y es ahí donde el espectador la ubica y la apropia como parte de su identificación con la memoria de un lugar y el lugar de la memoria.

La estatua viviente al encarnar un lugar de memoria de la ciudad, nos refiere inmediatamente a la identidad colectiva, si retomamos el ejemplo de la estatua clásica de Shanti Oyarzabal, nos encontramos con el recuerdo de nuestra identidad nacional, o más bien, la parte indígena de nuestra identidad nacional. (Fig. 1) Oyarzabal, logra mostrar el lenguaje de la memoria a través de un monumento encarnado en su ser, logra trasladar la ubicación de las esculturas de los indios verdes en la explanada del Palacio de Bellas Artes.

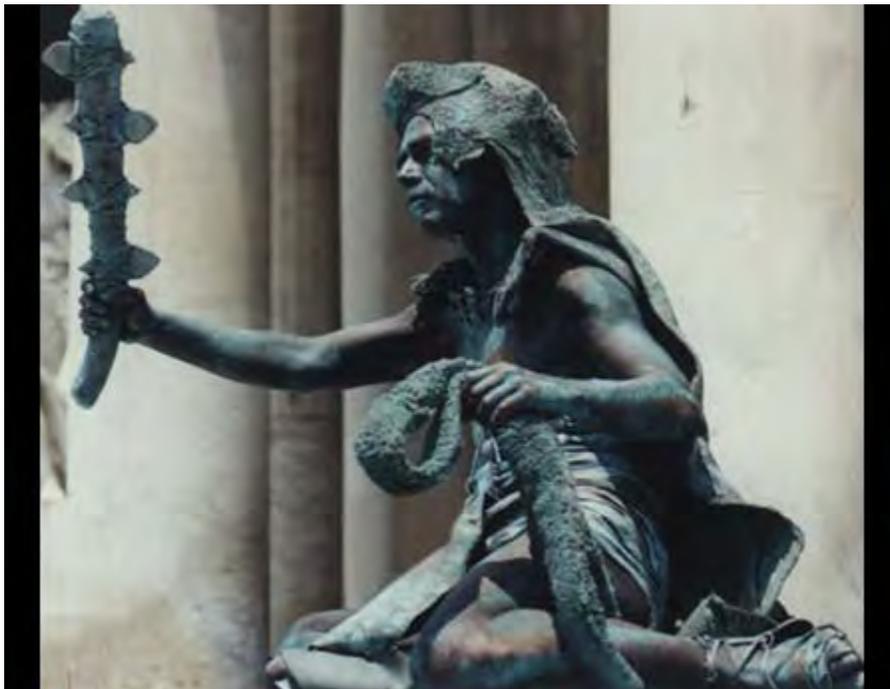


Fig. 1 Shanti Oyarzabal "Indio Verde" Explanada del Palacio de Bellas Artes, 2002

Shanti Oyarzabal trabaja en esta obra en el marco de la construcción de las identidades nacionales e incluye un proceso de proyección retrospectiva y legítima en el presente, pues según Nora, las historias nacionales están constituidas de una multitud de lugares de memoria.

La obra de Oyarzabal, nos habla de la exaltación de lo indígena, que de otra manera ya se había hecho a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, con el nacionalismo en formación y la ubicación de estas estatuas en el Paseo de la Reforma. La obra recurre a la imagen y al pasado, para hacer alusión que en el siglo XIX, los gobiernos en turno favorecieron la materialización de ciertos aspectos de la memoria con el fin de formar la nación. Así pueden analizarse los resultados de este esfuerzo desde una doble perspectiva: en tanto exaltación y selección de la raíz histórica, vinculados con la concreción de un hecho político inmediato. Se retoma la raíz histórica de manera simbólica y se le funde con un hecho de la memoria inmediata, por tanto, los lugares de memoria adquieren una doble connotación de vital importancia para asegurar su ingreso en el recuerdo o para sumirse en el olvido.

Dos aspectos fundamentales del estudio son el espacio y el lenguaje de la memoria. El espacio está en función de las ciudades y su geografía simbólica, aprovechando espacios abiertos y cerrados, cargados de connotaciones políticas e incluso religiosas, o la creación de nuevos lugares acordes con la intencionalidad política de cada momento. El incremento de sitios simbólicos tiene que ver con el crecimiento natural de la ciudad pero también con la inserción de algunos espacios en tanto escenarios de nuevos hechos históricos. Los espacios adquieren un significado particular ya que convocan a la población y la hacen partícipe de la vida social. Pero al mismo tiempo, por sus dimensiones físicas, pueden ser tan selectivos como excluyentes.

La imagen de Shanti Oyarzabal, es una imagen del pasado, en el presente y que apunta al futuro, el recuerdo de la parte indígena, de la ciudad con lagos, de la nueva reconciliación en el proceso sociopolítico. Es una forma de ideología. Lo que él hace es una proyección del pasado reinventado.

Si hablamos de estatuas vivientes, es importante destacar que los artistas que las encarnan, generalmente, se ubican en las plazas públicas, plazas que históricamente han sido un lugar donde se ha representado la esencia de la vida cotidiana de la ciudad, donde se cobijaban las expresiones más genuinas de nuestra cultura urbana, donde se da cabida a los ritos y personajes que tejieron la trama de una memoria por todos compartida y en la cual nos reconocemos. Así ahora esos lugares, esas plazas, crean nuevos lugares de memoria, nuevas formas de tener reconocimiento de la ciudad, además que la dotan de una identidad que trasciende la identidad nacional, ya que las estatuas vivientes se han identificado en múltiples ciudades contemporáneas en el mundo, esto nos habla de la ciudad global, la ciudad en tiempos globales, aquella que muestra como parte de su *mobiliario* (sic) las estatuas vivientes. Las ciudades contemporáneas están formadas, además de su estructura física y social, de una estructura artística, que bien es representada, en una parte, por las estatuas vivientes.

La estatua viviente como lugar de memoria utiliza el cuerpo humano en implicaciones temáticas, estéticas e identitarias, en la recuperación artística de la memoria histórica. Así las obras analizadas tratan de lugares de memoria y a su vez, constituyen ellas mismas, en cuanto acontecimiento o hecho estético, lugares de memoria.

Por último habría que hacer una reflexión en la forma de la transmisión tradicional de la memoria colectiva, representada por el arte público tradicional, la estatuaria y la escultura monumental, donde estos hechos estéticos y artísticos, son reforzados por los sistemas comunicativos y educativos, es decir, por el discurso del estado, donde se fuerza la historia oficial. Mientras que en el nuevo género de arte público representado por la estatua viviente, el hecho artístico trasciende simplemente como medio de memoria, donde existe una memoria individual que se encuentra arraigada a las tramas simultáneas, es decir, de amplio y resistente entramado social. El recuerdo individual funciona como frontera y límite, en las interferencias colectivas y cuesta recordar

acontecimientos que sólo conciernen a una parte del colectivo, y más aún cuando el hecho no está reforzado por información histórica. La estatua viviente, por lo tanto, forma parte de los lugares de memoria de la ciudad, porque al evocar el hecho, éste solo existe para algunos en la vida de la memoria del grupo, pero en potencia puede existir para muchos más.

4.3 Cuerpo humano y cuerpo social

La ciudad vista más allá de su condición física, está constituida por un cuerpo social, mismo que está constituido por un grupo de individuos que se encuentran organizados en las diferentes funciones que movilizan la ciudad. Es en este cuerpo social donde los cuerpos individuales crean la identidad y sus prácticas, cómo lugares de memoria, generan la imagen de la ciudad.

Aquellas prácticas que trabajan con el cuerpo humano en su condición desnuda, donde estar desnudo es algo que va más allá de la simple realidad de ver el cuerpo despojado de vestimentas, relacionado con la percepción social e ideológica, también forman parte de los lugares de memoria de la ciudad. Así la pieza de Tunick en la Ciudad de México, se convirtió en un lugar de memoria, por ser un acto que vincula lo artístico y lo psicosocial, que perdurará en el imaginario colectivo y en la identidad de la ciudad misma. Los participantes y el resto de los ciudadanos están ante un ejercicio de liberación corporal, que supera la imagen prototípica del cuerpo humano enviada por los mass media.

Spencer Tunick eligió a la plaza más importante de México, como el lugar privilegiado para instalar su obra, reconociendo la historia y la memoria colectiva que posee el Zócalo. En torno a todo el simbolismo que representa la plaza, Tunick le agrega uno más, el cuerpo desnudo del ciudadano y su creación colectiva. La obra de Tunick se convirtió en parte de la memoria de la plaza, en un lugar de memoria particular de la ciudad. Se reafirma la memoria histórica de la ciudad vivenciada; pero también lo que él hace es construir un lugar inmaterial

nuevo, que por sí mismo adquiere el aura simbólica necesaria para que la obra se convierta en un lugar de memoria de toda la sociedad.

No es la primera vez que el Zócalo se ve invadido por gente desnuda, o por protestas y celebraciones donde el cuerpo desnudo es exaltado, pero sí, es la primera donde el hecho es apoyado como un proceso de arte, donde el Estado e instituciones académicas apoyan el evento. Los participantes a pesar de estar coordinados y conocer el “guión” de la instalación, al sentirse totalmente libres, rompen con él y crean su propia instalación, le muestran al ojo extranjero otra forma de instalarse, de gritar, de festejar, de ser, etc. Con la intimidad corporal desenmascarada, ¿por qué no desnudar también el comportamiento y mostrar en toda su magnitud lo que somos y lo que nos falta?. En esa total vulnerabilidad, como lo es correr por una calle desnudos, se amplifica al exhibir la desnudez en el Zócalo, el símbolo de los poderes públicos y privados, ¿cuántos de ellos no pasaron descubiertos por los mismos lugares que han de recorrer cada día ahogados por una corbata y con el peso de un portafolio en el brazo?



Fig. 2 Spencer Tunick, Zócalo de la Ciudad de México, 2007

Los cuerpos desnudos, integrados en una gran acción colectiva, hicieron un paréntesis en sus representaciones cotidianas, en sus roles, en sus vestimentas y/o máscaras sociales. Liberados de ropa, pero igualmente despojados de aquella representación social, de sus movimientos, incluso del habla institucional y estereotipada. La desnudez fue el punto de partida para un rito corporal que canalizaba palpitations biológicas básicas, expresadas en una especie de excitación física y también verbal: los cuerpos desnudos corrían, se abrazaban y festejaban su condición con cánticos y coros.

Generalmente los lugares de memoria se presentan como algo marginal en un sentido político, sin embargo, la obra de Tunick al estar apoyada por el gobierno de la Ciudad e instituciones académicas, se presenta como un lugar de memoria oficial, con evidentes vínculos estéticos; los lugares de memoria son, pues, “los momentos conmemorativos creados y funcionalizados intencionalmente en las sociedades modernas, que conservan la memoria y la tradición antiguamente experimentada como “natural”, estableciendo así una continuidad con el pasado”⁷⁶.

La convivencia del cuerpo desnudo, en la obra, es parte del lugar de memoria de la ciudad, no es sólo el cuerpo desnudo inanimado, sino el cuerpo desnudo en colectivo y conviviendo, lo que le da la característica especial al lugar de memoria que se tiene con la obra de Tunick. Por lo tanto, el lugar de memoria no sólo remite a cosas dignas de ser recordadas, sino también al hecho de que en nuestras sociedades de hoy, ya no existe una memoria espontánea capaz de formar una identidad colectiva, sino que se presenta como fragmentada, ya que los lugares de memoria no constituyen algo totalizante y homogéneo para todos los miembros de una comunidad.

La obra de Tunick también nos hace referencia a la ciudad global contemporánea, al realizar sus instalaciones en ciudades de todo el mundo, dónde el cuerpo urbano se expande en una falsa uniformidad o unicidad. Sí el cuerpo ha perdido su objetivo en las grandes ciudades, su sentido biológico y de armonía

⁷⁶ Winter, Ulrich. op.cit. P-103

con el entorno, entonces, Tunick desnuda la falta de coherencia, armonía y reciprocidad, para reconciliar el cuerpo con el caos global e individual. La obra es parte de la memoria cultural de la ciudad y del deber ético del artista de hacer memoria.

La obra de Tunick como lugar de memoria, sirve para hacer visible el argumento del artista y proporciona autenticidad; la masa, el cuerpo desnudo se presenta en un espacio de uso cotidiano. En el espacio público los individuos son una entidad numeral, una cantidad, el contenido de un territorio. Se es un flujo medible, una densidad, un matiz o una escenografía. En la calle el cuerpo sólo existe como volumen, extensión o flujo controlado y se le trata como tal, pero Tunick reconcilia al individuo con su cuerpo y, con él, el de los demás; así el lugar de memoria de la instalación recurre a otros lugares de memoria y a la memoria colectiva para crear una práctica simbólica, donde el cuerpo desnudo masivo diluye prejuicios morales, traumas sexuales y reticencias político sociales.

La obra de Tunick es en sí un lugar de memoria, dotado de muchos otros lugares de memoria, que a su vez forman parte de la memoria colectiva de la ciudad. El cuerpo desnudo en la plancha del Zócalo es un lugar de memoria donde la obra no es un elemento aislado, sino que va más allá de una simple representación, y busca trascender el olvido del hecho social y artístico.

La instalación de cuerpos desnudos es un lugar de memoria que remite a una imagen tiempo, es decir, en la obra se cristaliza de un modo específico la relación tiempo y espacio, con una connotación estética de la identidad colectiva de una nación y/o ciudad. La obra tiene un carácter material, simbólico y funcional, que son puntos de referencia esenciales y que, según Nora, forman un lugar de memoria porque surge en el momento en el que se separa la memoria verdadera de la histórica, es decir, “es durante la transición de sociedades tradicionales a sociedades modernas, que son integradas a contextos globales y transnacionales, y cuya organización social, política y cultural refleja un alto grado de mediatización”⁷⁷.

⁷⁷ Winter, Ulrich. op.cit. P-145

Finalmente hay que aclarar que los lugares de memoria formulados por Pierre Nora, corresponden a una categoría que se vincula a las condiciones históricas y sociales que caracterizan a la nación francesa, y que al adaptarlos a otros contextos resulta una complejidad. Sin embargo, hay que aclarar que en el caso de la obra de Tunick el concepto de lugar de memoria al ser oficial, es sistemático, institucionalizado y autorreferencial. La imagen subraya un acto artístico colectivo que funciona como un medio de memoria, donde se vincula el mito y la historia, la historia y el discurso. Pero este último puede llegar a asumir el valor de la pluralidad, antídoto del dogmatismo excluyente.



Fig. 3. Ema Villanueva. Pasionaria.

Ahora, habría que referirnos a Ema Villanueva, quién realiza un trabajo altamente provocador que combina lo erótico con lo político, como formas, para cuestionar la amnesia colectiva. Villanueva, ha escrito que para ella el performance "es una de las mejores maneras de luchar contra el olvido"⁷⁸, ella, despliega su cuerpo como un ente compatiblemente frágil y fuerte. Frágil porque lo

⁷⁸ Prieto S. Antonio. La in-corporación de la memoria politizada en el performance de Mirna Manrique y Ema Villanueva, en <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu/esp/seminar/mexico/abstracts/aprieto.htm>.

exhibe casi desnudo en espacios públicos y fuerte porque lo carga de significación, simultáneamente erótica y políticamente. Los performances de Villanueva exigen que el espectador deje de ser un observador pasivo para convertirse en un participante que contribuye a la significación de la pieza.

Ema Villanueva enfrenta la amnesia oficial con la memoria de su cuerpo politizado. En su trabajo, perturba las convenciones asociadas con los usos del espacio público, y a su vez la concepción adormecida del cuerpo humano, al politizarlo y erotizarlo.

En esta época en que México se democratiza y existe un gobierno de derecha, interesa ver el trabajo de Ema Villanueva y la búsqueda que hace por cuestionar constantemente al público en torno a sus posturas hacia temas políticos y sexuales mediante la reincorporación de la memoria en el espacio público. Es decir, ella habla del acto de materializar físicamente el recuerdo de injusticias políticas y sociales, para así sugerir que éstas siguen siendo parte de nuestros cuerpos. En el trabajo de ella, la conmemoración de un aniversario, pieza de "Pasionaria", permite a la sociedad actualizar y enriquecer su memoria cultural, social y política.

Las obras de Villanueva nos refieren a una memoria política, un lugar de memoria que pasa a formar parte de una memoria cultural, que es un saber común al cuál recurre una comunidad, sociedad o nación, para crear o sostener su identidad, así la memoria cultural organiza e institucionaliza las formas de recordar el pasado. Los trabajos de Villanueva están dotados de una "voluntad de memoria", es decir refieren, consciente e intencionalmente a ciertos acontecimientos del pasado, para poder rememorarlos y darles continuidad y actualidad en el presente.

Con la obra de Ema Villanueva podemos hacer referencia y hablar de dos tipos de memoria, la memoria vivida y la memoria aprendida, en las que podemos distinguir la memoria individual y colectiva de la historia. La función de los lugares de memoria institucionalizados es imponer una memoria aprendida, uniforme,

deliberada y externa, que entierra a la memoria vivida. Los lugares de memoria se oficializan mediante el uso de la tradición oral, aunque no exclusivamente.

Los lugares de memoria vividos que rescatan y no reprimen el pasado, como lo es la obra de Villanueva, ofrecen un espacio donde la memoria puede resistir, el objeto encarna la memoria al volverse vestigio de un pasado personal que resucita la memoria vivida. El objeto es el medio por el cual el pasado se hace presente.

La memoria colectiva de una sociedad se construye narrativamente por la transmisión de los recuerdos y no se limita a los testigos y actores, memoria vivida; cuando la narrativa es reprimida, sólo parcialmente, es transmitida la memoria y existen vacíos, que es donde juega un papel importante el olvido contrapuesto a la memoria.

La obra de "Pasionaria", al igual que la de Tunick, nos muestran la lectura del artista, y nos hablan de una referencialidad, tanto argumentativa como espacial; la obra de Villanueva recurre a distintos lugares de memoria, para generar uno nuevo, la UNAM, la huelga, la PFP, la represión, el poder, etc. Así ella recurre a lugares de memoria que forman parte de la memoria colectiva, lugares físicos, materiales e inmateriales, y a su vez hace referir lugares de memoria que tienen una estrecha relación con la iconografía de signo militante. Se podría hablar en este momento del uso y generación de lugares de memoria de la ficción, es decir, una localidad ficticia, que aunque no existen, pueden coincidir con determinada imagen generalizada que el espectador puede reconocer sin esfuerzo, la obra genera un aura simbólica.

Construir la ciudad desde los procesos culturales que en ella se desarrollan, nos ubica en la posición de reconocer su vida cotidiana, su espacio físico y la generación de una memoria; que al combinarse con los ideales de habitabilidad que existe en las diferentes clases sociales y los valores que le asignan a la vida urbana, influyen decisivamente en la configuración del espacio simbólico y material de la ciudad.

El escenario de la vida contemporánea es sin duda la ciudad, y es un territorio simbólico en constante construcción, las prácticas de arte público son partícipes de ésta construcción y su desarrollo obedece a múltiples razones; el fenómeno, por ser un todo, requiere de clasificación para explicarlo. Por el hecho de ser creación de la humanidad, merece una reflexión.

Las prácticas de arte público que se han descrito y que forman parte de los lugares de memoria de la ciudad, también forman parte de un suceso historiográfico de la misma. Si vemos el desarrollo de estas obras como una relatoría socio histórica de la ciudad encontramos a artistas realizando obras con tintes político, social, activista, o que en su realización implican el analizar a la ciudad desde un enfoque psicosocial. Así aparecen obras que desde que la ciudad cambió de gobierno, en 1997, muestran, describen y cuestionan, asuntos relacionados con ella y con su sociedad, tal es el caso de la Huelga de la UNAM de 1999, los movimientos políticos, el tema del aborto, etc.

El papel del cuerpo y su uso en los acontecimientos más importantes de la vida nacional, la mayoría de las veces pasa inadvertido, es por eso que los artistas públicos que trabajan con él como eje principal de su obra, buscan rescatar y generar una reflexión en los ciudadanos, dicha reflexión no sólo implica asuntos sociales, sino también personales y corporales. En el cuerpo social nuestras vidas individuales se sitúan en la superficie y los acontecimientos ocupan su lugar en la serie de hechos históricos hasta tiempo después de producirse.

El objetivo principal de la presente investigación respecto a los lugares de memoria, ha sido hablar de nuestra memoria desde el cuerpo humano, aquella que no se basa en la historia aprendida, sino en la historia vivida; entendiendo por historia no la sucesión cronológica de hechos y fechas sino todo aquello que hace que un periodo se distinga, identifique y se diferencie de otros, aunque todos en el proceso de largo plazo señalen un destino para un colectivo social.

Los lugares de memoria del cuerpo social en la ciudad, identificados en el cuerpo humano, podrían llegar a formar parte de la memoria colectiva; sin

embargo, al ser parte de una memoria vivida y no aprendida, tienden a diluirse en la medida que los individuos del cuerpo social desaparecen, por lo tanto, todo indicio de memoria tiene como soporte un grupo limitado en el espacio y en el tiempo.

Los lugares de memoria tratados en la presente investigación reflejan las lentas, pero certeras, evoluciones colectivas, donde resalta la consciencia de lo político corporal vertida por artistas que trabajan el arte público y que ponen énfasis en la construcción social de la ciudad desde una óptica de la creación artística.

Conclusiones

A lo largo de la historia, el ser humano ha trabajado en la reproducción del cuerpo humano, ya sea en pintura, dibujo o escultura; sin embargo, a partir del siglo XX la percepción que el artista tiene de él, ha sufrido un cambio considerable, que lo ha llevado a dotarlo no solo de contenido, sino también usándolo como lienzo, pincel, tema, escultura, etc.

Por ser el cuerpo humano para el individuo lo más cercano a su identidad, los artistas encontraron en su representación la posibilidad de percepción y un medio de conocimiento. Cuando los artistas vieron y utilizaron su cuerpo no sólo como representación, sino también como presentación viva, ampliaron esas posibilidades de percepción, representación y conocimiento.

Los artistas del cuerpo encontraron en sus trabajos las formas en que se ha concebido el cuerpo humano, la idea del yo, es decir, la dupla cuerpo mente. Trabajar con el cuerpo en su estado vivo ha llevado a múltiples creadores a investigar, cuestionar, crear, distribuir y consumir, obras de arte materializadas en el cuerpo mismo.

La historia del arte visual registra desde principios del siglo XX el uso del cuerpo humano como medio de realización creativa, hablamos desde el dada, donde se incorporaron realidades corporales, nunca antes consideradas dentro de la obra, hasta la creación de cuerpos posthumanos, de fines del siglo XX, como la creación del cuerpo cyborg, aquel que está dotado de la tecnología.

La evolución del arte público integró propuestas de los artistas del cuerpo, en las que se trabajan dos temas vitales para las sociedades contemporáneas, ciudad y cuerpo humano. Muchos de los artistas que trabajan con su cuerpo en la ciudad encuentran que no hay separación entre lo social y lo biológico, por lo tanto, lo corporal es parte de la identidad social.

El uso del cuerpo como medio expresivo, no sólo busca rescatar la experiencia como categoría estética, sino también, hacer frente a algún tipo de represión, personal o social, lo que dota a la obra de un carácter activista. El

cuerpo humano es el medio en el que se materializa el ser humano como un ser social y produce espacios sociales.

El arte corporal público, que ve en la ciudad el espacio idóneo para exhibirse, rescata la idea de ciudad como lugar psico-social y la del cuerpo humano como objeto de cultura. Los cuerpos de los artistas en la ciudad representan los considerables cambios.

El desarrollo de prácticas de arte que utilizan el cuerpo humano se ha desarrollado de acuerdo con las necesidades históricas de la humanidad y de los conceptos que coexisten en ella.

En una época, como la nuestra, con cambios profundos resultado del proceso global, el uso del cuerpo humano en las artes nos habla de conceptos que se han desarrollado a nivel mundial por la experimentación, exploración, reflexión y cuestionamiento de artistas; y más tarde los sistemas del arte, como la academia, el museo y el mercado, los han legitimado; así se han difundido por el mundo, y son apropiados como esenciales y verdaderos, pero no dejan de estar permeados por los artistas, como individuos, y por la especificidad social de cada cultura. En el caso de Latinoamérica, específicamente en México, estos conceptos se han redefinido de acuerdo a necesidades personales y colectivas, sin dejar de cumplir con las principales tendencias que el mundo del arte ha creado.

Las ciudades son los lugares de concentración de la mayor parte de la población en el mundo y han venido redefiniéndose a nivel físico y conceptual, es decir, las dinámicas sociales, económicas, políticas y culturales, que se desarrollan en ellas, intervienen en su construcción y entendimiento teórico, disciplinas como la sociología, el urbanismo, la antropología y el arte, lo demuestran con sus estudios y prácticas. Entender la ciudad atañe, no sólo a las disciplinas que la estudian, sino también a la integración de ellas.

Para entender a la ciudad contemporánea es necesario recurrir a otros discursos que se han hecho en otras disciplinas, para nutrir el campo del arte que ha tenido importantes aportaciones en la redefinición de la ciudad.

La ciudad no es solo un fenómeno físico, en el que están presentes: espacio, tiempo, materia, energía e interacción, es decir, la forma en que es ocupado un espacio, sino también un lugar en el que ocurren fenómenos expresivos que pretenden ampliar la experiencia con el arte y racionalizar la vida social. Las experiencias urbanas se han multiplicado y complejizado, por lo tanto los fenómenos artísticos que se dan en la urbe responden a los procesos de entendimiento de la ciudad contemporánea.

La transformación de la ciudad tiene como resultado el desplazamiento de los centros urbanos que provocan el crecimiento del espacio, así, éste es visto como lugar de tránsito y movimiento. Las prácticas corporales irrumpen y llaman la atención del usuario del espacio urbano, que solo busca cruzarlo. Los espacios cobran forma, en buena medida, a partir de la manera en que las personas experimentan su cuerpo. El cuerpo entra en un espacio, un volumen vacío, ya codificado; el vacío no solo se llena con el cuerpo humano, sino también con valores humanos, la creación de rituales y obras plásticas.

Diferenciar ha sido un acierto del pensamiento humano, para analizar el fenómeno de la investigación fue necesario relacionar y generar conjuntos de características y usos prácticos del cuerpo, además del uso de conceptos; es importante destacar que estas relaciones son simultáneas y generan a su vez nuevas relaciones.

Los artistas que utilizan el cuerpo humano en prácticas de arte público, además del mismo, recurren al tiempo y espacio, que son parte de la obra, es un arte vivencial. El cuerpo al ocupar tiempo y espacio, es argumentado con características culturales, históricas y sociales, que determinan la existencia individual y colectiva.

Utilizar el cuerpo como objeto de arte en las sociedades occidentales modernas, vinculando el imaginario que se tiene de él, ha permitido que existan las obras que se han tratado en esta investigación. El acercamiento entre la práctica de cada una de las propuestas presentadas y el texto, ha permitido reconocer las formas en que se crean representaciones sociales, artísticas y estéticas en torno al cuerpo y la ciudad.

Las propuestas de arte público analizadas cuestionan y exhiben las condiciones corporales de la ciudadanía y su necesidad de liberación, que podría dársele, la simple contemplación de la obra; hablan de un control corporal, sexual, social, político y existencial. Muestran el cuerpo en la construcción de las identidades individuales y colectivas.

A pesar de que las obras mostradas están dotadas de signos, los creadores al utilizar su cuerpo, trabajan y reflexionan acerca del cuerpo como cuerpo. Son una encarnación artística, replantean los sentidos, utilizan la piel como material; es una manifiesta exposición del cuerpo, en algunos casos hay un desafío al tabú, la provocación con el desnudo.

Este tipo de prácticas no son novedad en las ciudades contemporáneas, sino que han existido a lo largo de la historia de las ciudades, y se han desarrollado de acuerdo a la realidad y los contextos de la época, sin embargo, adquieren hoy una especificidad distinta. Utilizar el cuerpo en prácticas de arte contemporáneo es una forma de apropiar el espacio urbano y participar en la construcción de la ciudad. Es formar la ciudad desde el campo de la producción artística, en el contexto y con la problemática que enfrentan las ciudades contemporáneas.

Los cuerpos de los artistas dialogan con la ciudad, muestran en estado conjunto, discurso y práctica, lo público y lo privado, lo local y lo global.

Hay una necesidad respecto a políticas culturales y apoyo para el consumo cultural urbano. Falta apoyo para el arte, y más aún para los artistas públicos. El proceso de producción, circulación y consumo de la cultura urbana emerge

lentamente, más por iniciativa de artistas y colectivos, que por apoyo público y privado.

El arte público requiere apoyo para financiar proyectos y realizar investigación en torno a la producción urbana. A pesar de que se requiere apoyo y difusión de las propuestas de arte público que utiliza el cuerpo como medio expresivo, hay que destacar que en las últimas ediciones del Festival de México en el Centro Histórico se abrió el espacio para exhibir, estatuas vivientes, performance y body paint, lo que permitió a diversos artistas mostrar su trabajo en una plataforma como la que tiene el festival. Estas prácticas públicas son interactivas, trabajan con la estructura urbana y con el espectador. Son prácticas que apropian el espacio urbano, que han provocado que el ciudadano transforme su manera de relacionarse con el espacio público, las propuestas artística, y con su propio cuerpo.

Debido a que se han popularizado algunas de estas propuestas, es necesario profesionalizarlas, pugnar porque sean ofertas con calidad y reflexión.

Se puede decir que los procesos contemporáneos en las ciudades no están desvinculados del arte, por lo cual su desarrollo se nutre de las prácticas de arte público, entre ellas las que utilizan el cuerpo humano como soporte, y que de una u otra forma buscan resaltar el carácter psicológico y social de la ciudad.

El arte público se encuentra en un desarrollo constante, que no solo se despliega en la ciudad, sino también en lugares rurales o inhabitados; su práctica merece reflexión y el desarrollo de contenidos para darle mayor entendimiento.

Ha sido importante abordar las propuestas y los contextos en los cuales se realizan, para así entender las conexiones existentes entre el arte y lo social, el cuerpo y la ciudad.

Por último habría que aclarar que esta investigación es sólo un acercamiento al tema y se espera sea referencia para futuras investigaciones sobre arte público, cuerpo humano y ciudad.

Fuentes de Consulta

Libros

AGUILERA, Guadalupe. et.al. *Cuerpo identidad y psicología*. México, Editorial Plaza y Valdez, 1998.

ALYS, Francis. y Cuauhtémoc MEDINA. *Cuando la fe mueve montañas*. México, Editorial Turner, 2006.

BENJAMÍN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Editorial Itaca, 2003.

BLANCO, Paloma. et.al. *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*. España, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.

CLAUS, Jürgen. *Expansión del arte, contribución a la teoría y la práctica del arte público*, Editorial Extemporáneos, México, 1970.

DÍAZ, Esther. *Posmodernidad*. 1ra edición, Buenos Aires, Biblos, 1999

DUQUE, Félix. *Arte público y esfera política*. Madrid, España, Akal, 2001.

ESTEBAN GALARZA, Mari Luz. *Antropología del cuerpo, Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona, España, Editorial Bellaterra, 2004.

FERNANDEZ ARENAS, José (coordinador). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona España, Anthropos Editorial del Hombre, 1988.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. (coord.) *“La antropología urbana en México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA, Universidad Autónoma Metropolitana UAM, Fondo de Cultura Económica FCE, México, 2005.

_____ *La reproducción simbólica, teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo veintiuno editores, 1986.

GOLDBERG, Roselee. *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*. Tr. Hugo Mariani, Barcelona, Destino, 1996.

GÓMEZ PEÑA, Guillermo. *El Mexterminator, Antropología inversa de un performance postmexicano*. México, Introducción y selección de Josefina Alcázar, Océano, CITRU, Fideicomiso para la Cultura México/USA, CONACULTA-INBA, 2002

HALBWACHS, Maurice. *La Memoria colectiva*. Zaragoza, España, Prensas Universitarias, 2004.

HEINICH, Nathalie. *Lo que el arte aporta a la sociología*. Traducción Trujillo, Soto, Hilda, México, CONACULTA, 2001.

JÜRGEN, Claus. *Expansión del arte. Contribución a la teoría y práctica del arte público*. México, Editorial Extemporáneos, 1970

KNAPP, Mark L. *La comunicación no verbal, el cuerpo y el entorno*. México, Paidós, 1995.

LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Nueva Visión, 1995.

LECMAN, Teodoro Pablo. *Cuerpo y Símbolo*. Buenos Aires, Argentina, Biblioteca Universal Formentor, 1998.

LYOTARD, Jean-Francois. *La Posmodernidad. Explicada a los niños*, Barcelona, Gedisa, 2005.

MARTÍNEZ RENTERÍA, Carlos. *Cultura contracultura, México, Plaza y Janés, 2000*.

MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: Epilogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid, Akal, 1990

MATOSO, Elena. *El cuerpo territorio escénico*. Buenos Aires-México, Editorial Paidos, 1992.

MEJÍA, Ivan. *El cuerpo post-humano*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, 2005.

MICHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. Fondo de Cultura Económica, México 2007.

SENNETT, Richard. *Carne y piedra, el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

WALDBERG, Patrick. *Dadá, El Surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004

WARR, Tracey. *El cuerpo del artista*, Hong Kong, Phaidon, 2006.

WEBER, Max. *La ciudad*. Madrid, ediciones de la Piqueta, 1987.

WINTER, Ulrich. *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo, representaciones literarias y visuales*, Vervuert Iberoamericana, Barcelona, 2006.

Tesis

ALVARADO CHAPARRO, Dulce Maria. *Performance en México, historia y desarrollo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, ENAP, 2000, Tesis de Licenciatura en Artes Visuales.

FERNANDEZ QUESADA, Blanca. *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano, como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2000, Tesis Doctoral.

FERREYRA CARRERAS, Andrea Laura. *En la tierra son actos, el performance como medio de las artes visuales*. México, UNAM. ENAP, 1996, Tesis de Licenciatura en Artes Visuales.

GUERRA ALAVEZ, Silvia Adriana. *Juego de obsesiones internas, el performance y sus manifestaciones en la comunicación humana, una experiencia propia*. UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón, ENEP, 1997, Tesis de Licenciatura en Comunicación y Periodismo.

MARTÍNEZ MALDONADO, José Luís. *Los artistas plásticos como artistas escénicos: acciones, eventos y performance*. México, UNAM, ENAP, 1992, Tesis de Licenciatura en Artes Visuales.

Catálogos

Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA. *Con el cuerpo por delante, 47,882 minutos de performance, Conmemoración del décimo aniversario de la Muestra Internacional de Performance en el Museo Ex Teresa Arte Actual*. México, 2001.

Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA. *El cuerpo aludido, anatomías y construcciones México, siglos XVI - XX*, Museo Nacional de Arte, México 1998.

Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA. Museo de Arte Contemporáneo, Albar y Carmen T. de Carrillo Gil. *Las transgresiones al cuerpo, arte contemporáneo de México*. México, 1997.

Artículos, ensayos y ponencias

BIRLANGA, Trigueros, José Gaspar. "Spencer Tunick. La fotografía del alma. Desnudar el cuerpo, vestir la Ciudad", A parte Rei. Revista de Filosofía, Madrid, 2005

COLOMER, María. *El cuerpo lugar de expresión*, artículo de, 12ª. Mostra Internacional de Mim a Sueca.

GÓMEZ, Aguilera, Fernando. "Arte, ciudadanía y espacio público". España, 2001. Ensayo.

PACHECO, Jesús. "El cuerpo: sujeto y objeto", Reforma, México, 6 de mayo, 2007, Suplemento cultural No. 672, 1, 4.

VILLANUEVA, Ema. "Todo se vale, performance y política", ponencia presentada el 23 de junio de 2000 en Ex Teresa Arte Actual.

Internet

ALCÁZAR, Josefina. "Mujeres y performance, el cuerpo como soporte" de http://artesescenicas.uclm.es/textos/index.php?id_texto=28082007100628

Recuperado el 24 de abril de 2007

EDEMA/Colaboratorio de arte público. *Presentación.* De <http://www.geocities.com/colaboratorio/presentacion.html>, Recuperado el 25 de abril de 2007

FLORES, Castillo, Eduardo. "EDEMA/Colaboratorio de arte público: Ritos de Sanación Social" de http://hemi.nyu.edu/journal/2_2/castillo.html Recuperado el 23 de marzo de 2008

OYARZABAL, Shanti. <http://www.shanti-oyarzabal.de> Recuperado el día 23 de enero de 2008.

PRIETO, S. Antonio. La in-corporación de la memoria politizada en el performance de Mirna Manrique y Ema Villanueva, en <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu/esp/seminar/mexico/abstracts/aprieto.htm>

Videos

TV UNAM, "Spencer Tunick en México" México 2007