



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“LA EXPERIENCIA DE RECEPCIÓN  
DEL LENGUAJE SIMBÓLICO EN EL PERFORMANCE”**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

**LIC. TERESA ERIKA LÓPEZ MAYORAL**  
**NOMBRE ARTÍSTICO: THERIKA MAYORAL**

TUTORES PRINCIPALES

DRA. LUZ DEL CÁRMEN VILCHIS ESQUIVEL (ENAP)

MTRO. PAUL VANOUSE (SUNY-UNIVERSITY AT BUFFALO)

**DIRECTORA DE TESIS**

DRA. LUZ DEL CÁRMEN VILCHIS ESQUIVEL (ENAP)

**SINODALES**

MTRA. ELIA DEL CÁRMEN MORALES GONZÁLEZ (ENAP)

MTRO. HORACIO CASTREJÓN GALVAN (ENAP)

MTRO. RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS (ENAP)

MTRA. ANA MAYORAL MARÍN (ENAP)

MÉXICO, D.F. NOVIEMBRE DE 2013





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## MI MÁS PROFUNDO AGRADECIMIENTO A:

La fuente creadora del universo, por permitirme emularla y dejar este legado que representa mi pasión por lo que hago en esta tierra.

---

Mi papá y mamá por su apoyo y respeto permanente pero ante todo por su amor incondicional.

---

Mis maestras y maestros que han guiado mis pasos en este camino y con lo cual me han ayudado a seguir en mi crecimiento integral: Carla Aldana, Luz del Carmen Vilchis, Josefina Alcázar, Demian Mondragón, Paul Vanouse, Millie Chen, Pavel Ferrer, Horacio Castrejón, Elia del Carmen Morales, Ana Mayoral, Blanca Gutiérrez Galindo, Juan Diego Razo y Lorena Wolffer.

---

Todos los gestores culturales y artistas que con su apoyo hicieron realidad mi proyecto práctico: Karla Rebolledo, Fausto Méndez, Nelda Ramos, Mónica Luisa García, Carlos Jaurena, Sean Donaher, Ariadna Orozco, Ivonne Navas, Aidé Domínguez, Patricia Alvarado, Oliver Santana, Gustavo Oribe (Strider Spinel), Erick Puertas y Raúl Suazo.

---

# ÍNDICE

Introducción	7
--------------	---

## 1. CARACTERIZACIÓN DEL LENGUAJE SIMBÓLICO EN LAS ARTES VISUALES

1.1. La idea de símbolo en la visualidad	11
1.2. Evocación simbólica y experiencia estética	15
1.3. Representación y significación simbólica: el arquetipo	19
1.4. Recepción visual e interpretación de arquetipos	23

## 2. FUNDAMENTOS DE LA EXPERIENCIA DE RECEPCIÓN DEL PERFORMANCE

2.1. Elementos primordiales del performance	29
2.2. Visiones del fenómeno de recepción del performance	36
2.3. Apropiacionismo y postproducción	46
2.4. Espectador y lenguaje simbólico	52

### 3. PROYECTO REFRACCIONES, UNA INTERPRETACIÓN SIMBÓLICA PERFORMÁTICA

3.1. Aproximación hermenéutica a El Cuadro de la Paz	59
3.2. Arquetipo como sustento del proyecto performático	64
3.3. La composición en el espacio performático	77
3.4. Experiencia de recepción: manifestación del espectador y evaluación	88

Conclusiones	99
--------------	----

Fuentes de Documentación

Anexos en CD

# INTRODUCCIÓN

El *performance* es una manifestación artística cuyas raíces son las vanguardias del siglo XX con las cuales se modificó la forma tradicional de hacer arte. Por su propio carácter efímero y no objetualista, tiende a ser un arte conceptual donde la presencia física del cuerpo se convierte en código de interpretación permanente por ser objeto y sujeto de la obra. Es por ello que el cuerpo juega un papel protagónico, sin embargo, a este se le suma la acción que es la actividad que el cuerpo realiza, los objetos o elementos multidisciplinares que utiliza, el espacio donde se presenta y el tiempo durante el cual se lleva a cabo. Todo esto en su conjunto crea mensajes que se comunican de forma vívida y en tiempo presente a un público receptor que tiene la libre tarea de recibirlos e interpretarlos.

Como artista del *performance*, uno de mis objetivos al ingresar a la Maestría fue utilizar nuevas bases conceptuales, por ello elegí adentrarme en el conocimiento de los símbolos y en especial de las formas arquetípicas que han trascendido el lenguaje visual de la historia de la humanidad las cuales a su vez, se encuentran depositadas en lo más profundo de nuestro inconsciente colectivo. Esto se encuentra en el primer capítulo en el que considero que están incluidos los cimientos teóricos de esta investigación

Por otra parte, comprender la experiencia de recepción analizando diferentes variables simbólicas en el lenguaje propio del *performance*, ha sido el principal fundamento de este trabajo teórico-práctico. El enfoque utilizado no podía ser sólo semántico sino que se requirió de la confrontación del estudio y análisis de la visualidad al examinar *performances* de otros artistas así como en la creación de nuevos *performances* de mi autoría. Es menester aclarar que se ha incluido el trabajo de artistas que han marcado precedentes en la historia del *performance* así como también artistas de este efímero arte que son contemporáneos a mi.

En cuanto a la estrategia práctica, el objetivo fue hacer un estudio hermenéutico de tres animales arquetípicos incluidos en un cuadro

de William Strutt -importante pintor de la época victoriana- para ser trasladados a la tridimensionalidad en *performances* simbólicos que dieron como resultado un proyecto de *performance* titulado *Refracciones*, los cuales fueron presentados en espacios nacionales e internacionales enfrentando así diferentes culturas. Ahora bien, para saber cómo fueron asimilados e interpretados los símbolos de cada *performance* de este proyecto, se llevó a cabo una investigación de campo: encuestas con preguntas abiertas y entrevistas directas a personas que estuvieron presentes en cada jornada artística lo cual dio un gran abanico de respuestas que fue organizado de forma deductiva.

Este proyecto profundiza en la teoría y análisis de diversas corrientes artísticas enfocándose en el apropiacionismo y la postproducción, así como en aspectos epistemológicos aplicados al *performance*, lo cual ha transformando directamente el entendimiento teórico, la producción artística y por supuesto el rol como *performer* de la sustentante. Al respecto, Josefina Alcázar pone de manifiesto lo siguiente:

*El artista del performance suele ser un estudioso de la percepción debido a la relación que establece con el público, una relación que el performancero condiciona fijando estrategias de percepción que son fundamentales en el performance... Las y los performanceros se preguntan cuáles son sus propios límites y cuáles los límites del espectador, sus facultades de atención, de empatía, de rechazo, de aburrimiento. Se preguntan cuál es el interés suyo y del espectador por los colores, los olores, el movimiento, el sonido. Es decir, el performancero se convierte en un teórico de la percepción.<sup>1</sup>*

Con esta investigación se afirma que, a partir de la teoría de la percepción, se comprendieron los matices hermenéuticos tanto del *performance per sé* como los de su público, lo cual me conduce a la conciencia y la necesidad de profundizar en las características socioculturales del público específico que presencia los *performances* para tener mayor empatía en la recepción y cubrir los objetivos estéticos y de comunicación específicos.

---

1 Josefina Alcázar en Guillermo Gómez Peña *El Mexterminator*, pp. 21-22

Este es un trabajo en el que se llevó a cabo un círculo de comunicación total, el cual inició desde el estudio académico plasmado en un proceso de creación y producción, pasando por lo vivido en carne propia al usar diferentes medios y símbolos que generaron el intercambio de ideas de forma inmediata con el público realizando los *performances*, que se cierra en la retroalimentación al entrevistar directamente a espectadores que presenciaron los *performances* para hacer un análisis de sus múltiples interpretaciones.

Esta investigación cobra mayor sentido al ser plasmada en texto pues sólo así se asimila lo que hice por dos años. Lo trascendente de esto, es que la comunicación que se logró ha sido abierta nuevamente desde el preciso instante en que se inició esta lectura, con la intención de que la retroalimentación siga propiciándose incesantemente.

# 1. CARACTERIZACIÓN DEL LENGUAJE SIMBÓLICO EN LAS ARTES VISUALES



"Gaia" Alex Grey, 1989, Estados Unidos

## 1.1 La idea del símbolo en la visualidad

Desde una mirada antropológica, es posible explicar como la humanidad encontró una fórmula para adaptarse a su ambiente, entre el sistema receptor y emisor se encuentra un sistema con el cual se ancla la realidad viviendo en un universo simbólico. Acerca de esto Ernst Cassirer explica:

*La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, de tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial.<sup>2</sup>*

El género humano, por la misma capacidad racional con la que cuenta, aprendió a utilizar símbolos y estructurarlos con otros, de tal manera que ha logrado construir lenguajes que son una manera más de explicar o representar el mundo que lo rodea, lo que piensa de éste y de su propio ser y también cómo quisiera que los demás pensarán. Jordi Pericot manifiesta que:

*Una de las características más significativas del ser humano es la necesidad que tiene de interpretarse a sí mismo. Adquirir conocimiento de sí mismo y elaborar su propia imagen constituyen el punto de partida obligado para determinar la interpretación y valoración que entregará a los otros seres que integran su entorno y de los que dependerá la conducta respecto a sí mismo y de los demás. El hombre es el interlocutor de su propio ambiente. Por eso se parte de la condición (humana) del individuo como miembro de la sociedad y en este sentido se considera al individuo como un conjunto de relaciones sociales definible exclusivamente dentro de un contexto social e histórico determinado y las manifestaciones de su vida, el lenguaje, el gesto, la conciencia y la imagen son productos sociales.<sup>3</sup>*

Generalmente relacionamos los símbolos con el lenguaje que utilizamos cotidianamente para comunicarnos y difícilmente aceptamos el uso de los mismos en circunstancias diferentes. En la evolución del ser humano el habla se ha desarrollado como una capacidad instintiva y espontánea que llevó a expresar afectos y sentimientos en sonidos que en una transición paulatina articularon los sistemas del lenguaje. El antropólogo Jakob Bachofen aclara que a comparación del lenguaje, el símbolo evoca indi-

---

<sup>2</sup> Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, p. 47

<sup>3</sup> Jordi Pericot, *Servirse de la imagen*, p. 75

caciones precisas pulsando las cuerdas del corazón humano y afirma que "si algo ha de ganar ascendentemente sobre la conciencia y el alma, necesariamente ha de aprehenderlo en un instante... los símbolos son signos de lo inefable, lo inagotable, tan misteriosos como necesarios."<sup>4</sup>

A partir de sistematizar la expresión del habla muchas culturas desarrollaron formas de escritura, algunas utilizaron las cualidades del dibujo y el color como parte de su significación; así, al combinar las propiedades gramaticales del lenguaje y las características intuitivas de la imagen, se manifiesta el vínculo entre el pensamiento lógico y el sentido simbólico. Dentro de esto, destacan algunos ejemplos como los tipos más primitivos de escritura, o la caligrafía china que, para la formación de sus cifras, precisa del control de la emotividad; así mismo los jeroglíficos egipcios, conformados por las técnicas del dibujo, el relieve y el color para reforzar su sentido y los jeroglíficos mayas, cuyos dibujos personanizan conceptos abstractos, como los números, al darles formas de deidades; finalmente, la pictografía mesoamericana, que refiere analógicamente lo representado al utilizar el icono y el color.<sup>5</sup>

Ernst H. Gombrich explica el entendimiento del símbolo desde la perspectiva de la dialéctica hegeliana de la siguiente manera:

*El símbolo es un boceto vago de algo inexpresable. La monstruosidad de las deidades indias y egipcias, con sus formas de animal y sus rasgos inorgánicos, constituyen para Hegel el sello de una inadecuación. Contrasta este arte simbólico, que para él se sitúa tan sólo en el ante patio del templo del arte, con el arte de los griegos que para él revela la esencia del arte como tal. Aquí significado y apariencia sensible, "lo interior y lo exterior... no son ya diferentes... lo manifiesto y lo manifestado se resuelve en una unidad concreta"... El símbolo misterioso e inadecuado o jeroglífico se ve sustituido por la imagen clásica de la belleza, que encierra una analogía auténtica, bien que limitada, con lo divino. La limitación, a su vez, le sirve a Hegel de principio de contradicción que impulsa el arte al plano más espiritual del simbolismo cristiano medieval y hacia delante.<sup>6</sup>*

De esta manera se comprende que a través de la historia de la humanidad, el lenguaje simbólico ha predominado sobre el lenguaje hablado y escrito, las imágenes y los recursos gráficos se conciben con mayor atención pues la imagen es la intermediaria más importante que presenta la realidad a la conciencia en términos de semejanza. Francisca Pérez Carreño afirma que antes que nada, una imagen es un signo que tiene la particularidad de que su forma determine al interpretante a referirse a un obje-

---

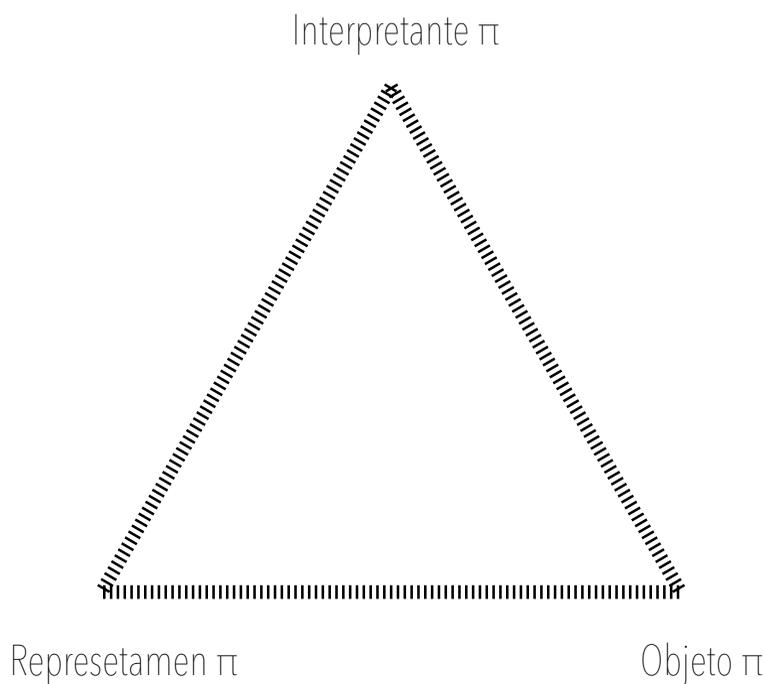
4 Ernst H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, p. 189

5 Cfr. José Luis García Mondragón, *El símbolo como encarnación del espíritu*, p. 32

6 Ernst H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, p. 188

to que posea la misma forma, por lo que dentro de una apreciación semiótica la imagen es la forma más inmediata con la que nos relacionamos con el objeto.<sup>7</sup>

Por su parte, Charles Peirce pone de manifiesto la mediación general que se lleva a cabo con la ayuda de toda clase de representaciones integrando un acercamiento al mundo que es posible desde la imagen la cual, como modo de representación no lingüístico, es una forma de conocimiento que se da por medio tanto del lenguaje como de la representación, es decir, por el signo. Para hablar de signo o de representación, según Peirce, se precisa algo material que vincule la referencia de un objeto y que genere un interpretante: un Signo o Representamen es un Primero que está en una relación triádica genuina tal con un Segundo, llamado su Objeto, que es capaz de determinar un Tercero, llamado su Interpretante, para que asuma la misma relación triádica con su Objeto que aquella en la que se encuentra él mismo respecto del mismo Objeto.<sup>8</sup>



1. Esquema de la tríada de Peirce

7 Cfr. Francisca Pérez Carreño, *Los Placeres del Parecido, Icono y Representación*, pp. 11-27.

8 Cfr. Mauricio Beuchot Puente, *Memoria 1ª jornada de hermenéutica*, pp. 27-29

Para Peirce lo fundamental en el signo es su función y se refiere a funciones sígnicas más que a signos al describir el proceso semiótico. Ese proceso sígnico, vital, constante y signifiante es la semiosis que es la secuencia de la continua acción del signo, es decir, en el que algo se torna signo para un organismo.<sup>9</sup>

Así el signo es producto de la actividad consciente que funciona fundamentalmente como un mecanismo de economía: permite referirse a una cosa sin necesidad de hacerla presente en su materialidad. El signo es entonces cualquier objeto o acontecimiento manifiesto como evocación de otro objeto o hecho pero que a su vez tiene un carácter "universal" cuyas cualidades pueden transformar un simple signo en un símbolo.

A través de los símbolos, el hombre se apropia del mundo, en la medida en que los signos que representa son objeto de convención basados en enlaces arbitrarios entre el cuerpo sígnico y el concepto, el símbolo permite que el individuo se comunique, genere nuevas propuestas y construya una naturaleza alternativa que posibilite su supervivencia. El símbolo es una imagen sensible cuyo origen es una imagen anterior, una imagen mental que incluye la totalidad de la conciencia.<sup>10</sup>

El concepto de símbolo no es definitivo pues cada escuela le da una caracterización particular. La semiótica lo considera una clase de signo que evoca a otra cosa no con base en lo parecido sino en base convenios socio-culturales. Ernst Cassirer ubica de forma más precisa la naturaleza del símbolo al definirla no como mero signo indicador de objetos, sino hermenéuticamente como una organización instauradora de la realidad.<sup>11</sup>

Como integración de los conceptos expresados, para la escuela psicológica de Carl G. Jung los símbolos son imágenes que comunican el pensamiento que controlamos y disponemos con las imágenes primordiales y espontáneas del inconsciente colectivo, transmitidas en un acto a la conciencia y al inconsciente.<sup>12</sup> Como muy bien lo plantea el artista Demian Mondragón:

*La idea del símbolo en la visualidad, está íntimamente ligada en su forma y significado con la imagen, lo que ocasiona que su significado sea abierto, opuesto al lenguaje lógico, regido por la institución de la academia de la lengua que cumple la función de una comunicación directa y cerrada para clasificar la realidad a partir de nombrar las cosas que la conforman en un solo sentido. Por otro lado, la irreverencia a la academia, que es lo mismo que el comportamien-*

---

9 Jesús O. Elizondo Martínez, *Signo en acción*, p.24

10 Cfr. José Luis García Mondragón, *El símbolo como encarnación del espíritu*, p. 30

11 Andrés Ortiz-Osés, *Diccionario de Hermeútica*, p. 517

12 Liliana Frey-Rohn, *De Freud a Jung*, p.100

*to natural de las sociedades, libra al lenguaje de estas restricciones con la manifestación del idioma que se da en la pronunciación local o el caló, y aunque aquí el lenguaje conserva su carácter lógico se demuestra que la aptitud humana del habla no puede ser restringida por una convención y que su expresión se encontrará en movimiento constante como cualquier otro instinto. Esta dinámica es lo que hace que un símbolo sea un signo mutante, ya que él mismo es la imagen de un instinto, es decir, un arquetipo, una imagen del alma, una imagen que proviene del interior.<sup>13</sup>*

## 1.2 Evocación simbólica y experiencia estética

Si nos remontamos a la prehistoria del ser humano, se observa que el hombre vivió en las cavernas y grutas, se dedicó a la caza y se hizo nómada; surgen en esta época las primeras expresiones de arte con la representación rudimentaria de seres vivos en sus útiles instrumentos y con pinturas y relieves en las cuevas que habitaba. Así se comprende que los pueblos prehistóricos tuvieron la necesidad de conocer su entorno por medio de la representación pictórica y escultórica y que esto a su vez tenía una ocupación definida. Gombrich afirma:

*Entre esos pueblos primitivos no existe diferencia entre construcción útil y creación de imagen, en cuanto a la necesidad concierne. Sus chozas están allí para resguardarles de la lluvia, el viento, el sol, y también de los espíritus que los producen; las imágenes están hechas para protegerlos contra otras fuerzas que son, en su concepto, tan reales como las de la naturaleza. Pinturas y estatuas –en otras palabras– son empleadas con fines mágicos... No podemos esperar comprender esos extraños comienzos del arte a menos que tratemos de introducirnos en el espíritu de los pueblos primitivos y descubrir qué clase de experiencia es la que les hizo imaginar las pinturas, no como algo agradable de contemplar, sino como objetos de poderoso empleo.<sup>14</sup>*

Por lo tanto, los pueblos primitivos pasaron por varias etapas de visualización y materialización artística. En un principio, sólo se plasmaba pictóricamente al animal con objeto de apropiarse de él de antemano, siguiendo un proceso ritual al plasmar su objetivo para cazarlo, llevando consigo una secuencia también mágica. Después existió el deseo de representarse convirtiendo su propia imagen en símbolo

---

<sup>13</sup> José Luis García Mondragón, *El símbolo como encarnación del espíritu*, p. 7

<sup>14</sup> Ernst H. Gombrich, *La historia del arte*, pp. 39-40

inherente a su propio entendimiento. El individuo se reflejó a través de manos, pies y formas esquemáticas imprimiendo su propio ser. Posteriormente, surge la voluntad de representar la naturaleza traducida en dioses, de ahí los rayos del sol, los círculos, halos, etc. Por último se reafirma la necesidad de identificarse con los dioses y así el hombre los representa por medio de la figura humana. La humanidad se deificó y terminó humanizando a sus dioses. Al respecto, José Fernández Arenas explica lo siguiente:

*El hombre recrea constantemente el mundo imitando la obra de sus dioses; esas actividades que en nuestra civilización hemos dado en llamar arte -y otros quehaceres estéticos aún no considerados como tales- comienzan siendo expresiones de sus creencias y elementos de sus ritos mágicos.<sup>15</sup>*

A partir de esto se comprende porqué en un inicio, la humanidad tuvo la urgencia de representar el mundo exterior desde la visión de autoprotección con enfoques absolutamente místicos y que a lo largo de la historia lo ha ido desarrollado a partir de diferentes formas de entendimiento, acercamientos artísticos y rituales para cada cultura trascendiendo hasta nuestros días. Gombrich señala:

*No cabe duda que el mundo antiguo consideró la evolución del arte principalmente como un progreso técnico, como la conquista de la destreza de mimesis, de imitación, que se pensaba era la base del arte. Los maestros del Renacimiento no disintieron en esto. Leonardo Da Vinci estaba tan convencido de este valor de la ilusión como lo estaba el cronista del Renacimiento más influyente, Giorgio Vasari, que daba por sentado que seguir la evolución de la representación plausible de la naturaleza equivalía a describir el progreso de la pintura hacia la perfección. La conquista de la realidad a través del arte prosiguió, con paso desigual, por lo menos hasta el siglo XIX, las batallas libradas por los impresionistas lo fueron sobre este punto: los descubrimientos visuales.<sup>16</sup>*

Las imágenes, signos y símbolos son una cristalización de lo real sensorial pues plasman al mismo tiempo la forma y el movimiento integrando un lugar de intersección de experiencias subjetivas. Demian Mondragón declara:

*Nuestro acercamiento con la realidad es por medio de todos nuestros sistemas sensitivos pero el comprenderlo, se da cuando interpretamos las señales enviadas por nuestro aparato sensitivo, y ambos actos, sentir e interpretar, son consecutivos e inmediatos, lo que los hace parecer como uno solo: es el fenómeno de la percepción. Por ejemplo, en el proceso óptico ciertos rayos*

---

15 José Fernández Arenas, *Arte efímero y espacio estético*, p. 22

16 Ernst H. Gombrich, *La imagen y el ojo*, p. 13

*luminosos se reflejan en nuestra retina, llegan al fondo del globo ocular, de ahí son absorbidos y descompuestos por terminales nerviosas que los conducen hacia una zona del cerebro en la cual son interpretados como un objeto con ciertas cualidades de color, forma, tamaño y relación en el espacio respecto a nosotros. Hasta aquí el proceso de interpretación sentidos-cerebro, lo que sigue a continuación es una interpretación puramente mental de estas percepciones, ejercicio que compromete el mundo de la experiencia y la memoria personal.*

*La percepción contempla el proceso de semiosis, pues la imagen perceptiva está en lugar de la realidad, el objeto de esta imagen es el mundo y sus interpretantes son nuestra experiencia espacio-temporal y sensitiva. Es signo porque está en lugar de algo exterior a ella misma, pues la imagen perceptiva no representa a la imagen perceptiva, sino a la realidad de afuera: la imagen interpretativa del cerebro ya es un signo.<sup>17</sup>*

En cuanto al proceso de semiosis se refiere, José Elizondo Martínez lo explica de la siguiente forma:

*La semiosis es el objeto, el punto de partida del análisis semiótico. La semiosis es ante todo una acción, un proceso en el que algo, ya sea una percepción, una idea o un estímulo, adquiere la función de signo. La semiosis es una acción vital, luego un proceso en el que todo se vuelve signo para alguien o para algo. La semiosis involucra tres elementos: signo, su objeto y su interpretante.<sup>18</sup>*

Este proceso de semiosis nos ayuda a tomar un símbolo que necesita de la competencia interpretativa del observador para que la imagen sea llenada de contenidos, experiencias, relaciones geométricas, etc.

Como ya se había mencionado, los mensajes simbólicos prevalecen frente a las palabras y el lenguaje audiovisual impera frente al tradicional lenguaje escrito. Las imágenes y los recursos gráficos se conciben con mayor atención por la cantidad de información que transmiten, desarrollándose fuertemente en las capacidades sensoriales de los individuos ante el incesante flujo de imágenes que les rodean.

La percepción visual plantea un proceso a través del cual se ordena la realidad.

Rafael Gómez explica lo siguiente:

---

17 José Luis García Mondragón, *El símbolo como encarnación del espíritu*, p. 41

18 Jesús O. Elizondo Martínez, *Signo en acción*, p.32

*La historia de la imagen ha sufrido una evolución marcada por una serie de factores que ha contribuido al desarrollo de sus elementos constitutivos en múltiples aspectos. Factores que participan en la transformación de la estética, forman parte del devenir histórico que contribuye al nacimiento y evolución de los medios audiovisuales: el contorno materializado de las figuras, la aparición de detalles dentro del contorno, la apreciación de volumen, la textura, la secuencialidad de imágenes, narratividad de escenas, la utilización de efectos visuales, el uso de sombras y perfiles, la yuxtaposición de elementos de collages, la perspectiva, la estereoscopia, el movimiento de la imagen y la configuración de entornos visuales.<sup>19</sup>*

Esto claramente es parte de la manifestación humana a través de la estética la cual, según José Fernández Arenas, "es una actividad que consiste en transformar materiales mediante una actitud creativa y poblar el entorno con símbolos y signos cuya misión final es comunicar mediante un repertorio simbólico consensuado generando la descripción de la realidad de cada comunidad."<sup>20</sup> Es necesario en este punto tener la definición de estética más allá de una aproximación a lo bello, Denis Huisman explica:

*En un primer significado, la filosofía del arte designa originalmente la SENSIBILIDAD (etimológicamente aisthesis quiere decir en griego sensibilidad) con el doble sentido de conocimiento sensible (percepción) y de aspecto sensible de nuestra efectividad. En un segundo significado, mucho más actual, designa cualquier reflexión filosófica sobre el arte. Es decir, que el contenido y el método de la Estética dependerán de la manera según la cual sea definido el arte.<sup>21</sup>*

Sin embargo Adorno hace una reflexión sobre la propia estética como disciplina, el autor se planteaba la posibilidad de salvarla de la precaria situación en la que se encontraba en una época concreta: en la de las vanguardias históricas, los mass-media y los medios de comunicación de masas.

Así, Adorno se presta a dar una salida airosa a la estética como disciplina que desde sus comienzos, trató de dar la espalda a la idea de lo concreto realizado por la obra de arte, tendiendo a un grado tal de generalidad que inevitablemente, en este momento, resulta inadecuada para la definición del arte. Para este sociólogo y filósofo, la teoría estética sólo podía salvar su precaria situación si es capaz de vencer la dificultad que supone unir la cercanía del proceso de creación artística y la fuerza de abstracción de tal manera que el resultado, es decir la obra de arte, no esté sometido a conceptos abstractos ni máximas generales como la belleza.<sup>22</sup>

---

19 Rafael Gómez Alonso, *Análisis de la imagen*, p.73

20 José Fernández Arenas, *Arte efímero y espacio estético*, p. 17

21 Denis Huisman, *La estética*, pp. 7-8

22 Cfr. Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*, pp. 10-18

Adorno se situó en el plano de la obra de arte, sólo en donde se debe realizar un proceso de autorreflexión, de búsqueda de fórmulas o invariantes estéticas, basadas en su propio contenido histórico-material, en otras palabras, su contexto histórico-social. Las invariantes o fórmulas dejan de concebirse como apriorismos y se convierten en momentos del hecho artístico.

En cierto modo, esas invariantes muestran, por su carácter circunstancial o contextual, las variaciones internas que poco a poco padece el arte en cada uno de los momentos de su evolución. Se entiende, por lo tanto, que las obras de arte son algo vivo y por esa razón sacan a la luz continuamente capas nuevas, se desarrollan y perciben de diferente forma con el paso del tiempo manifestando en el espectador vivencias únicas.<sup>23</sup>

Esto conlleva a pensar a la experiencia estética como sustento fundamental para la construcción de la experiencia en la vida cotidiana. Existir es estar en el mundo, pero no sólo ocupar un sitio en la cadena de acontecimientos que tiene lugar en el universo, sino vivir y hacerlo en plenitud. La diferencia entre el vivir humano y el vivir de cualquier otro ser es que los seres humanos llevan a cabo actos de creación, toman los diferentes retazos de la realidad que recogen sus órganos de los sentidos y los arman rompiendo las sucesiones de orden temporal y espacial.

Me atrevo a decir que la creación artística en conjunto con el proceso de semiosis que lleva consigo aunado con la experiencia estética, unifican la existencia con el significado y renuevan el sentido de estar vivo otorgando una aprehensión, un conocimiento y una reconexión con el mundo que nos rodea.

### 1.3 Representación y significación simbólica: el arquetipo

El conjunto de sistemas de percepción de la realidad externa –los sentidos– que todos poseemos es el ejemplo más tangible de sistema de representación del mundo externo. La manera más trivial mediante la cual un organismo representa el mundo y así mismo es por medio de la percepción, de tal manera que todos los seres vivos guían su conducta sobre la base de cómo ven lo que hay a su alrededor.

Según Javier Navarro de Zuñillaga, la representación “no es más que un cuerpo de expresiones para comunicar a los demás nuestras propias imágenes. Para poder analizar la forma hay que visualizarla, es decir, representarla.”<sup>24</sup> Y es por medio de este proceso *imaginario* que la humanidad ha capturado la materialidad de su propia existencia al transferirla no sólo en imágenes bidimensionales estáticas y en movimiento sino también en la tridimensionalidad.

---

23 Cfr. Vicente Gómez, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, pp. 92-95

24 Javier Navarro de Zuñillaga, *Forma y representación*, p. 49

Adolfo Chaparro amplifica el concepto de representación de la siguiente forma:

*Lo que Foucault llamó la "episteme de la representación" es un modo de conocer según el cual los signos del lenguaje corresponden a una descripción organizada en géneros y especies de las cosas del mundo. La perfección de los pintores clásicos se afianza en esa intersección afortunada de la mirada y el paisaje, del afuera y del adentro, de la fuerza del individuo y de la obertura del mundo como representación. La estética de la representación sigue teniendo una influencia considerable, no tanto en la expresión artística como en la percepción cotidiana del mundo.<sup>25</sup>*

Es así que una imagen representativa tiene el valor del simulacro, lo que simula es la visión que un observador podría tener del espacio exterior o de un hecho en específico. Mauricio Vitta dice al respecto "copia, representación, similitud: la imagen no se define por lo que es sino por aquello a lo que remite, su modelo respecto al cual se revela. La imagen es ella misma pero sólo en la medida que se presente como algo distinto."<sup>26</sup> Y es así que toda aprehensión de la realidad se encuentra marcada por el metamorfismo, la interpretación y el simbolismo. Durand distingue tres modos de conocimiento: signo, alegoría y símbolo:

*El signo es un producto de la actividad consciente que permite referirse a una cosa sin necesidad de hacerla presente. Para ello, una imagen sonora o visual (significante) queda asociada a un objeto o conjunto de objetos (significado). A diferencia de la señal natural (humo es igual a fuego), en el signo el vínculo significante y significados es arbitrario, convencionalmente establecido pero ambos (señal y signo) coinciden en que exigen y se apoyan sobre un conocimiento directo previo para ser entendido. Del signo arbitrario se pasa a la alegoría cuanto lo que se quiere significar es algo que no puede presentarse directamente por tratarse de abstracciones, cualidades morales o espirituales, etc. por lo que se considera a la alegoría como un <<signo detallado>>. El símbolo sería el inverso de la alegoría ya que mientras la alegoría parte de una idea para llegar a ilustrarla en una figura, el símbolo es <<de por sí figura y como tal es fuente, entre otras cosas, de ideas>>. Se caracteriza por la imposibilidad para el pensamiento directo de captar su significado de una manera exterior al proceso simbólico mismo.<sup>27</sup>*

Es así que una imagen o una representación de valor simbólico encierra un contenido que la trasciende. El símbolo ya no es en modo alguno arbitrario en la medida en que su significado es imposible de

<sup>25</sup> Adolfo Chaparro, *Los límites de la estética de la representación*, p. 9

<sup>26</sup> Maurizio Vitta, *El sistema de las imágenes*, p. 35

<sup>27</sup> Luis Garagalaza, *La interpretación de los símbolos*, p. 85

presentar por otro medio que no sea el símbolo mismo. José Ma. Estoquera describe que "Jung definió al símbolo como la mejor formulación posible, no susceptible de exposición clara o explícita, de algo relativamente desconocido. Por ello, podemos decir que crea o instaura un sentido, un ámbito de significación que emerge a través de él y se agota en él, por ello, lo encarna."<sup>28</sup>

Por otra parte, explica Jung, la mente es una red conformada por complejos y arquetipos, que tienen en común construir módulos autónomos en la mente. La diferencia entre ambos radica en que los primeros son las funciones psíquicas y los segundos las imágenes primordiales que provienen de nuestra naturaleza orgánica, aunque también se expresan en imágenes a los complejos.

El complejo del Yo organiza la personalidad, pero no es el único capaz de generar conciencia en la mente, si se activan espontáneamente otras funciones autónomas conscientes que motivan la sensación de una existencia presente e invisible. Freud estudió cómo esta sensación se presenta si experimentamos la activación de una función consciente diferente al Yo en la vida despierta, sin embargo, si lo mismo ocurre en el sueño la función consciente diferente al Yo se manifestará como otra persona, animal o cosa separada de nosotros mismos.

Basados en la estructura genética, los arquetipos existen como imágenes desde antes que el cerebro humano evolucionara, por lo que se puede pensar que todos los cerebros animales llevan dentro de sí algunos arquetipos determinados a su especie; es decir, en algunos animales el arquetipo deviene en conducta maquinal y en el ser humano esa fuerza biológica se convierte en la imagen de un comportamiento que desarrolla una serie de situaciones míticas equivalentes a la acción instintiva. Así nos convertimos en animales simbólicos, al pasar de la conducta a la imagen, ya sea porque estos instintos no se ejecutan más en nuestro grado evolutivo o porque se han reprimido y sometido moralmente en el devenir social, lo que implica que no existan más, sólo que se mantienen en una fase potencial del inconsciente que puede surgir en cualquier momento.<sup>29</sup>

Para Jung el inconsciente es inductor de imágenes que no pertenecen al individuo, sino a toda la naturaleza humana, por lo que genera imágenes incomprensibles aún para el individuo que las imagina o sueña, sin embargo, tienen gran significado para otros seres de la misma especie. Jung llamó a esta función del pensamiento inconsciente colectivo.<sup>30</sup> Este concepto supone para Isabel Paraíso de Leal una de las aportaciones más importantes de este autor:

---

28 José Ma. Estoquera en Andrés Ortiz-Osés *Diccionario de Hermenéutica*, p. 518

29 Cfr. José Luis García Mondragón, *El símbolo como encarnación del espíritu*, p. 8

30 Cfr. *Ibid.*, p. 9

*La definición que da Jung de inconsciente colectivo es: el depósito constituido por toda la experiencia ancestral desde hace millones de años, el eco de los acontecimientos de la prehistoria. Es el sedimento de las actitudes y reacciones de la humanidad frente a hechos importantes de la existencia.<sup>31</sup>*

Las formas en que se expresan los arquetipos son las imágenes, aunque en sentido estricto la imagen no es la cosa. Cuando percibimos el mundo a través de los sentidos del cuerpo convertimos la información del estímulo en una imagen que el cerebro interpreta como la realidad. Pero la imagen no es la realidad.

Con el arquetipo pasa algo similar. Las imágenes surgen espontáneamente de nuestro espíritu, ya sea en la vida dormida a través del sueño o en la despierta a través de la imaginación, la fantasía o el delirio, son la decodificación cerebral en formas reconocibles por nuestra experiencia sensorial (sonidos, figuras o emociones) de un tipo o material psíquico puro, que se explica como una conexión de las neuronas y la irrigación de hormonas a todo el cuerpo no condicionado por aprendizajes previos, es la expresión espontánea de un instinto, tal y como lo son todas las fases del desarrollo orgánico. Blanca Solares profundiza acerca de los arquetipos afirmando lo siguiente:

*Los arquetipos son al mismo tiempo dice Jung, <<imágenes y emociones>>. Hablamos de un arquetipo cuando imagen y emoción se producen en la psique simultáneamente. Imagen cargada de emoción, el arquetipo es por lo tanto, capaz de desencadenar una dinámica con consecuencias psíquica y existenciales siempre de algún tipo. Los arquetipos, también llamados <<imágenes primordiales>> son directamente propios del género humano, son el resultado de un proceso de formación, éste coincide con el origen de la especie humana.<sup>32</sup>*

Las imágenes arquetípicas son la manifestación de una función integradora de la conciencia, el propio Jung lo esclarece:

---

31 Isabel Paraíso de Leal, *Literatura y Psicología*, p. 38

32 Blanca Solares, *Madre terrible: La Diosa en la religión del México Antiguo*, p. 35

*El término "arquetipo" es con frecuencia entendido mal, como si significar ciertos motivos o imágenes mitológicos determinados. Pero estos no son más que representaciones conscientes; sería absurdo suponer que tales representaciones variables fueran hereditarias. El arquetipo es una tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico.<sup>33</sup>*

Los arquetipos se reflejan en actividades en que la función represora de la mente se encuentra relajada o inactiva, tales como el sueño, la inventiva, la fantasía o el delirio psicótico, indicar que la función arquetípica no pertenece a la parte consciente que ejecuta el juicio, la lógica y la censura, enfatiza que es la forma de pensamiento exigida en nuestra vida despierta para relacionarnos convencionalmente con la realidad y así poder entendernos en términos comunes. Esta función pertenece al inconsciente y este concepto es parte de la conciencia total en que, de acuerdo a Demian Mondragón, se expresa lo siguiente:

- 1. Los deseos, en una forma directa o deformada por la función represora de la conciencia (cultura).*
- 2. La verdadera naturaleza de los contenidos de nuestra psique al asociarse de forma libre diferentes imágenes, sucesos y pensamientos acontecidos en la vida despierta o en el sueño.*
- 3. Los arquetipos que provienen de nuestra naturaleza genética decodificada por el cerebro en imágenes simbólicas y que, por pertenecer a toda la especie humana, es denominada inconsciente colectivo. En esta definición los componentes inconscientes y conscientes de la psique, es decir, el arquetipo y las cosas enseñadas por la cultura, conforman un cerebro colectivo.<sup>34</sup>*

Puede ser que la cualidad del símbolo se arraigue en la fuerza de una imagen para trascender la razón de su propio objeto en la interpretación de un sujeto. Es por ello que los símbolos contenidos en una amplia gama de formas y soportes pueden llevarnos a ver más allá de lo evidente para adentrarnos en nuestro propio inconsciente y dejarnos llevar por la inmensidad arquetípica de nuestro propio ser.

## 1.4 Recepción visual e interpretación de arquetipos.

Desde un punto de vista general, puede decirse que para que el proceso de semiosis pueda llevarse a cabo se necesita recurrir a tres elementos: signo - objeto - interpretante. Trasladando esto al arte podría traducirse como: el sujeto productor o creador, el resultado u obra artística y el receptor.

---

<sup>33</sup> Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, p. 67

<sup>34</sup> José Luis García Mondragón, *El símbolo como encarnación del espíritu*, p. 15

Las teorías que caracterizan al arte como medio de comunicación, hablan de la relación entre el emisor de un mensaje (sujeto artístico), el vehículo del mensaje (obra de arte) y su receptor (personas). Y aunque esta doctrina introduzca en esta relación otro término que es el código conforme al cual se produce y capta el mensaje, la tríada fundamental se ha mantenido en las diversas doctrinas estéticas que se han sucedido hasta nuestros días. Sin embargo, hay que admitir que a lo largo del pensamiento estético, la atención que se concede a cada uno de los términos de esa relación tripartita ha sido desigual y en lo que respecta al receptor no sólo ha sido desigual sino inexistente.<sup>35</sup> Al respecto Rainer Warning explica:

*El arte cuya autonomía se ha petrificado en un canon institucional debe ser sometido de nuevo a las leyes de la comprensión histórica, devolviendo así a la experiencia estética la función social y comunicativa que había perdido. Si se consideran en este contexto las tareas actuales de una nueva teoría y una nueva historia del arte, se reconocerá que la estética de la recepción puede contribuir a su cumplimiento, operando una ruptura de principio con las convenciones científicas dominantes, aunque sin reivindicar el rango metodológico autónomo. La estética de recepción no es una disciplina independiente fundada en una axiomática que le permita resolver sola los problemas, sino una reflexión metodológica parcial, asociada a otras y susceptible de ser completada en sus resultados.<sup>36</sup>*

Es un hecho que la estética de recepción tiene sus raíces en la literatura y la filosofía, sin embargo, desde la modernidad esta concepción ha llegado a la estética y cuando ésta se ocupa de la recepción, le asigna un papel pasivo: el de la contemplación entendida como reproducción sustancial de lo que es o contiene la obra. Adolfo Sánchez Vázquez ofrece un listado de los precursores de la estética de recepción:

- *PLATÓN* en el libro X de *La República*, en la sociedad ideal que diseñó en este libro postula la expulsión de los poetas de dicha comunidad, porque la poesía a su juicio, ejerce poderoso efecto de cautivar o seducir a sus lectores, apartándolos con ello de la contemplación de las Ideas es decir de la verdad.
- *ARISTÓTELES* en su *Poética* contrastada con Platón, asigna a la tragedia un efecto positivo sobre el espectador, ya que el terror y la piedad que se muestra en la escena, lo libera o purifica (proceso que llama *catharsis*) de sus pasiones.
- *MARX* de acuerdo con su dialéctica dice "Sin producción, no hay consumo pero sin consumo no hay producción". Esto en términos estéticos significa que no sólo la producción o creación artística

<sup>35</sup> Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, pp.19-22

<sup>36</sup> Rainer Warning, *Estética de la recepción*, p. 239

*determina su consumo o recepción, sino que ésta a su vez, determina a la producción, desempeñando por tanto a un nivel activo.*

- PAUL VALÉRY quien expone: "Mis versos tienen el sentido que el lector les quiera dar". En su obra *Curso de Poética* sostiene que "la obra del espíritu no existe sino en acto" (en el acto de su recepción).

- WALTER BENJAMÍN, para él la crítica de obras del pasado no son sino las actualizaciones de su recepción. Su actualización se da porque la recepción no es sólo "un elemento del efecto que la obra de arte ejerce hoy sobre nosotros, o sea, del efecto que se basa en nuestro encuentro con ellas, sino que también [se basa] en la historia que ha dejado llegar hasta nuestros días". Benjamín pone el acento no en la recepción como encuentro actual con la obra, sino en el carácter histórico de su recepción, no obstante su actualidad.

- JAN MUKAROVSKY, principal representante del Círculo Lingüístico de la Escuela de Praga (Estructuralismo Checo). Autor que considera la obra de arte como un signo o hecho semiológico y siguiendo a Ferdinand de Saussure, distingue en el signo significante y significado. Mukarovsky convierte esta distinción entre artefacto y objeto estético. El artefacto es el soporte material que funciona como significante, en tanto que el objeto estético funciona como significado. Como en todo signo, el artefacto o significante no tiene de por sí significado. Este sólo da en la conciencia del receptor en un proceso cuyo resultado es lo que Mukarovsky llama objeto estético.

- JEAN PAUL SARTRE con su ensayo "Qué es la literatura" (1948) sostiene que existe una separación tajante entre producción y recepción. El dice que "el escritor tiene que dejar de serlo para poder leerse" también dice que en la escritura está implicada la lectura en cuanto que el escritor sólo guía al lector pues en los jalones que el autor pone hay vacíos que es preciso llenar, yendo más allá de ellos. Hay una cooperación escritor-lector la cual es una necesidad y para explicarla Sartre la pone en relación con el papel redentor, libertador que él atribuye a la literatura, papel que ésta desempeña al anonadar o negar lo fáctico, el presente, lo real con la imaginación, abriendo así el camino de la esperanza. A juicio de Sartre, toda obra literaria es un llamamiento liberador, redentor y por ello, los actos de leer y escribir se necesitan mutuamente y exigen su cooperación.

- ROMAN INGARDEN, cuya teoría de la recepción parte de una teoría de la literatura que se desarrolla sobre el trasfondo filosófico de la fenomenología de Edmund Husserl. En su libro *La obra literaria* (1931) Ingarden expone una teoría de la literatura que comprende a su vez una teoría de la estructura de la obra literaria y otra de recepción.

- HANS-GEORG GADAMER en su obra *Verdad y método* plantea el problema de la recepción de un texto como el problema de su comprensión lo cual significa para Gadamer comprenderlo como hecho histórico o históricamente: "En toda comprensión están operando los efectos históricos, sea uno consciente de ello o no". También el concepto de situación emite a otro fundamental, que se ha visto en Ingarden y que la Estética de recepción hará suyo: el concepto de horizonte. Gadamer lo define como "el círculo de visión que abarca y circunscribe todo lo visible desde un punto", o sea, desde cierta situación. Al enfrentarse el receptor a una obra del pasado tiene que situarla en su ámbito, en su horizonte histórico; es decir, tiene que desplazarse a él, pero sin abandonar el hori-

*zonte propio, el del presente. De ahí que se dé lo que Gadamer llama la "fusión de horizontes". Para él la comprensión es un proceso de fusión de horizontes. La comprensión no puede prescindir de la tradición, concepto también fundamental en Gadamer la cual significa la presencia activa del pasado en el presente, y se manifiesta en lo clásico como modelo y norma.*<sup>37</sup>

Pero el papel pasivo del receptor hacia la obra de arte (literaria) va a ser cuestionado en el terreno teórico en la década de los sesenta del siglo XX en la Universidad de Constanza (Alemania) siendo los fundadores de la estética de recepción Robert Hans Jauss y Wolfgang Iser. En especial Jauss con su discurso *La historia de la literatura como provocación en la ciencia literaria* expresó la necesidad de revisar los principios y métodos de la ciencia literaria vigente y consideró necesario orientar los estudios literarios hacia una nueva estética que atendiera la función social de la literatura, no desde la perspectiva del autor o de la obra, sino de la del público o del lector.<sup>38</sup>

Por su parte, Gadamer es el cimiento filosófico de la estética de la recepción, este teórico se pregunta si es posible y cómo, se accede a la verdad en aquellos "objetos" que escapan a la ciencia y sus métodos. A modo de respuesta desarrolla una teoría de la experiencia humana llamada entender: un concepto de conocimiento y de verdad que correspondan a la totalidad de nuestra experiencia comprensiva e interpretadora, es decir, la hermenéutica.

La imagen perceptiva está en lugar de la realidad, el objeto de esta imagen es el mundo y sus receptores-interpretantes son nuestra experiencia espacio-temporal y sensitiva, la imagen perceptiva no representa a la imagen perceptiva sino a la realidad que está fuera, por lo tanto la imagen interpretativa del cerebro ya es un signo. Umberto Eco afirma que "la interpretación es indefinida, el intento de buscar un significado final conduce a la aceptación de una deriva interminable del sentido."<sup>39</sup> Es claro que surjan diversas lecturas que contribuyan a obtener datos simbólicos con los estudios de análisis de imágenes, sin embargo las posibilidades de planteamientos que ofrece el concepto de imagen a través de su análisis lleva a reflexionar sobre la multiplicidad de perspectivas en las que puede interpretarse. Por su parte Luis Garagalza indica que:

*Al hacer la interpretación de un símbolo se sufre una distorsión que le imprime una transignificación del sentido literal emergente de la proyección de lo subjetivo sobre lo objetivo que no viene regido por un patrón racional sino por la imaginación creadora del sentido, por la libre inspiración de la hermenéutica.*<sup>40</sup>

37 Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, pp. 24-36

38 Cfr. *Ibid.*, pp. 38-40

39 Umberto Eco, *Interpretación y sobre interpretación*. p. 35

40 Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos*, p. 164

Por otra parte, es natural que para Jung el tema de la creatividad artística no le haya resultado ajena, entendiendo que la auténtica creación artística surge más allá de los factores personales y de la correspondiente explicación psicológica ya que surge de la vivencia visionaria y primordial que dimana del inconsciente colectivo. Es la imagen de una realidad impersonal profunda e ignota, así se explica por ejemplo, el material visionario del infierno, el purgatorio o el cielo de Dante.

Según mi entendimiento, observar o descubrir arquetipos no es tarea difícil, sólo hay que detenerse a observar la conducta humana y percatar un tipo de pulsión que no pueda explicarse de manera racional, analizarla detenidamente porque probablemente obedezca a la "irracionalidad" del arquetipo. Analicemos brevemente un ejemplo: el animal.

Es un hecho que la profusión ilimitada del simbolismo animal en la religión y el arte de todos los tiempos no recalca meramente la importancia del símbolo, muestra más bien cuan vital es para los hombres integrar en su vida el contenido psíquico del símbolo, Marie-Louise von Franz nos dice:

*El motivo animal suele simbolizar la naturaleza primitiva del hombre. Aun los hombres civilizados tienen que darse cuenta de la violencia de sus impulsos instintivos y de su impotencia ante las emociones autónomas que surgen del inconsciente.*<sup>41</sup>

De esta forma puedo interpretar el arquetipo del animal, que en sí mismo no es ni bueno ni malo, simplemente forma parte de la naturaleza y por ende sólo obedece a sus instintos los cuales parecen misteriosos pero conservan un paralelo con la vida humana por lo que todo individuo tiene que domar al animal que lleva dentro de sí para convertirlo en su útil compañero, amigo y guía.

---

41 M.L. von Franz en Carl Jung *El hombre y sus símbolos*, p. 237

## 2. FUNDAMENTOS DE LA EXPERIENCIA DE RECEPCIÓN DEL PERFORMANCE



"Objetual" Therika Mayoral, Ex Teresa Arte Actual, México D.F

## 2.1 Elementos primordiales del performance art

Más allá de definir *qué es el performance art*, es necesario desmembrar y comprender los elementos que lo conforman: cuerpo, acción, espacio, tiempo, objeto y público. Y al hablar específicamente de este último, enfocarlo e introducirlo brevemente en la comprensión acerca del impacto perceptivo del *performance* en el público receptor.

Es claro que el cuerpo ha tenido un papel fundamental en la historia del arte, sin embargo, hasta mediados del siglo XX la connotación que se le daba era básicamente representativa, Ana María Echeverri explica:

*El cuerpo en el arte era uno de los temas de las obras y no su motivo principal, nunca fue objeto para reflexionar directamente sobre él, sino como representación -pictórica y escultórica- de lo que es el hombre y, al mismo tiempo, como demostración de la maestría del artista.<sup>42</sup>*

Es por ello que desde sus principios, el cuerpo humano ha tenido un papel protagónico en el *performance* siendo *sujeto de la experiencia y objeto de la obra*. Basándome en la investigación antropológica de David Le Breton, el cuerpo se convierte entonces, en un código de interpretación permanente y experiencia viva no sólo individual sino colectiva, pues señala que:

*Las representaciones sociales le asignan al cuerpo una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad. Sirven para nombrar las diferentes partes que lo componen y las funciones que cumplen, hacen explícitas sus relaciones, penetran el interior visible del cuerpo para depositar allí imágenes precisas, le otorgan una ubicación en el cosmos y en la ecología de la comunidad humana. Este saber aplicado al cuerpo es, en primer término, cultural.<sup>43</sup>*

Esto implica conocer lo que representa el propio cuerpo así como también plantear la vestimenta que se usa en un *performance* pues conlleva a describir códigos y estereotipos sociales. Lorena Wolfffer es un claro ejemplo de esto ha concentrado su trabajo en la exploración de las diversas y complejas formas en que la sociedad construye las nociones de mujer, cuerpo femenino y feminidad pues muchos de sus *performances* se han basado en reconstruir su propio cuerpo como un receptáculo metafórico de información política y social codificada.

---

42 Ana María Echeverri Correa, *Arte y cuerpo*, p. 35

43 David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, p. 13



2. Lorena Wolffer "Mapa de recuperación"

9th OPEN International Performance Art Festival, Beijing China, Octubre 2008

Por otra parte, es necesario ser consciente de las capacidades y limitaciones corporales que cada artista tiene para expresar de manera exponencial lo que su propio cuerpo es capaz de transmitir de acuerdo a su objetivo conceptual.

Marina Abramović ha hecho que la gran mayoría de sus *performances* resulten en una serie de experimentos que proponen identificar y definir los límites del control sobre su propio cuerpo, ya que en sus *performances* se ha lacerado a sí misma, se ha flagelado, ha congelado su cuerpo en bloques de hielo, ha tomando drogas para controlar sus músculos, con las cuales ha quedado muchas veces inconsciente.



3. Marina Abramović "Rhythm 2"

Galería Suvremene Umjetnosti, Zagreb - Croacia, 1974

Álvaro Villalobos aclara "...(*el performance*) no trata de afirmar que el ejecutante controla absolutamente todos los músculos de su cuerpo sino que controla la conciencia de que están allí en función de la producción artística."<sup>44</sup>

Ahora bien, debido a que el *performance* es al mismo tiempo un arte corporal y conceptual, es ineludible especificar que existen artistas, que de acuerdo a sus finalidades discursivas, utilizan la estrategia de convocar a personas para que éstas ejecuten su idea performática. En el caso del *performance* *Concierto para tres machetes*, el artista Miguel Rodríguez Sepúlveda congregó a tres personas para que cada una afilara un machete siguiendo un código Morse. En estos casos el cuerpo del artista queda fuera de cualquier protagonismo y toma otro papel: el de un director, alguien que únicamente propicia una situación específica.



4. Miguel Rodríguez Sepúlveda "Concierto para tres machetes"  
Ex Teresa Arte Actual, México D.F., Noviembre 2011

Así es, la idea del cuerpo –ya sea individual o colectivo- está implícito en el *performance* pero a éste se le tiene que añadir una acción: esa *ACTIVIDAD* que el cuerpo llevará a cabo la cual es materia prima del *performance*. Ese verbo como acción tendrá un fondo *SIGNIFICATIVO* pues, a pesar de que sea una ejecución reconocida, estará descontextualizada no sólo de su cotidianidad sino que seguramente será algo que tal vez no se vea comúnmente. Como, por ejemplo, Diana Olalde en su *Serie de Tierras* ha esparcido en el suelo diferentes tipos y colores de tierra tanto en espacios públicos como privados y se ha arrastrado en ellas dejando a la vez vestigios del movimiento de su cuerpo en éstas, lo cual ha devenido en múltiples imágenes poéticas así como en miles de interpretaciones de acuerdo a los contextos donde los ha llevado a cabo.

44 Álvaro Villalobos Herrera, *Performagia* 4, p. 31



5. Diana Olalde "Serie de Tierra: 1ra. Señal de la no identidad"  
Arte Pal Público en la Universidad de la Comunicación, México D.F., Agosto 2009

Considerando que el espacio es necesario entenderlo no como un concepto abstracto sino como el significado que adquiere con base en un conjunto de dimensiones en las que se vive de acuerdo a las características que determina, la ubicación geográfico-espacial de un *performance* adquiere una relevancia particular y específica para su conceptualización y ejecución. Bartolomé Ferrando enfatiza:

*Hablar del espacio en la performance es algo tanto exigible como necesario. Un espacio que el performer escoge entre muy diversas opciones y que debería sentirse como algo integrado a la acción; como una especie de prolongación del cuerpo que interviene. En mi opinión, el espacio escogido se convierte en signo y entra a formar parte de la trama semántica. El espacio dirá tanto como el cuerpo en infinidad de ocasiones, y estará determinado por la elección o elecciones que hayamos hecho.*<sup>45</sup>

Se coincide con Ferrando, ya que dentro de un macroespacio, que en sí mismo contendrá referentes históricos y socioculturales, se delimita un microespacio donde sucederá el *performance* con lo cual se asentarán enfoques simbólicos que influirán en conjunto con todo el desarrollo de la acción.

Dependiendo que tan abiertos estén a la experimentación, lugares como museos y galerías influenciarán en la asignación y composición del espacio por lo cual siempre será un gran reto para el artista cómo asimilar el lugar específico para que éste se integre a su concepto. Por otra parte, en lugares abiertos como el espacio público, se tendrán que establecer estrategias para apropiarse aún más del lugar, de lo contrario, el *performance* será algo insignificante debido a las características propias de un

45 Bartolomé Ferrando, *Performagia 7*, p. 14

espacio abierto; nunca será igual presenciar el mismo *performance* en la clásica plancha del Zócalo de la Ciudad de México que verlo en el recóndito parque de alguna colonia. En definitiva, el contexto socio-espacial es una influencia determinante para que el público otorgue una interpretación específica al *performance*.

Ernst Cassirer detalla "El espacio y el tiempo constituyen la urdimbre en que se halla trabada toda realidad. No se concibe ninguna cosa real más que bajo estas condiciones."<sup>46</sup> Especialmente el tiempo, es considerado una cualidad de la vida humana que existe y se desarrolla a la vez que transcurre el tiempo. También se ha considerado al tiempo como algo que acontece linealmente por lo que muchas veces el arte en general lo irrumpe, creándose fragmentos de tiempos diferidos y otras narrativas no lineales.

El *performance per sé* rompe con el transcurso del tiempo pues, al ser un arte vivo, tanto el *performer* como los espectadores estarán creando una experiencia temporal única e irrepetible. Es evidente que hay muchos tipos de *performances* pero en cuanto a temporalidad se refiere, se pueden distinguir aquéllos en los que pueden durar desde diez a cuarenta minutos, como aquellos cuya base principal es el tiempo, como los *performances* llamados "duracionales" los cuales se plantean para que perduren mucho más de dos horas, a veces días e incluso semanas.

Para ilustrar esto, se expondrá y describirá un *performance* de quien suscribe esta investigación:

"En 2009 fui invitada a participar en *Subcutáneo 3 / Acciones por debajo de la ciudad* evento que se llevó a cabo en las vitrinas culturales de la estación del metro Pino Suárez en la ciudad de México. En cada vitrina había un *performance* y todos iniciaron a las once de la mañana y terminaron a las siete de la noche. Aclaro que hubo un descanso para todos los *performers* que participamos el cual cada quien lo manejo de acuerdo a como se desarrollaba cada uno.

*Ping splash* fue como titule al *performance*, cuyo concepto principal fue llevar mi cuerpo al borde físico y energético con la acción repetitiva de botar una pelota mojada con pintura utilizando las paredes laterales de la vitrina como una pequeña cancha de squash.

Por siete horas, la vitrina fue pintada con los resultados azarosos de los rebotes que la pelota imprimía y que la pintura salpicaba. Cada media hora tomaba un descanso de diez minutos para luego hacer ejercicios generales con todo mi cuerpo para entonces poder seguir con la acción.

La vitrina fue transformada poco a poco mientras que los transeúntes del metro se reunían durante todo el tiempo de diferentes formas frente a la vitrina; por momentos, algunas personas se quedaban

---

46 Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, p.71



#### 6. Therika Mayoral "Ping Splash"

Subcutáneo 3 - Acciones por debajo de la ciudad, México D.F., Junio 2009

a ver por más de cinco minutos, creándose aglomeraciones que se expandían para luego deshacerse, otros sólo lo observaron de reojo y así fue todo el tiempo. De acuerdo a esta experiencia puedo decir que el factor temporal marcó la vivencia tanto exterior, como interior de mi cuerpo lo cual me llevó a ser consciente del antes, el ahora y el después, ya que sin duda mi cuerpo tuvo que prepararse para la acción, ejecutarla y luego recuperarse de la misma en otro proceso que le llamo <<estado postperformance>>."

Con respecto a los objetos utilizados en el performance, es necesario recordar que este arte hace suyo materiales que son descontextualizados del entorno que los define, modificando así su significado inicial. Víctor Muñoz especifica que:

*La presentación "en vivo" del cuerpo y sus acciones sobre el espacio y los objetos, constituyen un significante de presentación instalándose en zonas desconocidas del lenguaje. Establecen una distancia crítica con los lenguajes de la representación.<sup>47</sup>*

Una de las características que define la obra de la artista española Esther Ferrer ha sido la incorporación de objetos cotidianos otorgándoles otras múltiples propiedades. Margarita Aizpuru detalla al respecto:

47 Víctor Muñoz, *Sistema de significados que se mueve*, [http://victormunoz.net/textos\\_sistemas\\_de\\_significados.html](http://victormunoz.net/textos_sistemas_de_significados.html)

*Ferrer siempre ha trabajado con los objetos y con el espacio, convirtiéndolos en unos de los elementos esenciales de la acción... Incluye objetos ordinarios, simples y sencillos, de los que encontramos en nuestra vida diaria: martillos, relojes, mesas, sillas, marcos, hilos, cuerdas, zapatos, etc. Utiliza objetos banales y cotidianos de la misma forma que John Cage incluía los ruidos de la vida cotidiana en su "música." Muchos de ellos son objetos encontrados que, sacados de su contexto, son desprendidos de las funciones que les son propias y adquieren otras cualidades virtuales. Esos objetos son utilizados creando situaciones no lógicas, absurdas, pero es que la artista trabaja también con lo absurdo y nos dice que en medio de él intenta construir alguna cosa, un cierto orden, inestable y efímero, que le da un cierto equilibrio, aunque éste sea también efímero e inestable.<sup>48</sup>*

Otro ejemplo del uso de objetos en el *performance* es *Objetual*, proyecto del artista chileno Leonardo González, que se ha realizado en cadena por países de América y Europa, quien propone el uso de un mismo elemento: una almohada. Cada artista invitado tiene que convivir al cien por ciento con esta pieza de uso común durante tres días para entonces presentar un *performance*. Es obvio que los resultados han sido tan diversos como el número de artistas por los que pasó esta almohada, pues cada uno impregnó su vivencia en ella. Visto de esta forma, cualquier objeto usado en un *performance* se convierte en el artificio que permite evocar nuevos significados que no se encontrarían de manera explícita.



7. Ignacio Pérez Pérez "Objetual"  
Caracas Venezuela, Abril 2008

48 Margarita Aizpuru, *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa*. <http://performancelogia.blogspot.mx/2007/09/esther-ferrer-de-la-accion-al-objeto-y.html>

Para hablar del público, Peggy Phelan pone de manifiesto lo siguiente:

*El performance implica lo real a través de la presencia de cuerpos vivientes. Entonces, la mirada del espectador en el performance se convierte en algo que consume pues tratará de absorber todo lo que existe en él.*<sup>49</sup>

A comparación de otras formas artísticas, el *performance* es un arte vivo y si nadie lo viera, se convertiría exclusivamente en un acto íntimo y personal. Por eso, exponerlo frente a un público, lo hace aún más interesante pues los espectadores se transforman en copartícipes de la acción con su presencia. El *performance* deviene en un acto comunicativo y recíproco durante el tiempo que sea necesario pues el artista estará enviando las señales adecuadas para que entonces exista una interpretación por parte del receptor la cual estará influenciada por la experiencia de cada individuo.

## 2.2 Visiones del fenómeno de recepción del performance

Las imágenes están basadas en una condensación expresiva que manifiesta aspectos exteriores e interiores del ser humano y remite a interpretaciones subjetivas. Nos mantenemos en un proceso de significación sin descanso, explica Alberto Rincón:

*La significación es una construcción humana que nace del proceso sígnico permitido por la función simbólica del lenguaje, es decir, por esa facultad de representación mediadora de la realidad; nace como resultado de una triple relación: el hombre, las cosas y los fenómenos; el hombre y su experiencia subjetiva, y el hombre y su interacción con sus semejantes. De esta manera, la significación surge como representación de la realidad, como experiencia subjetiva y como medio de interacción social. Como es una construcción humana colectiva, llevada a cabo por los seres que están organizadas en comunidades, la significación es, por consiguiente, un producto social. Interpretamos la realidad de acuerdo con nuestra cultura, y esa interpretación está condicionada por un conjunto de prácticas sociales y culturales, propias de la comunidad a la cual pertenecemos.*<sup>50</sup>

El ser humano ha desarrollado sus sentidos como recursos que le sirven para vincularse e interactuar con el mundo exterior, sin alguno de ellos el cuerpo se tiene que acoplar a lo que posee y por ende, la

---

49 Peggy Phelan, *Unmarked: The politics of performance*, p. 148

50 Carlos Alberto Rincón, *La significación*, p.2

realidad será percibida de diferentes formas de acuerdo a circunstancias individuales. Morton Healing estima que "cada sentido del ser humano está jerarquizado aproximadamente de la siguiente manera: la vista ocupa el setenta por ciento, el oído el veinte, el olfato el cinco, el tacto el cuatro y el gusto el uno por ciento."<sup>51</sup> Consecuentemente, no es ninguna sorpresa que en nuestra sociedad se le dé prioridad al sentido de la vista. Mirar no es tocar, oler, degustar ni oír pero la potencia de la mirada es suprema y compleja ya que por medio de ella podemos evocar a los demás sentidos mediante la imaginación. No es solo un acto perceptivo, es un acto cultural.

El lenguaje visual es algo que nos envuelve pues recibimos incesantemente mensajes a través de imágenes que influyen en nuestro acontecer; es una relación casi tácita de la condición humana. Si bien es cierto que la influencia de los medios de comunicación ha limitado la capacidad de asombro ante las obras de arte, también es cierto que a pesar de ello cualquier obra tocará alguna fibra específica en el observador; lo que perciba entonces tendrá un trasfondo simbólico.

La necesidad de que el arte sea parte de la vida se remonta desde Wagner en el siglo XIX, las vanguardias, los *happenings* y los *performances* del siglo pasado hasta nuestros días, Randall Packer enfatiza:

*El verdadero deber ser del arte es por lo tanto algo que abarca un todo, desarrollando un verdadero arte instintivo, aumentando las propias facultades artísticas no sólo para el mismo artista sino en general para el Arte de la Humanidad.*<sup>52</sup>

Allan Kaprow rompió con la tradición europea del arte -la cual era únicamente contemplativa- y propuso un arte como experiencia de vida.<sup>53</sup> Con esta influencia, los *happenings* que se hicieron en la década de 1960 buscaban la participación del público el cual estaba ansioso de hacerlo, como si se tratara de una fiesta, no de un espectáculo. No estaba dispuesto a guardar distancia ni compostura, sino a involucrarse completamente en momentos catárticos. En los *happenings* se diluía la diferenciación obra, artista y espectador, esto fue punta de lanza para la denominada "endoestética", como menciona Giannetti: "la obra se presenta como una simulación de un mundo peculiar y el interactor desempeña una función dentro de la misma, compartiendo una experiencia en un espacio-asimilado."<sup>54</sup>

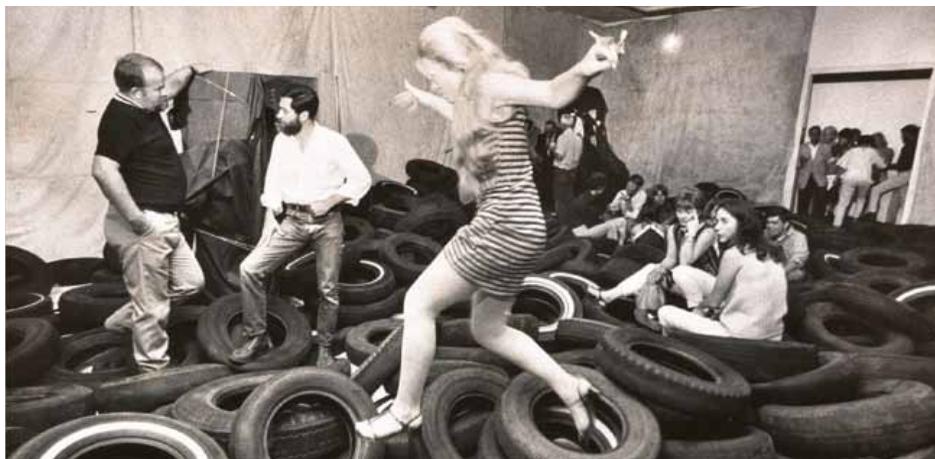
---

51 Randall Packer & Ken Jordan, *Multimedia. From Wagner to virtual reality*, p. 247

52 *Ibid.*, p.11

53 Cfr. Paul Schimmel, *Arte y acción*, p. 25

54 Cfr. Claudia Giannetti, *Estética digital*, p. 173



8, Allan Kaprow "Yard"  
Martha Jackson Gallery, Nueva York - E.U., 1961

Por su parte, Joseph Beuys entre 1970 y 1980 asumía el arte no como una complacencia estética ni como una militancia, sino más bien como una búsqueda del crecimiento humano, de su curación. Su interés era reunir arte, pensamiento y cuerpo como condiciones necesarias para afirmar la vida.

El planteamiento artístico de Beuys es contundente: un arte total e ilimitado donde cada persona es un artista en potencia. Esto es interesante porque refiere a que todo elemento de la vida, por más simple que sea, puede transmutarse en obra de arte: sangre, cera, miel, grasa, pelo etc... son elementos que surgen de la más profunda cotidianeidad y se transforman en dibujos, pinturas, esculturas, acciones



9 Joseph Beuys "I like America and America likes me"  
Block Gallery, Nueva York - E.U., Mayo 1974

corporales; al jugar entre sí construyen una poética, un espacio iniciático que incita a cualquier cuerpo a abandonar su condición pasiva para convertirse en creador.

Cualquier verbo llevado a cabo puede ser una acción artística, si se vive este acto como una experiencia iniciática, filosófica y curativa. Evidentemente, cuando no es sólo un cambio de actitud, sino la transformación del valor de la existencia, estamos ante un acto creador y no ante una simple actividad, es ahí cuando se trastocan los planos de la realidad. Beuys opone una fuerza originaria al universo que convierte al planeta en un desierto. Rechaza la perfección, porque esta idea produjo el nazismo, buscaba más bien lo inacabado, lo que está en vías de transformación.

En los *performances*, a comparación de los *happenings*, el público no necesariamente tiene que estar involucrado y si es así, el artista tiene que emplear estrategias para influir en el público para que este acepte ser parte de la acción. En la actualidad, los artistas del *performance* desempeñan un papel de organizadores de la información poniendo las condiciones para vivir experiencias peculiares. La creatividad artística se redefine no en términos de la técnica sino más bien en la información que se plantea y cómo se presenta para llegar a los objetivos conceptuales según cada caso.

Un aspecto particular del *performance* es que ha sido transdisciplinario, es decir, los *performers* han utilizado muchas expresiones artísticas y recursos tecnológicos para llevarlo a cabo. Josefina Alcázar plantea:

*El performance es un espacio de experiencia multidimensional, y por lo mismo, hay gran variedad de performances. El artista de performance reflexiona sobre el arte mismo, sobre el artista y sobre el producto; analiza sus límites, sus alcances y sus objetivos... Las y los performancers suelen jugar con la paradoja y la contradicción, con el pastiche y la yuxtaposición de imágenes y objetos para subvertir las ideas y los conceptos que cuestiona. Encuentran en la parodia y la ironía, en la cita y el reciclaje, métodos de resistencia y transgresión<sup>55</sup>*

Por lo tanto, el *performance* ha hurgado los orígenes de las formas expresivas y comunicativas de la diversidad cultural. Debido a que hay tantos tipos de *performances* como artistas que lo ejecutan, la artista mexicana María Eugenia Chellet hizo la siguiente clasificación y cuyos ejemplos pueden revisarse más afondo en el apartado de Anexos en el CD de esta tesis:<sup>56</sup>

---

55 Josefina Alcázar en Guillermo Gómez Peña *El Mexterminator*, p.21

56 María Eugenia Chellet, *Conferencia Lánguido y efervescente. Perfiles Taxonómicos*, notas inéditas.

1. *EMOTIVOS Y AUTORREFERENCIALES:*

Son autobiográficos, la base conceptual es personal y a veces llegan a ser demasiado crípticos.



10. Nelda Ramos "Postoperatorio"  
Galería Umbral, Buenos Aires - Argentina, Agosto 2012

2. *RITUALES:*

Nacidos del ritual simbólico, tienen rasgos metafísicos que evocan la magia de la vida e involucran comportamientos individuales que traspasan el inconsciente colectivo.



11. Demian Mondragón "La Maison Dieu o La Torre (Arcaño XVI)"  
Museo Universitario del Chopo, México D.F., Septiembre 2011

3. *Poéticos:*

No necesariamente tienen que enviar una idea clara, lo importante en ellos es la experiencia visual.



12. Bartolomé Ferrando "Línea sonora"  
Performagia 7, Museo Universitario del Chopo, México D.F., Abril 2009

4. *OBJETUALES:*

Son minimalistas, el artista se relaciona con el menor número de cosas jugando tanto con el objeto como con la descontextualización de éste.



13. Francis Alÿs "Sometimes making something leads to nothing"  
Mexico D.F., Febrero 1997

5. *DURACIONALES:*

El objetivo es experimentar con los límites del cuerpo en un tiempo que transcurrirá por más de una hora, días, meses o hasta años.



14. Kurt Johannessen "Tre Dagar" ("Tres días")  
Bergen Kunstmuseum, Noruega, Mayo de 2007

6. *Políticos:*

Denuncian y generan atención sobre alguna problemática social.



15. César Martínez "VACaciones - COWorld"  
InterSer0, Museo de Arte Carrillo Gil México D.F., Junio 2009

7. *TEATRALES:*

En su mayoría los artistas son su propio ser al desarrollar un *performance*, sin embargo, existen varios *performers* que recurren al método de hacer personajes con base en sus propios procesos artísticos.



16. La Pocha Nostra de Guillermo Gómez Peña "La identidad fetichizada"  
Museo Universitario del Chopo, México D.F., Mayo 2003

Las siguientes dos clasificaciones son un aporte de este trabajo:

8. *ESPACIALES:*

Su finalidad es la de experimentar con el cuerpo en un lugar determinado aprovechan o todos sus recursos.



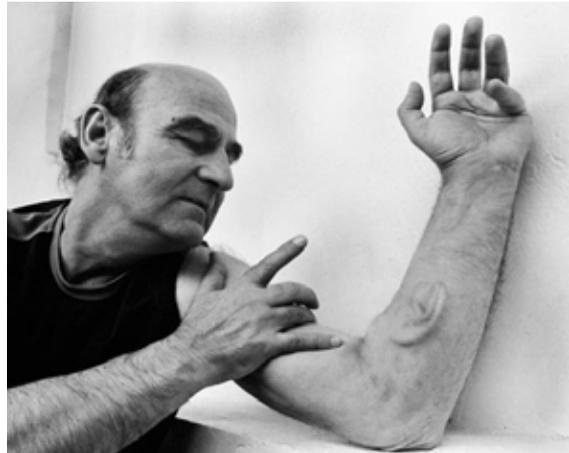
17. Pilar de la Fuente "Entierro y desentierro de mi padre"  
Performagia 2, Desierto de Samalayuca - Chihuahua México, Abril 2004

## 9. BIOTECNOLÓGICOS:

Se caracterizan por el estudio del cuerpo y experimentan tanto el microcosmos como el macrocosmos del mismo. Se puede utilizar desde el cultivo de tejidos hasta la genética, transformaciones morfológicas y construcciones biomecánicas.



18 & 19. Paul Vanouse "Laten figure protocol"  
CEPA Gallery, Búfalo E.U., 2008



20 & 21. Stelar "Third Ear"  
Londres- Inglaterra, 2007-2008

Como se observa, las incontables formas estéticas y simbólicas en el *performance* hacen que el abanico de posibilidades de interpretación por parte del espectador sea extremadamente abierta. No obstante, los artistas del *performance* buscarán establecer un vínculo consensuado a través de un mundo perceptivo, provocando una alteración de las vías sensoriales mediante un quiebre en el espacio realizando una acción, la cual provoca que los sentidos del otro se focalicen en su radio de movimiento.

En este espacio habrá un cruce de significados representados y simbolizados por objetos que manipula el *performer*, y que complementarán o se opondrán a los que trae consigo el espectador. La dinámica que se genera será un acto motivado por el artista al intentar traspasar estas representaciones internas mediante una metodología con la que transmitirá el concepto o simplemente una imagen en movimiento. De acuerdo a Jorge Glusberb, el *performance* es un operador de transiciones:

*La re-significación, en cada performance, surge entonces de acciones que se otorgan sentido unas a otras. He aquí una verdadera intrasemiosis, porque son relaciones entre signos pertenecientes a la misma secuencia. Pero, si consideramos las relaciones estructurales que ligan a las distintas performances, el proceso intrasemiótico deviene en intersemiótico: éste es el punto donde podremos hallar el común denominador de la transformación de objetos en signos. El performer se comporta como un observador. En realidad, es un observador de lo que él produce ocupando el doble rol de protagonista y receptor del enunciado (la performance). Es que la conversión del objeto en signo exige que quien lo utilice lo observe, simultáneamente, para provocar en el espectador, mediante la re-codificación, una actitud similar: la expectativa.<sup>57</sup>*

Existe una dinámica *performer*-mensaje-receptor desde una temporalidad real en el cual se da un proceso perceptivo que es la base que dirigirá a una construcción de un conocimiento integral y a la vez subjetivo. La interacción del cuerpo en acción con las cosas y los medios que utilice el artista, ocasionará la ampliación de las cualidades simbólicas de cada recurso que esté involucrado en el *performance*.

Tal vez el espectador no lo comprenda del todo pero se verá afectado sensorialmente y el ingreso de esta información no será sólo por la vía racional pues en la búsqueda de la comprensión de las ideas que comparta el artista, serán conjugadas sensaciones, experiencias y conocimientos previos de cada individuo.

---

57 Jorge Glusberb, *El arte de la performance*, p.59

## 2.3 Apropiacionismo y post-producción

Para comprender los términos de apropiacionismo y post-producción es necesario hacer un recorrido histórico del arte abarcando el modernismo, el posmodernismo y la globalización.

En primer lugar hagamos una diferencia, la *MODERNIZACIÓN* se entiende como el periodo histórico cuya influencia fue la Revolución Industrial en los procesos tecnológicos, políticos y económicos, que son las bases de la producción capitalista. Esta a su vez contiene el proyecto de *MODERNIDAD* el cual está vinculado con las condiciones sociales<sup>58</sup>, cuya promesa era mejorar la vida del ser humano a través de estos términos, sin embargo, esta idea rompe con la unión de las artes, la comunidad y lo sagrado, estratificando las ciencias y las humanidades. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX el *MODERNISMO* tiene como influencia los mecanismos industriales. Esta corriente fue antiacadémica ya que como plantea Charles Harris:

*El Modernismo mantuvo una especie de tensión crítica respecto a la cultura dominante... Desde este punto de vista, los artistas de inclinaciones modernistas tendían a separarse de las formas de producción dadas así como de los modos de ver y representar el mundo que estaban autorizados... El arte modernista registra ciertas actitudes y compromisos críticos asumidos por el artista relativos a la cultura de su tiempo.*<sup>59</sup>

Puede decirse que fue el inicio de una revolución cultural de principios del siglo pasado que desencadenó una búsqueda por el cambio y una ruptura drástica con el pasado. El arte moderno representaba una promesa de felicidad, pues en comparación con un trabajo alienado, el arte ocupaba un espacio de libertad en el que era posible negar el orden establecido.

Las vanguardias tienen esta influencia, el futurismo tuvo una postura radical pues hacía una gran alabanza a la modernidad y se atrevían a ver un futuro gobernado por la técnica. Por su parte, el cubismo rompió estatutos renacentistas y estableció la perspectiva múltiple. Mientras que el dadaísmo combinaba imágenes, textos, panfletos revolucionarios e incluyó la cultura popular en sus collages, fotos, pinturas, textos, películas y teatro.<sup>60</sup>

Una de las más grandes influencias para el arte contemporáneo es, por supuesto, Marcel Duchamp quien es conocido por haber destruido los aspectos formales y estéticos de la historia del arte. Sus

---

58 Cfr. Charles Harris, *Modernismo*, p. 6

59 *Ibid*, p. 14

60 Cfr. Tilman Osterwold, *Pop Art*, p. 132

*readymades* tuvieron influencia dadaísta y hacían un llamado a la inclusión de los objetos de la vida cotidiana en el arte. José María Faerna explica:

*Los ready-mades fueron objetos que Duchamp operaba separándolos de su ambiente habitual añadiendo nuevos elementos en ellos o alterando su significado de formas diversas... Su objetivo no era transformar los objetos en parodias escultóricas, al contrario, trataba de invalidarlos como objetos artísticos para "anestesiarnos estéticamente."<sup>61</sup>*

Duchamp ajustaba el objeto para activar significados ocultos e inusuales pues su objetivo era anular todo lo que, en la contemplación del espectador, pudiera ser sólo el goce por medio de la mirada, como suele pasar en una escultura o pintura. Uno de sus más conocidos *readymades* -a parte del urinario- es *L.H.O.O.Q.* cuyo objeto es una postal de la Mona Lisa de Leonardo Da Vinci a la cual le hizo un irreverente "ajuste" colocándole un bigote; el artista hizo varias *L.H.O.O.Q.* de diferentes tamaños, es así que Duchamp cuestionó las formas de creación y reproducción en el arte.

En el ensayo *La obra de arte en la era de su reproductividad mecánica*, Walter Benjamin analizó los cambios que se estaban dando en los comportamientos de la producción y percepción de las obras de arte. Boris Groys analiza "de acuerdo a Benjamin, en nuestra época, la obra de arte deja su contexto original y comienza a circular anónimamente en las redes de reproducción y distribución de los medios masivos de comunicación."<sup>62</sup>



22. Marcel Duchamp "L.H.O.O.Q." 1919 Musée National d'Art Modernen, París Francia

23. Andy Warhol "Marilyn Diptych" 1962 Tate Gallery, Londres - Inglaterra

61 José María Faerna, *Duchamp 1887-1968*, p. 34

62 Boris Groys, *La topología del arte contemporáneo*, p.3

Después de la Segunda Guerra Mundial, las formas de producción capitalista influyeron completamente en el arte pop entre 1950 y 1960. Rosalind Krauss subraya que “los artistas pop trabajaban con imágenes de fuerte connotación en sí mismas, como fotografías de estrellas de cine o tiras de cómics.”<sup>63</sup> Por ejemplo, Andy Warhol tomó una foto mundanamente publicitaria de Marilyn Monroe tomada a principios de 1950 por el fotógrafo Frank Powolny y la convirtió en un ícono de la cultura popular.<sup>64</sup> La obra de Andy Warhol hace justicia a la cultura de consumo que se desencadenó desde entonces, las reproducciones que hizo de Marilyn Monroe eran *la imagen de una imagen*, fueron producidas fractalmente con la técnica de la serigrafía.

Con sus conocidas cajas de las esponjas de metal Brillo, el artista operó como una industria, pues a comparación de los *readymades* de Duchamp -cuyo principio era sacar los objetos de su contexto y resignificarlos- Warhol hizo *simulacros* (simulaciones) mandando a hacer copias gigantes y exactas de madera de la caja original de cartón. En ambos ejemplos los objetos e imágenes originales quedaron desplazados lo cual conllevó a un gran distanciamiento pues eliminó cualquier profundidad emocional, esa profundidad psicológica que pudieron haber revelado los elementos originales. Con su obra, Warhol instauró el desvanecimiento de los afectos, deshizo la hermenéutica y estableció una cultura de la superficialidad.

Durante la década de 1970 hubo una propagación del uso de medios como películas, video, sonido, así como *performances*, que se entrecruzaron simultáneamente con las formas de arte *tradicionales*. Se empezaron a identificar las tendencias no materiales, efímeras y conceptuales que definirían el arte contemporáneo.<sup>65</sup>

En septiembre de 1977 el crítico y curador norteamericano Douglas Crimp, organizó la exposición *Pictures* en la cual propuso una exhibición con cinco artistas quienes a pesar de que trabajaban con diferentes soportes, compartían un renovado impulso por hacer cosas *reconocibles*. A partir de esta exposición el término *Apropiacionismo* (“*Appropriation*” en inglés) fue gestado, John Welchman lo define:

*“Apropiacionismo” significa el traslado, la anexión del robo de propiedades culturales, ya sean objetos, ideas o anotaciones asociadas con el surgimiento del colonialismo europeo y el capital global... El surgimiento del apropiacionismo –el préstamo y la recontextualización de imágenes, objetos y palabras- estaba relacionado al descontento del artista con la pintura y el sobresaliente uso de la fotografía como medio conceptual. El objeto o la imagen apropiada y estando fuera de su contexto original, podía provocar múltiples asociaciones.*<sup>66</sup>

---

63 Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, p.245

64 Cfr. Honnef Klaus, *Pop Art*, p.84

65 Cfr. Cédula de exposición *Wish you were here retrospective of Avant-garde in Buffalo*, Búfalo - N.Y. , Albright-Knox Gallery.

66 John Welchman, *Art after appropriation. Essays on art in 1990s*, p. 10

De alguna manera, el apropiacionismo disuelve la condición del hacer quedándose en un espacio indistinguible entre el ser y el parecer ser de la obra. Este concepto fue una reacción ante un mundo cada vez más saturado de imágenes, mediatizado. El apropiacionismo es parte del *POSMODERNISMO* que abarcó las décadas de 1970 y 1980, caracterizado por la eliminación de la relación entre la llamada alta cultura y la cultura de masas.

En el libro *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Frederic Jameson plantea las características de la posmodernidad, que de acuerdo a un análisis, son las siguientes:

No es un "estilo" sino más bien es entendido como una forma cultural dominante indicativa del concepto del capitalismo tardío de Ernest Mandel. Se refiere a las expresiones culturales y la estética asociada con los diferentes sistemas de producción.

1. El posmodernismo se diferencia de otras formas culturales por su énfasis en la fragmentación del sujeto que sustituye a la alienación del sujeto que fue lo que caracterizó el modernismo.
2. En el arte, el posmodernismo se refiere a toda la superficie, sin sustancia. Hay una pérdida del centro, las obras posmodernas se caracterizan a menudo por la falta de profundidad, son planas.
3. Es distintivo de la era del capitalismo tardío su enfoque en la mercantilización y el reciclaje de viejas imágenes y los productos básicos.



24. Andy Warhol "Brillo soap pads boxes" 1964 The Museum of Modern Art, Nueva York – E.U.

25. Jeff Koons "Banality" Sonnabend Gallery, Nueva York – E.U., 1988

Con el posmodernismo hubo una hibridación resultado de la fusión entre las grandes esferas del arte con la cultura de masas pues es en este periodo que se da el pastiche, los simulacros, el kitsch; novedad, originalidad y estilo son categorías que ya no operan a partir de este momento.

La condición posmoderna es un estado transitorio hacia la GLOBALIZACIÓN, es el proceso de "mundialización" del sistema económico y cultural que cruzó fronteras transnacionales en nuevas formas geográficas de producción y comunicación. Alain Herscovici explica:

*Con el desarrollo y la expansión del sistema capitalista aparece conjuntamente una transnacionalización del capital y de las actividades de producción y de distribución, una "automatización" progresiva de la economía mundial. Este proceso de transnacionalización provoca la constitución de redes internacionales donde los diferentes espacios locales se conectan con la economía y la cultura mundial. Lo local se liga a esta economía mundial a través del ingreso a esa red internacional.<sup>67</sup>*

A finales de 1990, en el arte se deja de hablar del posmodernismo y se empieza a analizar en términos de la GLOBALIZACIÓN. Me parece pertinente hablar acerca del público así como entender las formas de creación en el arte de este período.

Para Néstor García Canclini ha sido trascendental la difusión mundial por Internet que ha permitido conocer obras exhibidas en museos alrededor del mundo, dejando su función de santuarios lo cual ha ocasionado que la presencia del espectador pase a segundo término. A pesar de ello Canclini proporciona los siguientes datos:

*La asistencia masiva a museos de arte contemporáneo hace dudar de los efectos de distinción para las élites culturales: en 2005-2006 el MOMA de Nueva York tuvo 2,670,000 visitantes, el Pompidou de París 2,500,000 y la Tate Modern en Londres, 4,000,000.<sup>68</sup>*

Por una parte, considero una gran ventaja de conocimiento, el que se pueda acceder a la historia del arte y a las obras por medio de Internet aunque sabemos perfectamente que jamás será lo mismo verla y sentirla en la experiencia viva. Por otra parte, el auge de millones de personas en estos museos se debe a la adaptación "institucional" de las estrategias de marketing global.

---

67 Alain Herscovici, *Globalización, sistema de redes y estructuración del espacio*, p. 56

68 Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, p.10

El recientemente fallecido crítico de arte Robert Hughes lo explica claramente:

*Los museos han adoptado las estrategias de los medios de comunicación, enfatizado el espectáculo, inculcando el culto quasi sagrado de la famosa obra de arte (como la Mona Lisa de Da Vinci en Louvre de París o Noche estrellada de Van Gogh en el MOMA de NY)... el arte se está percibiendo sólo a través de las lentes de las cámaras.<sup>69</sup>*

Con base en lo que se observa especialmente en Nueva York al visitar el Guggenheim, el MET y el MOMA, estoy totalmente de acuerdo con Hughes pues la nueva forma de tener una experiencia estética ha sido influenciada y modificada por un consumismo incesante, donde lo prioritario ya no es observar, es tomar la foto a lado de la obra para comprobar que se estuvo allí y presumirlo en las redes sociales en Internet. Además ¿cómo se va poder apreciar una obra con tanta gente y ruido alrededor? Es en verdad difícil, de alguna forma congratula que en México aún se tenga un cierto respeto hacia la obra de arte, por otra parte, creo que con el *performance* se detiene esta actitud meramente consumista y se crea un espacio y un tiempo para compartir una experiencia estética viva.

Para hablar de las formas de creación del artista de finales del siglo XX y principios del siglo XXI es pertinente comprender el concepto de *POSTPRODUCCIÓN* de Nicolas Bourriaud, quien aclara que es un término técnico que se utiliza para describir la manipulación de material audiovisual digital o analógico usado en el cine, la televisión, la publicidad y la radio para obtener un resultado final. Bourriaud aplica este término a los trabajos de artistas desde 1990:

*Un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. Ese arte de la postproducción responde a la multiplicación de la oferta cultural, aunque también más indirectamente respondería a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas. Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuye a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, readymade y obra original.<sup>70</sup>*

Es así que estas formas de producción a partir de estructuras pre-existentes hacen nuevos relatos debido a que los artistas se apoderan de las obras del patrimonio cultural mundial para hacerla funcionar a su manera; a partir de la reinterpretación de una obra se dará como resultado su continuación en múltiples alternativas que por ende proporcionarán nuevas redes simbólicas para ser interpretadas por el espectador.

---

69 Robert Hughes, *The Mona Lisa curse*, minutos 25-30

70 Nicolas Bourriaud, *Postproducción*, p. 7

## 2.4 Espectador y lenguaje simbólico.

El cuerpo humano no es únicamente un organismo ni tampoco es solo un ser ejecutor inteligente, es también un medio donde se gesta la realidad individual y desde el cual se está en relación con el mundo circundante. Luciana Lavigne revela:

*No podemos dejar de reconocer la impronta de la filosofía cartesiana que impregnó la biología, la medicina y otras disciplinas y que consolidó la representación moderna del cuerpo dualista, en la que el cuerpo se convierte en frontera, marca y límite de la individualidad.<sup>71</sup>*

Una vez que el individuo se haya formado una imagen de su propio cuerpo reconociendo su autosuficiencia está en posibilidades de comprender su exterior, existiendo entonces un "adentro" y un "afuera" desde donde se perciben y definen diferentes realidades por medio de los sentidos.

En cuanto al arte se refiere, una de sus funciones más importantes es la de intensificar la experiencia directa que se da en la inmediatez al momento de observar una obra. Es un momento con valor intrínseco por sí solo debido a que crea experiencias significativas al instante. La hermenéutica de Gadamer introdujo la idea del *Lector Implícito* que por medio de la participación activa complementa la obra en el acto de observación e interpretación.<sup>72</sup>

Esto implica un gran paso en la definición del arte a partir de la experiencia histórica y la función social con la concepción del receptor. La obra aporta una estructura con un sentido la cual será absorbida por el acto de recepción que a su vez tendrá una reflexión perceptiva. Para que este proceso se lleve a cabo María Acaso explica que tienen que estar en conjunción: un fragmento de la realidad, la cual será representada de alguna forma por un sujeto creador (artista) y el espectador quien dará una interpretación.<sup>73</sup>

*El performance se ha caracterizado por experimentar con múltiples plataformas para expandir al máximo los sentidos del público, Jorge Glusberb describe:*

*Las performances utilizan todos los canales perceptivos, a veces, en forma simultánea, y otras de modo alternativo. Es que se salen de lo táctil, lo motor, lo acústico, lo cinestésico y lo visual y muchas de las clasificaciones existentes se basan sobre esta taxonomía senso perceptiva.<sup>74</sup>*

---

71 Luciana Lavigne, *El cuerpo in-cierto*, p. 128

72 Cfr. Ralf Dietrich, *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, p. 143

73 Cfr. María Acaso, *El lenguaje visual*, p. 31

74 Jorge Glusberb, *El arte de la performance*, p. 57

El espectador de un *performance*, usualmente, no sabe lo que va a presenciar, pues los resultados estarán supeditados al azar, a lo fortuito; estará presente ante una sucesión de eventos que incluirán al cuerpo en acción dentro de una perspectiva multidisciplinaria.

El receptor de un *performance*, no tiene un tarea fácil, pues tendrá que estar abierto a percibir los diversos mensajes que tiene un *performance*. Un punto clave para poder comprenderlos es, a mi parecer, la imaginación. Esta es una facultad de nuestra sensibilidad interna que conserva y reproduce mentalmente sensaciones externas recibidas a través de la percepción.

Karen Laub-Novak destaca dos tipos de imaginación: la reproductiva y la creativa. La primera permite reproducir y recordar un momento en la cual estará impregnada de la sensación vivida en la experiencia original. La segunda tiene una fuerza más allá de la reproducción ya que puede inventar cosas y escenarios que no necesariamente están percibidos por los sentidos.<sup>75</sup>

Amelia Jones habla del concepto de *RECIPROCIDAD* en el arte y hace hincapié en la noción de cruzar sobre lo visible lo invisible, es decir, es ver *aquello* que se piensa que uno sabe de *aquello* que nunca se alcanzará a ver completamente.<sup>76</sup> Dentro de todas las formas de arte, sin duda alguna, el *performance* activa al límite este concepto, aunque también a veces llega a no poder romper con la brecha entre el individuo y el mundo, el sujeto y el objeto, el presente y el pasado, haciendo imposible entender completamente lo que se piensa que se está viendo. No es posible ignorar que la comprensión de cualquier pieza artística tiene límites ya que depende de las condiciones socio-culturales de cada individuo, sin embargo, esto no limita la comunicación, al contrario, abre un camino temporal para el intercambio y la posibilidad de tantas lecturas como espectadores lo hayan presenciado.

El público de los *performances* en vivo, se clasifica en dos grandes grupos: voluntario e involuntario, de alguna forma determinados por el espacio donde se ejecute la acción.

Los museos y las galerías tienen un esquema definido, en palabras de Eloy Tarcisio: "contienen lo que sería la historia del arte, dándole valor de reconocimiento a eso que ya ha pasado por la historia y que dentro de los valores comerciales, mantiene el interés de los espectadores del arte."<sup>77</sup> En este tipo de lugares, existe una dinámica de comportamiento y el espectador, normalmente voluntario, tendrá un centro dinámico, ya que reaccionará de acuerdo al lugar que elija para ver el *performance*, por lo que su percepción variará de acuerdo a una orientación espacial determinada.

---

75 Cfr. Karen Laub-Novak, *Art, Creativity and Sacred in religion and art*, p. 16-18

76 Cfr. Amelia Jones, *Perform Repeat Record*, p. 20 - 21

77 Eloy Tarcisio, *Arteacción. Ciclo de mesas redondas y exposición fotográfica*, p.55

En el marco del festival *Tranversales* <sup>15</sup>, María Ribot mejor conocida como “La Ribot” realizó su *performance*-instalación *Laughing Hole* en una de las salas del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), cuyo piso estaba lleno de grandes cartones rectangulares casi del mismo tamaño. Ella junto con dos artistas más usaban un vestido sencillo y sandalias, la acción básica consistía en levantar cada una de las pancartas y al hacerlo, se leían enunciados que tenían tanto referencias políticas como irónicas. Ellas jugaron con el cuerpo y el material y después de un rato, cada cartón fue pegado en la pared. Por seis horas la sala estuvo modificada visual y auditivamente pues cabe aclarar que durante todo el tiempo las *performers* estuvieron riendo a carcajadas.

En este caso en particular hubo público voluntario, o sea, personas que fueron específicamente a ver a La Ribot, las cuales en su gran mayoría no se quedaron hasta el final del *performance* (algunos estuvieron solo cuarenta minutos, otros una o dos horas) y solo algunas personas se quedaron a verlo completamente, eso sí, con sus debidos descansos.

Durante todo este lapso estuvo también aquel público involuntario, es decir, aquel que fue al museo y se encontró con el *performance*. Su reacción era como si estuvieran viendo una pieza más dentro del museo, entrando a la sala sigilosamente para observarlo por un máximo de diez minutos. El mensaje en este *performance* era claramente una crítica sarcástica a la globalización y al sistema político-comercial que rige al mundo, pero el juego visual y ante todo auditivo generaron múltiples reacciones: algunas de risa, otras de desconcierto, pero ante todo se daba esa sensación de ironía combinada con una cierta angustia personal. El público se enfrentó a una reflexión que, aunque no se quiera aceptar, impacta profundamente su vida cotidiana.



26. María La Ribot “Laughing hole”

Museo Universitario de Arte Contemporáneo, México D.F., Agosto 2012

Por otra parte, siguiendo la premisa de que el espacio *determina* el comportamiento de los individuos, hagamos un análisis sobre el receptor en el espacio público. La ciudad es una clara dimensión social del fenómeno urbano como un espacio de poder y de dominación, en ella se encuentran los recursos que controlan la vida contemporánea. Como menciona Fernando Gómez

Aguilera "sabemos que la ciudad es el lugar del consumo y la producción masiva de las mercancías materiales e inmateriales, del ocio de masas, y de la gestión y la administración pública y privada."<sup>78</sup> Con ello la fuente de poder de las ciudades actuales, deriva de la capacidad de los sistemas sociales para almacenar esos recursos en ámbitos territoriales denominados como urbes. De esta forma la ciudad se convierte en un elemento constructivo de lo social y en la principal fuerza sobre la que se sustenta la cohesión social.

Vale la pena decir que el espacio público juega un papel fundamental en la comunicación del *performance* con los ciudadanos pues debido a la inmediatez en la que se presenta, facilita la heterogeneidad de discursos. Así hemos sido testigos de *performances involuntarios* cuando sectores específicos de la sociedad se manifiestan; como -por mencionar sólo un ejemplo- en 2008 los productores de leche derramaron decenas de miles de litros del producto en calles del Distrito Federal en protesta por la falta de apoyo del gobierno federal hacia su sector.

*Picnic Formal* fue una serie de diecisiete *performances* que realizó Pancho López durante diez años en diversos puntos de la ciudad de México, Nueva York, Toronto, Montreal y Québec. La acción consistió en sacar de su contexto original un picnic tradicional para llevarlo a un escenario urbano, en medio del ruido y el tráfico. López vestía un traje, utilizaba una canasta de picnic, una mesa, una silla, una vajilla lujosa, vasos de cristal, cubiertos refinados y comida del más alto nivel gourmet. Llegaba al punto de la ciudad, armaba su mesa y se ponía a degustar delicadamente su platillo. El propósito del artista era provocar una reflexión sobre como la sociedad estigmatiza a la obesidad y que a la vez, contradictoriamente, fomenta el consumo excesivo de la comida chatarra.

Quien observó este *performance* fue, en su gran mayoría, un público involuntario ya que su rutina fue completamente modificada al encontrarse con una actividad común presentada de una manera diferente en un espacio conocido que no tiene ni la función ni el acondicionamiento para que alguien se sienta a comer. No hay seguridad de que los transeúntes hayan comprendido al cien por ciento lo que el artista quiso dar a entender, pero no cabe duda de que esta sencilla acción provocó muchísima curiosidad y reacciones diversas, no sólo con el público sino también con la autoridad pues fue motivo de arresto tanto en el Aeropuerto Nacional de la Ciudad de México como en la Quinta Avenida de Nueva York.

---

78 Fernando González Aguilera, *Arte, ciudadanía y espacio público*, p.36



27. Pancho López "Picnic Formal"  
34 Street & 5ª Avenue , Nueva York - E.U., 1998

En el espacio público nadie sabe quién es quién y el artista es tan sólo alguien más entre la multitud, ante esto Óscar Olea hace una reflexión sobre la práctica artística en la urbe:

*Existe la necesidad de abordar desde una perspectiva interdisciplinaria el problema básico de decidir las estrategias de la producción artística-social en el espacio urbano. Esto se relaciona con la práctica estética para que el artista y el arte tomen el lugar que les corresponde y no sean un caso esporádico dentro de este trabajo, quedando así marginados de lo que hoy por hoy constituye la producción central de la sociedad.<sup>79</sup>*

Considero que la intervención con un *performance* en el espacio público, debe ser un acto consciente y responsable porque tendrá que responder a objetivos claros y concretos. La acción se convierte sencillamente en un acto de comunicación dentro de la saturación de la publicidad y el ruido de la ciudad. Es un proceso que finaliza con respuestas inmediatas, reflexiones diversas y posibles evocaciones futuras para el público; cruza los límites del arte, se vuelve político, sociológico o antropológico, regresa y se pierde en el autor.

79 Óscar Olea, *El arte urbano*, p.63

Las estrategias para apropiarse del lugar permitirán tener una mejor vinculación con la gente desde su propio entorno, de forma directa y sin interferencias, como recurso que genera una modificación en el inconsciente de nuestra sociedad.

Hasta el momento me he enfocado en hablar sobre la experiencia de recepción del *performance* en vivo en la que se da el intercambio de ideas en un tiempo y espacio presente con el público. Peggy Phelan tiene una visión muy purista al respecto:

*La vida del performance es en el presente. El performance no se puede guardar, grabar o documentar, de lo contrario participa en la circulación de la representación de las representaciones. Se convierte en otra cosa que no es performance.*<sup>80</sup>

No necesariamente se converge con ella porque sería interesante analizar cómo es percibida la documentación de *performances* en soportes como fotografía y video, así como la recepción de *videoperformances* lo cual en definitiva conduciría a realizar otra investigación.

---

80 Peggy Phelan, *The politics of performance*, p. 146

### 3. PROYECTO REFRACCIONES UNA INTERPRETACIÓN SIMBÓLICA PERFORMÁTICA



28. William Strutt "Peace" 1896 Brecon Chatedral, Powys - Reino Unido

### 3.1 Aproximación hermenéutica a *El Cuadro de la Paz*

Desde los principios de la humanidad el arte ha estado ligado a las creencias, cultos y ritos vinculados con las divinidades, las fuerzas sobrenaturales o el más allá. En la cultura occidental una de las fuentes que ha servido como inspiración para su creación han sido los relatos que contiene la Biblia. En dos épocas del siglo XIX dos pintores en diferentes continentes, tomaron como base el mismo pasaje bíblico para hacer sus obras, el cual se encuentra en el libro de Isaías 11,6-7 que versa:

*Y el lobo realmente morará con el cordero, y el leopardo mismo se echará con el cabrito, el becerro y el león crinado y el animal bien alimentado todos juntos; y un pequeño niño será guía sobre ellos... Y la vaca y la osa pacerán; sus crías se echarán juntas. Y hasta el león comerá paja justamente como el buey.<sup>81</sup>*

Por un lado, el artista folk estadounidense Edward Hicks comenzó su obra *The Peaceable Kingdom* (El Reino Apacible) en 1820, que consiste en aproximadamente cien lienzos con el mismo tema. Hicks pintaba el ansia que sentía por los conflictos cotidianos que se acrecentaban en su época y con lo que deseaba tener una condición de vida ideal.<sup>82</sup> Estas obras están distribuidas en varias colecciones permanentes de museos especialmente en Estados Unidos así como con coleccionistas particulares.

Por otra parte, en 1896 el artista inglés William Strutt pintó uno de sus más conocidos lienzos titulado *Peace* (Paz) actualmente conocido como *El Cuadro de la Paz* y cuya obra original se encuentra en la Brecon Cathedral en Inglaterra.<sup>83</sup>

Es claro que las circunstancias históricas, geográficas, económicas, sociales y culturales entre estos dos artistas son abismales. Edward Hicks fue un artista autodidacta, profundamente religioso y cuya obra fue reconocida muchos años después por historiadores de arte de Estados Unidos. Por el contrario, William Strutt fue un ilustrador y pintor que estudio en la Ecole des Beaux Arts en París y quien en 1856 fue co-fundador de la Sociedad Victoriana de Bellas Artes en Melbourne, Australia. Fue un reconocido pintor de su propio tiempo el cual se ubica en la época victoriana en Inglaterra. Su obra es conocida por

---

81 *La Biblia*. Is. 11,6-7

82 Cfr. Edna S. Pullinger, *A dream of Peace. Edward Hicks of Newtown*, p. 50

83 Este cuadro se encuentra en la Brecon Cathedral pues quien originalmente lo compró lo donó a esta iglesia a la memoria de C.F. Gilberston. También es pertinente decir que, debido a reproducciones con la técnica de grabado en color sepia hecho por Franz Hanfstaeng a principios del siglo XX, el cuadro tiene otro subtítulo que la gente le ha dado: *And a little child lead them*. Por otra parte, actualmente existen a la venta vía Internet ([www.artcraft.com](http://www.artcraft.com)) dos reproducciones del cuadro originales de Strutt hechos al óleo en soporte de vidrio (*crystoleum* en inglés) ambos con un tamaño de 15x26 cm cuyo valor individual oscila entre los 2500 y 3500 dólares. Curiosamente estos *crystoleums* tienen otro título *Meeting of Heaven and Heart*.



29. Edward Hicks "The peaceable kingdom" 1820  
Albright Knox Gallery, Búfalo E. U.

temas religiosos que incluyen animales así como por sus estudios gráficos de leones. En la actualidad su trabajo es representado por galerías en Sydney, Melbourne, Ballarat, Adelade y Hobart en Australia. En Europa se puede encontrar una importante colección en el Museo de Lucerna en Suiza así como en el emblemático Palacio de la Paz de la Haya en Holanda.<sup>84</sup> Puede comprenderse que el año en que *Peace* fue creado Strutt aún se encontraba en el pináculo de su carrera pues de 1865 a 1893 exhibió su obra veintitrés veces en la Real Academia de Bellas Artes y veintisiete veces en Suffolk Street en Londres.

Al hacer una comparación entre ambas obras, se puede apreciar que *Peaceable Kingdom* de Hicks tiene una connotación histórica local, pues al lado izquierdo de su interpretación pictórica del relato de la Biblia (que contiene hasta Isaías 11.9) se encuentra William Penn -fundador de Pennsylvania- haciendo

84 Cfr. Marjorie J. Tipping, *Biography: Strutt, William (1825 - 1915)* <http://adb.anu.edu.au/biography/strutt-william-4660>

un trato con los Lenape, antiguos nativos norteamericanos. Strutt sólo pinta en Peace el pasaje bíblico incluyendo algunos otros elementos simbólicos: unas ruinas al fondo del lado derecho, al fondo y arriba del lobo se puede ver un hombre sentado en una roca, siendo consolado o protegido por un ángel.

Mi intención al analizar las diferencias entre las obras de estos dos artistas es porque quiero establecer un panorama histórico así como comprender que los relatos y las historias de "otros" siempre han sido influencia para crear nuevas obras y que en estos ejemplos se derivan en nuevos relatos visuales.

Antes de explicar el porqué decidí utilizar *El Cuadro de Paz* de William Strutt como base para mi proceso creativo, es necesario hacer un acercamiento hermenéutico. En primer lugar, el pasaje de la Biblia revela, según André LaCocque "una nueva edad al dar por acabado un periodo de la historia... Tras una desolación universal, llega una restauración igualmente universal que abraza el cosmos entero."<sup>85</sup> Debido a esto, el cuadro interpreta de alguna forma la "encarnación del Espíritu", frase poética con la que se quiere decir que lo invisible y lo interior que se intuye en el individuo se hace visible ante los ojos del mundo a través de una imagen simbólica. Se dice visible mas no claro, pues el símbolo siempre guarda un secreto, el misterio de lo que no se puede nombrar ni calificar, pero sí sentir y aceptar tan sólo en el mundo interior de nuestras fantasías y nuestros sueños que, en términos psicológicos, son el arquetipo y el inconsciente colectivo.

El personaje central en esta pintura es el *NIÑO* quien de acuerdo al modelo arquetípico de Jung "simboliza la naturaleza preconscious y postconscious del hombre... Expresa la totalidad del hombre"<sup>86</sup> es por ende que el niño, es símbolo de un futuro en potencia pero también es entendido como un niño-héroe quien ha obtenido la victoria anhelada de la conciencia sobre la inconciencia.

Ahora bien, la aparición de animales en todas las manifestaciones culturales han tenido un lugar destacado, no olvidemos que los sistemas mitológicos y de leyendas están plagados de animales como símbolos de nuestra relación más profunda y legendaria con la naturaleza. Multitud de tradiciones populares y ritos religiosos se encuentran ancestralmente asociados con distintas especies animales. Existe una relación con el ser humano antiquísima, es decir, los animales han formado parte de las sociedades humanas no sólo en la convivencia con el mundo sino a través de la propia evolución genética.

Para Jung, el arquetipo animal, está relacionado con el instinto y la necesidad de supervivencia del ser humano. En *El Cuadro de la Paz*, se puede ver al niño rodeado de los animales descritos en los versos de Isaías 11.6-7. Sin embargo, en una analogía propia –a comparación de lo que describen los versículos mencionados- los animales representan un apoyo para el niño, son guías ancestrales que a través de su instinto, adaptación y comprensión sobre la naturaleza, seguirán ayudándolo a la elevación de su propia conciencia.

---

85 André LaCocque, *Como leer la Biblia*, p. 161

86 Carl Jung, *El hombre y sus símbolos*, p. 41

En lo que a mi proceso de producción performática respecta, es menester explicar por qué decidí utilizar *El Cuadro de la Paz* de William Strutt. Desde el año 2001 que empecé con mi carrera artística como performer, mi cuerpo no sólo ha sido el objeto de mi obra sino que ha sido el motivo de mi comprensión consciente para conocerme y aceptar quien soy. A mi parecer, en la sociedad en la que vivimos nos han enseñado a evadirnos, a desconocernos, nos han inculcado la fragmentación dentro de nosotros mismos al no reconocernos como seres integrales conformados por niveles físicos, mentales, emocionales y energético-espirituales.

A partir de 2007 comencé a investigar sobre los aspectos psicosomáticos que ocasionan diferentes enfermedades en los seres humanos y así inició mi descubrimiento y estudio sobre diferentes técnicas de sanación energética.

La Doctora holística Schnake explica que cualquier persona enferma necesita "darse cuenta de la relación de totalidad que hay entre ella, su organismo, sus emociones, sus expectativas y las propias teorías que han orientado su vida."<sup>87</sup> De acuerdo a mi experiencia, todas las enfermedades son una manifestación clara del cuerpo ante diferentes circunstancias que enfrenta el ser humano, que a la vez dan la oportunidad de frenar la vorágine de la existencia para entonces hacer un silencio, una introspección que hurga en el consciente e inconsciente y así comprender los orígenes verdaderos de cada padecimiento. A veces esto es mucho más doloroso reconocer y aceptar que la propia enfermedad, sin embargo, al hacer este ejercicio de entendimiento profundo se genera el crecimiento que cada persona necesita.

Conocí *El Cuadro de la Paz* de William Strutt por unas clases que tomé del *Método de Aplicación Mental* cuyo proceso de educación tiene fundamentos científicos enfocadas en desarrollar el raciocinio deductivo y cuya base prioritaria es la mente y los pensamientos. El Doctor Juan del Río Huidobro explica: "El pensamiento es la actividad de la mente, a través del cual se expresa o manifiesta. El pensamiento es el eje central de la vida, es la gran guía para lograr nuestros propósitos en todos los aspectos de nuestra existencia."<sup>88</sup>

Este método toma al cuadro como una alegoría de la armonía y el entendimiento del ser humano, asociando virtudes específicas a cada símbolo de cada animal los cuales a su vez están asociados a un órgano del cuerpo humano de acuerdo a su función específica, esta es su interpretación:

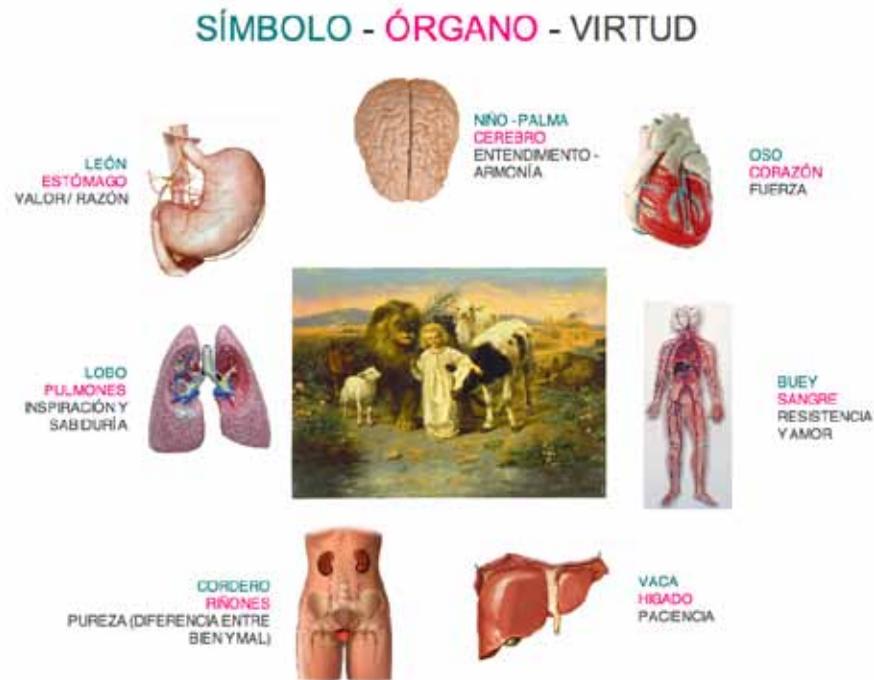
*El niño, en primer plano como figura central, es el entendimiento; con una rama de palma en la mano derecha que simboliza la armonía, y recargado o apoyado sobre su brazo izquierdo sobre la cabeza de la vaca que es la paciencia. Así el entendimiento, al frente, es lo más importante, la*

---

87 Adriana Schnake, *Los diálogos del cuerpo*, p.113

88 Juan del Río Huidobro, *El poder del pensamiento*, p.21

*síntesis, el objetivo final, con la fuerza que le confieren la armonía y la paciencia, protegido por seis virtudes, la más impresionante parece la razón, el valor (el león – estómago), la paciencia en que descansa directamente (la vaca – el hígado); la pureza, inocencia, la verdad (el cordero – riñones), también al frente, en primer plano, la resistencia y el amor (el buey – la sangre) como gran*



30. Esquema de interpretación

*apoyo del fondo la fuerza (el oso – corazón), que respalda y es básica; y la inspiración, sabiduría (el lobo – los pulmones) tan necesarias para redondear el buen resultado.<sup>89</sup>*

La interpretación de este cuadro fue muy interesante para mí, por lo que decidí hacer una *deconstrucción* del mismo, es decir, estoy tomando como *GUIÓN* la interpretación que le ha dado el Método de Aplicación Mental a esta pintura. Así he *desmembrado* *El Cuadro de la Paz* analizando hasta el momento, tres animales arquetípicos que aparecen en él, relacionados con el organismo asignado, generando mi propia interpretación e intención que ha dado como resultado imágenes *performáticas*.

<sup>89</sup> Juan del Río Huidobro, *El pensamiento del bien*, p.156

De un relato, pasó a ser un cuadro y de este se desencadenaron varios *performances*, es por ello que he tomado de las teorías de la física el concepto de *REFRACCIÓN* que se refiere al cambio de dirección que experimenta una onda de luz al pasar de un medio material a otro.<sup>90</sup> Este es un proyecto, no es una serie pues no estoy utilizando un solo tema ni un solo elemento o un medio, al contrario, se están desarrollando muchas interpretaciones simbólicas con soportes multidisciplinarios incluidos en *performances*.

Podría decirse que el importante cuadro de William Strutt es *leitmotiv* de todo mi proceso, es “la semilla” que fue sembrada en mi ser y que ha ido creciendo poco a poco en un árbol con raíces fuertes que a su vez va dando ramas conceptuales y artísticas transdisciplinarias.

### 3.2 Arquetipo como sustento del proyecto performático

En este subcapítulo explicaré el proceso creativo por el cual he pasado para realizar los tres *performances* que llevé a cabo con el proyecto *REFRACCIONES* y que formaron parte del trabajo práctico de la Maestría en Artes Visuales que tuvo como duración dos años.

Con este proyecto planteo la posibilidad de desarrollar procesos hermenéuticos conscientes de arquetipos extraídos de *El Cuadro de la Paz* de William Strutt como sustentos conceptuales del *performance*. Uno de los referentes visuales más importantes que he tenido, es el trabajo de Peter Greenaway quien tiene como origen la carrera de pintor y cuya obra cinematográfica se vuelca en una experiencia meta-narrativa con la composición de escenas que remiten a pinturas clásicas. El cineasta afirma que la razón de tomar prestadas estas pinturas es simple:

*Me gusta hacer referencia a la pintura como un ejemplo de perfección, una metáfora de la visión y una búsqueda, es mi reconocimiento a dos mil años de la pintura europea... es un reconocimiento a la pintura y al cine por ser vehículos de razonamiento y especulación, y finalmente por la búsqueda del puro placer ante tales objetos e íconos.*<sup>91</sup>

En mi proceso creativo, al igual que Greenaway, estoy tomando prestada la pintura *El Cuadro de la Paz* con la interpretación del Método de Aplicación Mental como *GUIÓN* para hacer mis *performances* tomando tres animales arquetípicos que se encuentran en él. Aunque, a comparación con el cineasta, en ningún *performance* he mostrado *El Cuadro de Paz*, no lo he modificado, ni en ninguna

<sup>90</sup> Cfr. L.V. Tarásov, *Charlas sobre la refracción de la luz*, p. 18

<sup>91</sup> David Pascoe, *Peter Greenaway. Museums and moving images*, p. 22

acción se ha visto algún arquetipo animal en los que me he basado, la presencia de los arquetipos ha sido evocativa y simbólica.

Antes que nada, recordemos qué es un arquetipo, la explicación que ofrece Isabel Paraíso es la siguiente:

*Los arquetipos son ciertos "motivos" que se repiten formalmente y con significación casi idéntica tanto en sueños y fantasías individuales como en la mitología y en los folclores de pueblos diversos... Sin embargo, también se relacionan con el inconsciente individual... El sujeto lo percibe como imagen "interna", como una expresión concentrada de la situación psíquica global. La noción de arquetipo está unida a la de inconsciente colectivo, ya que una de las definiciones que ofrece Jung es la totalidad de los arquetipos, el sedimento de toda experiencia vivida por la Humanidad desde sus más remotos principios.<sup>92</sup>*

Así es que yo me he dejado llevar por mi propio inconsciente individual al percibir el cuadro en su totalidad y adentrarme en cada arquetipo, de alguna forma, intuitivamente llevo a cabo el automatismo con el que los artistas del movimiento surrealista se basaban para hacer sus obras. Lo que yo he hecho, han sido instalaciones *performáticas*, resultado de un análisis hermenéutico que ha sido trasladado en símbolos concatenados. Este análisis también ha tenido una influencia directa de mi práctica de meditación en la que se incluye el manejo de energía que libera y despierta todos mis niveles como ser integral pues -como lo dije anteriormente- mi cuerpo y por ende mi vida personal son partes indisolubles de mi obra.

Y es así que cada *performance* ha tenido cuatro elementos de interpretación: el arquetipo, el órgano y la virtud al que está asociado, y sobre esto yo he dado algún concepto con el cual hago una reflexión o una alegoría. Estos a su vez están representados ya sea con símbolos, colores, vestuario, instalaciones, video, audio o con la propia acción integrados en cada *performance*. A continuación, explicaré el análisis arquetípico, la plataforma conceptual y la descripción de cada Refracción.

---

92 Isabel Paraíso de Leal, *Literatura y Psicología*, p. 41

## Refracción I: Litotrixia

### ARQUETIPO:

El cordero, para mí siempre ha tenido una connotación redentora que tal vez se deba al peso simbólico milenario de los relatos judeocristianos descritos en el Antiguo Testamento, donde hablan del sacrificio de los corderos que se utilizaban como tributo que los llevaría a la purificación de sus almas.<sup>93</sup>

### ÓRGANO:

Los riñones, cuya función principal es la de purificar la sangre en el cuerpo humano pues recogen productos de deshechos de la sangre así como regulan los fluidos internos y el contenido de sales.<sup>94</sup> Una enfermedad muy común en estos órganos son los cálculos renales los cuales son la acumulación de sales minerales que provocan formaciones similares a la piedras.<sup>95</sup>

### VIRTUD:

La pureza, que más allá de una ausencia de imperfecciones en el ser humano, a mi parecer se trata de abrir una conciencia interior para discernir y reconocer lo que es funcional o no para cada persona y desechar lo que ya no es útil.

### REFLEXIÓN:

La sociedad, la familia y los medios de comunicación han impuesto ideas para ser parte de una comunidad. En pocas palabras nos han dicho "no confíes en ti" pero muy pocas veces nos hemos puesto a reflexionar "¿eso que me han enseñado, en verdad es bueno para mí, me sirve?"

Mi objetivo con este *performance* es crear un momento de introspección para ver simbólicamente todo aquello que nos pesa o que ya no nos funciona para entonces reconocer que podemos deshacerlo. A partir de esto, se incluyen varios elementos para la conceptualización simbólica del *performance*:

1. El color blanco que uso en mi ropa y en la base de un plástico del mismo color como símbolo de pureza.
2. El nombre de Litotricia (con la que jugué en el título de esta Refracción poniéndole una "x" en lugar de una "c") es el procedimiento médico que utiliza ondas de choque para disolver cálculos

<sup>93</sup> Cfr. Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y simbología*, p.157

<sup>94</sup> Cfr. Wynn Kapit, *Anatomía Cromodinámica*, p. 90

<sup>95</sup> Juan del Río Huidobro, *Sánate a ti mismo*, p.120

- que se forman en el riñón, la vejiga o el uréter.<sup>96</sup>
3. Representación tridimensional de los cálculos renales con un tipo de ladrillo rojo cortado en forma cuadrada que representa las ideas estrictas que la sociedad impone.
  4. Homogeneización visual del público con impermeables de color rojo que significa la igualdad social así como la sangre que corre por el cuerpo.

Descripción del *performance*:

Inicié poniéndome un impermeable rojo y regalando un impermeable a cada persona del público. Después me acerqué a la base cubierta de blanco para sacar detrás de ésta un ladrillo rojo el cual puse en los ojos, lo subí a mi cabeza y agachándome poco a poco lo deslicé a la parte baja de mi espalda quedando soportado mi cuerpo en mis brazos y mis rodillas. Con el ladrillo en mi espalda empecé a gatear rodeando lentamente la base, haciendo un semicírculo alrededor de esta. Al terminar me levanté, puse el ladrillo en la base, me puse guantes, lentes y cubre bocas, luego saqué un cincel y un mazo y empecé a romper el ladrillo. Después de unos minutos saqué una esmeriladora y comencé a pulverizar por varios minutos el ladrillo haciéndose una gran cortina de humo. Siempre traté de deshacer el ladrillo al máximo. La base de plástico fue cubierta por el polvo del ladrillo. Al terminar me quitaba los lentes, el cubre bocas y los guantes, tomaba un poco del polvo que estaba en el plástico blanco y me acercaba a cada persona del público para susurrarle al oído "recuerda que siempre puedes deshacer lo que ya no te funciona" al terminar de decir esto, los miraba a sus ojos y les entregaba un poco del polvo en su mano.

Este *performance* fue presentado en el Festival de *Performance* IntermediaLab en Xalapa, Veracruz México en diciembre de 2010, en Intercambio de Procesos Artísticos presentado en Instituto Universitario Nacional de Arte, Buenos Aires - Argentina en Septiembre de 2011 y en Big Orbit Gallery en Búfalo, Estados Unidos en Junio de 2012.

---

96 Marcel Garnier, *Diccionario de los términos técnicos de la medicina*, p. 536



31-42. Therika Mayoral "Refracción I: Litotrixia"  
Intercambio de Procesos Artísticos en IUNA, Buenos Aires - Argentina, Septiembre 2011  
Fotos: Angela Peña

## Refracción II: Hepatotomía

### ARQUETIPO:

La vaca, cuyo símbolo es asociado a la tierra y la luna pues numerosas diosa lunares llevan cuernos de vaca.<sup>97</sup> Para mí la vaca ha representado una relación primigenia pues siempre la he relacionado con la leche que brinda como sustento de la vida.

### ÓRGANO:

El Hígado, es la víscera más voluminosa del ser humano. Las células hepáticas ayudan a la sangre a asimilar las sustancias nutritivas y a excretar los materiales de desecho y las toxinas, así como esteroides, estrógenos y otras hormonas. El hígado es un órgano con funciones múltiples pues almacena glucógeno, hierro, cobre, y algunas vitaminas. Produce albúmina y otras proteínas, muchas de éstas esenciales para la coagulación normal de la sangre como la heparina, sustancia anticoagulante.<sup>98</sup>

### VIRTUD:

La paciencia, es la capacidad con la que soportamos con ánimo sereno los males y los avatares de la vida, es una virtud bien distinta de la mera pasividad ante el sufrimiento; no es un no reaccionar, ni un simple aguantarse: es parte de la virtud de la fortaleza, y lleva a aceptar con serenidad el dolor y las pruebas de la vida, grandes o pequeñas.<sup>99</sup>

### REFLEXIÓN:

La cotidianidad, es la forma de existir, el modo primordial con que el estar ahí se enfrenta a los entes en general y en su totalidad. Para la filosofía, la cotidianidad no es el mundo intersubjetivo, lo meramente social, sino que también incluye el mundo propio de cada uno en su vida diaria.<sup>100</sup>

Con este *performance* quise hacer una confrontación con la vida cotidiana en un estado de meditación con la que el hígado sigue su trabajo, en un estado imparable y constante. Los elementos simbólicos en este *performance* son los siguientes:

1. El nombre de Hepatotomía que es la operación quirúrgica que se enfoca a la extracción de cálculos biliares del hígado con una incisión y drenaje de absceso del hígado.<sup>101</sup>

97 Cfr. Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y simbología*, p. 613

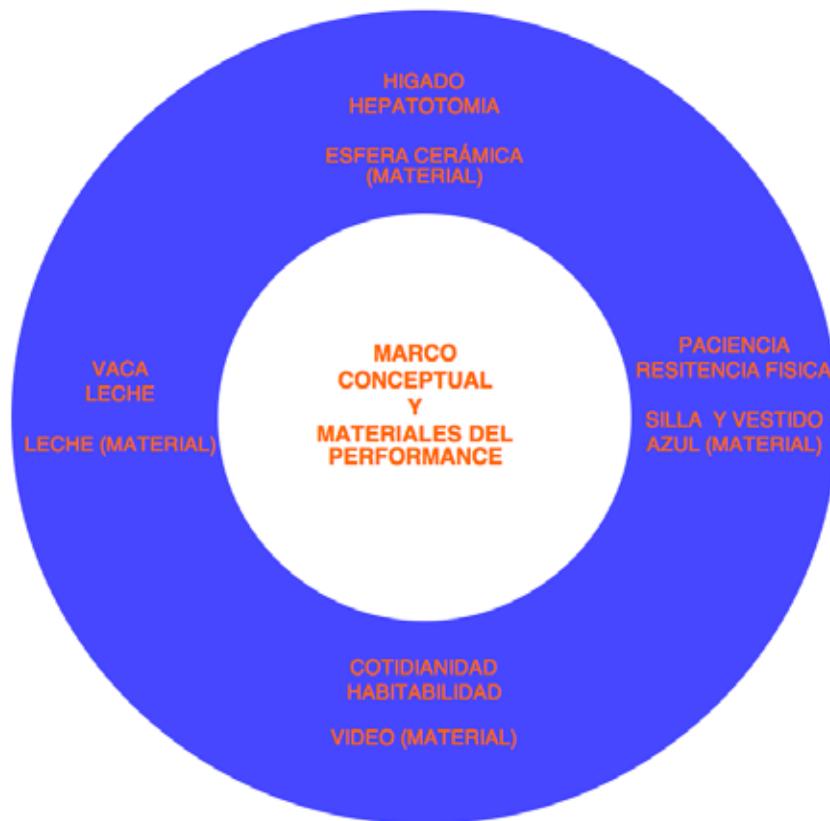
98 Cfr. Wynn Kapit, *Anatomía Cromodinámica*, p.86

99 Cfr. Jorge de Hegedüs, *La resistencia de lo aeróbico a lo anaeróbico*, p.5-7

100 Cfr. Emma León, *Usos y discursos teóricos sobre la vida cotidiana*, p. 23

101 Marcel Garnier, *Diccionario de los términos técnicos de la medicina*, p. 623

2. El hígado está representado con una esfera de cerámica la cual contiene en su interior pintura de color naranja que será derramada después de una asociación con la cotidianeidad, haciendo la conexión simbólica con una hepatotomía.
3. Se evoca a la vaca a partir de la leche con la que será limpiada la esfera.
4. El vestuario utilizado fue hecho de plástico de color azul rey con el cual se representa la tranquilidad.
5. La paciencia está simbolizada con una silla cubierta de azul así como la acción misma de resistencia física con mi cuerpo al cargar la esfera.
6. Finalmente, se utilizó un video editado con imágenes de la ciudad de México con sobresaturación gráfica y auditiva.



43 . Esquema de conceptualización  
"Refracción II: Hepatotomía"

### Descripción del *performance*:

Vestida de color azul rey estuve sentada en una silla la cual estaba cubierta de tela (azul rey) y atrás de ella estaba una cortina de plástico. El piso estaba también cubierto de plástico azul. La acción inició estando yo sentada en la silla y teniendo una esfera (representando mi hígado) apoyada en las piernas y mis brazos, mientras en las dos pantallas de televisión estaba pasado un video con un paisaje urbano, caótico y cotidiano el cual duró aproximadamente veinte minutos. La acción consistió en estar en un estado de meditación en primer lugar para luego caminar poco a poco por el piso plastificado cargando la esfera de cerámica. Llegué al televisor donde estaba un gotero, regrese a sentarme y poco a poco estuve derramando las gotas de agua en la esfera. Después me levanté, quité el tapón a la esfera y empecé a derramar la pintura anaranjada de la que estaba llena la esfera sobre mi vestido, el color llegó poco a poco al piso. Regresé a sentarme para derramarle leche a la esfera en un acto de purificación la estuve lavando cuidadosamente para luego quedarme sentada nuevamente en un estado de meditación con los ojos abiertos.

Para la producción de esta Refracción fueron invitados varios artistas: en la asesoría corporal estuvo Ariadna Orozco, en el diseño de imagen y vestuario Ivonne Navas, para la elaboración de la escultura cerámica Aidé Domínguez, en la producción del espacio Erick Puertas, en la edición y efectos de video Strider Spinel, como fotógrafos oficiales Oliver Santana y Patricia Alvarado, finalmente en el registro-edición de la acción en video fue Raúl Suazo.

Los lugares en el que se presentó este *performance* fue en las actividades paralelas a la exposición "Cazadores de Energía" en x Espacio de Arte en el Corredor Cultural Roma-Condesa en México D.F. en Mayo de 2011 y en el Tercer Festival de Performance Intermedia Lab en la plaza Juárez en Coatepec Veracruz México en Septiembre de 2012.



44-52. Therika Mayoral "Refracción II: Hepatotomía"  
X Espacio de Arte, México D.F., Mayo 2011  
Fotos: Oliver Santana

## Refracción III: Termocardia

### ARQUETIPO:

El oso, considerado como un animal lunar que corresponde a la primera materia: por ello concierne a todas las etapas iniciales, a lo instintivo.<sup>102</sup>

### ÓRGANO:

El Corazón, órgano central del ser humano, simbólicamente opera como un centro vivo y operante, del que dependen todas las partes del cuerpo. En este caso, la irradiación que es propia de todo centro se efectúa por modo fisiológico.<sup>103</sup>

### VIRTUD:

La fuerza entendida no sólo como una capacidad física del ser humano sino también comprendida desde la determinación para afrontar y vencer experiencias externas que repercuten internamente.

### REFLEXIÓN:

Amor incondicional, más allá de un sentimiento es aquel amor puro que nace dentro de uno mismo sin motivaciones externas y sin dependencias, es un estado del ser libre y autosuficiente. En necesario aclarar que en este caso, que en el momento en que estaba conceptualizando esta Refracción estaba pasando por una necesidad de dejar atrás dos importantes relaciones amorosas por lo que esto fue reflejado en la acción.

Mi objetivo en esta Refracción fue hacer una imagen alegórica del Amor Incondicional con el cual puede ser deshecho la dureza que el ser humano se hace por las emociones dolorosas por las que pasa. El amor incondicional se proyecta en mi primer lugar desde mí y hacia mi misma para poder deshacer esa carga y esa dureza en el corazón por la que estaba pasando en ese momento.

Los elementos simbólicos utilizados fueron los siguientes:

1. El nombre Termocardia es una combinación de palabras entre "Termo" que significa temperatura y "Cardia" relacionada con el corazón.
2. El oso fue evocado en el audio que se usó durante el *performance* en el cual se oía lluvia, cuencos tibetanos y gruñidos de oso.
3. La dureza del corazón fue representada con un polígono de hielo.

---

102 Cfr. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 520

103 Cfr. Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y simbología*, p.156

4. La fuerza simbolizada con el color dorado que utilicé en mi cuerpo al pintarme la parte central de mi pecho cubriendo mis senos, brazos y manos. Así como en la propia acción al deshacer por cuarenta minutos el hielo con mis manos.
5. Utilicé también un vestido negro representando la introspección y el regreso al instinto primigenio.
6. Por último utilicé un espejo de agua con la función de que estuviera caliente para generar calor en mi cuerpo y deshacer el hielo, representando las múltiples emociones por las que nos movemos. Así como un espejo dorado arriba del espejo de agua el cual representaba la iluminación y la elevación del espíritu.

#### Descripción del *performance*:

El *performance* se desarrolló en una instalación la cual consistió en tener un espejo de agua con forma trapezoidal Arriba del espejo de agua había una instalación también trapezoidal de un espejo dorado. Yo tenía un vestido negro que sólo cubrirá a partir la parte baja de mi busto hasta las pantorrillas, dejando mis senos y brazos al descubierto. Comencé el *performance* parada fuera del espejo de agua, me pinté de color dorado la parte descubierta de mi cuerpo es decir del centro de mi pecho pintando mis senos, brazos y manos. Al terminar tomé el polígono de hielo en mis manos entré al espejo de agua y empecé a deshacerlo con mis manos a la vez que caminaba lentamente en el espejo pues recientemente tuve un accidente y me disloqué la rodilla lo cual imprimió cierto riesgo y a la vez un poco de dramatización que no fue planeado sino que experimenté en el momento. La acción terminó hasta que deshice por completo el polígono de hielo.

Para la producción de esta Refracción fueron invitados varios artistas: en el diseño de vestuario y producción de audio Ivonne Navas, asesoría de pintura corporal Luis Felipe Hernández, en la producción de la instalación Erick Puertas, como fotógrafo oficial David González y en el registro de la acción en video Diego. Refracción III: Termocardia fue presentado en Ex Teresa Arte Actual en la ciudad de México en Marzo de 2012.

Un material constante en estas tres Refracciones fue el plástico cuyo uso ha estado influenciado no por una cuestión de gusto personal o por un simbolismo explícito sino más bien lo utilicé por sus características funcionales específicas las cuales a su vez encajaban en la conceptualización y objetivos de cada *performance*. No sé si en las nuevas Refracciones lo vuelva incluir pues eso dependerá tanto de las bases teóricas, hermenéuticas y funcionales que se sigan dando en el proyecto.

También es necesario recalcar que el haber trabajado con otros artistas de distintas disciplinas en cada *performance* ha sido enriquecedor en muchos aspectos pues la dinámica ha estado fundamentada en la



53. Esquema de conceptualización  
"Refracción III: Termocardia"

libertad de que ellos hagan su trabajo inspirándose en el mío lo cual ha dado un diálogo, una confianza mutua y en la mayoría de las casos una amistad profunda. Es por ello que el resultado fue extraordinario pues cada uno generó piezas únicas por lo que me considero extremadamente afortunada al incluirlas no sólo en el *performance* sino también en el largo proceso *postperformático* donde la importancia de la documentación es indispensable para múltiples finalidades.



54-62. Therika Mayoral "Refracción III: Termocardia"  
Ex Teresa Arte Actual, México D.F., Marzo 2012  
Fotos: David González & Rebeca Martell

### 3.3 La composición en el espacio performático

Hay formas del espacio que contribuyen directamente a crear la individualidad, una de éstas es el lugar, otra es la distancia. Para determinar un lugar es necesario establecer marcas, fijar puntos y trazar líneas. Estos elementos permiten que el lugar permanezca y sea reconocido. La distancia exige igualmente un tiempo definido por el movimiento que conduce de un punto a otro.

Tanto el lugar como la distancia definen el espacio como extensión que pone en relación dos o más puntos, pero ambos tienden a crear espacios territoriales de cierre por medio de vectores o coordenadas y espacios no dinámicos. No se trata de perder un lugar para aferrarse a otro. No se trata tampoco de definir el espacio a partir de las distancias. Se trata de construir un campo propio, Edgar Garavatio lo describe como: "un espacio dinámico de transformaciones de materia y energía,"<sup>104</sup> entonces es posible hablar de la creación de campos perceptuales entendiéndolos como aquellos que dinamizan la manera de percibir el mundo y que permiten interpretar la realidad de múltiples maneras.

Uno de mis objetivos en cada *performance* del proyecto Refracciones fue conectarme con el espacio determinado en cada acción para poder definir el "microcosmos" donde lo llevaría a cabo. Los tres *performances* presentados hasta el momento fueron planteados como instalación, Eugeni Bonet define este concepto de la siguiente manera:

*La instalación es, por excelencia, un arte de la metáfora. El despliegue en el espacio de sus diversos elementos -objetos, imágenes, sonidos, etc.- cumple a menudo un papel asociativo más o menos obvio: construye una escena, un decorado, una escenografía que quiere ser habitada por el espectador.*<sup>105</sup>

Con el proyecto Refracciones, mi cuerpo se hacía presente en la instalación y aunque ningún *performance* ha sido planeado como "participativo" sin duda alguna, el espectador formó parte de los *performances* de varias maneras. En cuanto espacio público se refiere, es necesario aclarar que los *performances* llevados a cabo en este tipo de lugares tuvieron planteamientos de apropiación espacial específicos. A continuación explicaré las diferentes estrategias utilizadas en cada *performance* de acuerdo a los lugares donde los realicé.

---

104 Edgar Garavatio, *La Transcursividad*, p.187

105 Eugeni Bonet, *Media Culture*, p. 29

## Refracción I: Litotrixia

Este *performance* fue presentado tres veces, el primero fue en espacio público como parte del primer festival de *performance* Intermedia Lab en Diciembre de 2010 en Xalapa-Veracruz, México. La sede del evento fue la Casa de Lago UV que se encuentra ubicada en el tradicional Paseo de los Lagos. El inmueble tiene más de dos mil quinientos metros cuadrados de superficie y su colindancia con la Facultad de Artes de la Universidad Veracruzana permite ampliar las instalaciones de ésta y conectar ambos espacios. Al revisar las instalaciones de Casa de Lago escogí las escalinatas ubicadas en la calle *El Dique* esquina con *Francisco González Bocanegra* que es la entrada al Paseo de los Lagos y al final de ellas se encuentra un pequeño lugar que fue utilizado como foro.

Rudolf Arnheim afirma que el espacio tridimensional "ofrece una libertad completa: extensión del espacio en cualquier dirección, disposiciones ilimitadas de los objetos y una movilidad total."<sup>106</sup> Sin embargo para los objetivos simbólicos, plásticos, estéticos y de movimiento de este *performance* fue necesario establecer los límites del espacio urbano en particular. Ernst Cassirer nos dice:

*La diferenciación de las posiciones y distancias espaciales constituyen un punto de partida para proceder a la estructuración de la realidad objetiva y la determinación de los objetos. La diferenciación de lugares se funda en la diferenciación de contenidos, del tu, yo y él por una parte y la esfera de los objetos físicos por otra.*<sup>107</sup>

Al determinar espacialmente un contenido y distinguirlo de la totalidad indiferenciada del espacio mediante rigurosas delimitaciones, adquiere forma propia: el acto de "extraer" y aislar le confiere la forma de "existencia" independiente. Con base en esto, la estrategia utilizada integra ubicación y apropiación del espacio con un elemento básico como la línea representada con un listón ancho rojo apoyado en elementos físicos como barandales y postes de luz para circunscribir el área creando así una experiencia tanto visual como física y vivencial de concentración-extracción.

Dentro de esta misma acotación se concibió además un "subespacio" específico, (donde se llevó a cabo el *performance*) asimétrico, elementos diversos como una pequeña base cuadrada cubierta con plástico blanco que abarcaba parte del piso, al lado de la base envueltas en plástico rojo estaban los recursos y herramientas para llevar a cabo la acción: ladrillo rojo cuadrado, cincel, mazo, esmeril, lentes y guantes protectores, colocados en la parte izquierda del lugar para ubicar ahí el foco de atención tridimensional con base en lo que Arnheim expone acerca de la cinestesia, para que el público perciba las tensiones

---

106 Rudolf Arnheim, *Arte y Percepción Visual*, p. 245

107 Ernst Cassirer, *Filosofía de las Formas Simbólicas*, p. 175



63-68. Exploración Espacial  
Casa del Lago UV, Xalapa – Veracruz México, Diciembre 2010

físicas del cuerpo en la atracción gravitatoria,<sup>108</sup> precisando un foco de atención al principio del *performance* para que en su desarrollo se concentrara la atención en la acumulación del polvo expandido en el plástico. Los espectadores reaccionaron de manera diferente ante orientaciones espaciales específicas con propia visión y a través de su participación como elementos plásticos del *performance* por el impermeable que usaron integrándolos así a un centro dinámico.

Estas mismas estrategias fueron utilizadas en las dos presentaciones siguientes de este *performance*, sin embargo, tuvieron que ser adaptadas a cada lugar. La segunda vez que lo presenté fue en Intercambio de Proyectos Artísticos proyecto realizado en Buenos Aires, Argentina por Nelda Ramos y Mónica García al cual fui invitada para participar en Septiembre de 2011. Refracción I: Litotrixia fue llevado a cabo en el corredor y entrada principal de las instalaciones del Instituto Universitario de Artes (IUNA). Debido a que era un lugar de mucho flujo en esta ocasión no quise delimitar el espacio con el listón rojo pues el lugar no tenía las condiciones para hacerlo, así que sólo utilicé una base cubierta de plástico blanco y delimité el espacio con el público al entregarles el impermeable rojo pidiéndole a cada uno que lo usara. El espacio y los espectadores fueron cubiertos por el polvo generado cuando deshice el ladrillo con la esmeriladora.



Therika Mayoral "Refracción I: Litotrixia"

69. 1er Festival de Arte Acción IntermediaLab, Xalapa – México, Diciembre 2010

70-71. Intercambio de Proceso Artísticos IUNA, Buenos Aires-Argentina, Septiembre 2011

72. Big Orbit Gallery. Búfalo - Estados Unidos, Junio 2012

108 Cfr. Rudolf Arnheim, *El poder del centro*, pp. 23-29

Esta misma idea fue aplicada en la tercera vez que lo presenté pues fue en un lugar cerrado: en la Galería Big Orbit en Búfalo - Nueva York, Estados Unidos en Junio de 2012.

## Refracción II: Hepatotomía

Este *performance* ha sido presentado hasta el momento dos veces. El primero fue presentado en Mayo de 2011 en X Espacio de Arte ubicado en la colonia Condesa en la ciudad de México. José Fernández Arenas explica lo siguiente:

*El espacio ha de entenderse no como un concepto abstracto, sino como el significado que adquieren un conjunto de dimensiones en las que se vive; dimensiones que condicionan, en función de sus características se produce una forma de vivir en su interior.<sup>109</sup>*

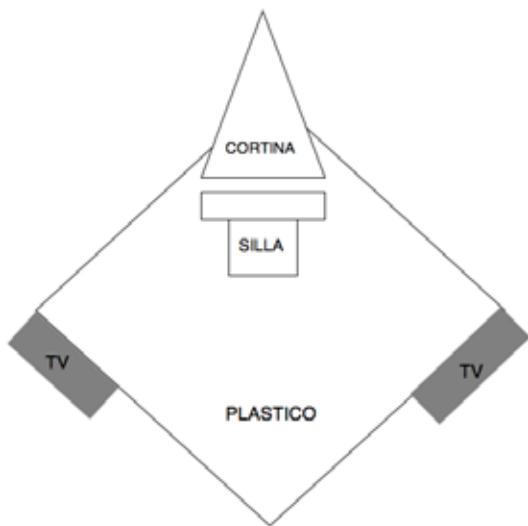
Debido a que el lugar asignado fue un salón de danza, quise hacer una instalación para quitarle de alguna manera la funcionalidad a este espacio lo cual sirvió también para delimitar mi entorno de acción. Mi punto de partida fue una esquina del salón, ahí se colocó una cortina de plástico azul rey cubriendo del techo al piso que con el volumen formaba un objeto piramidal. Se utilizaron también las cortinas negras que ya tenía el salón de danza para cubrir las paredes. En el piso se colocó un plástico de color azul rey que formaba un rombo. Se utilizaron dos televisores (con reproductor de dvd) uno en la punta derecha y otro en la punta izquierda del rombo.

Delante de la cortina de plástico se colocó una silla cubierta con tela azul rey. Alrededor del plástico azul fueron también colocados en el piso hojas de papel periódico, esto no estaba planteado en mi conceptualización, sin embargo, la dueña del lugar me lo solicitó, a lo cual accedí integrando este material como parte del concepto de la cotidianidad que sí era parte del *performance*.

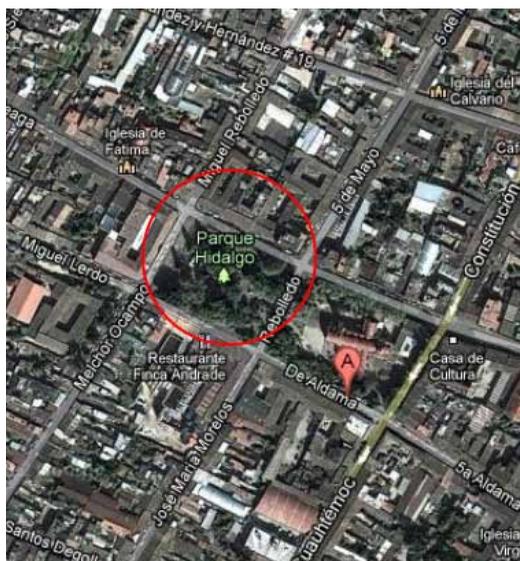
A primera vista y por los volúmenes, el foco de atención era la cortina azul con la silla cubierta, de ahí se expandía la mirada hacia los extremos en los televisores y de ahí la mirada se prolongaba aún más hacia los periódicos. A la gente se le solicitó que se sentara en el piso, lo cual hizo que la instalación-*performance* se convirtiera en un lugar íntimo.

---

109 José Fernández Arenas, *Arte efímero y espacio estético*, pp. 19-20



73-74. Refracción II: Hapatotomía en X Espacio de Arte, México - DF, Mayo 2011  
Esquema de planeación de espacio y foto de performance



75-76. Refracción II: Hapatotomía en Coatepec, Veracruz - México, Septiembre 2012  
Mapa de Ubicación y foto de reflejo urbano en el Parque Hidalgo

Refracción II: Hepatotomía fue también presentada en el Tercer Festival de *Performance Intermedia Lab* en Septiembre de 2012. Uno de los objetivos primordiales de este festival es hacer *performances* en la calle, Clemente Padín opina al respecto:

*La calle por sus características y por su índole de centro de la vida social, se desentiende de lo que es arte y de lo que no es, al contrario de las galerías y museos que imponen su lógica de consumo... La calle enfatiza la relación comunicacional, permitiendo que el arte despliegue toda su funcionalidad, su razón de producto de comunicación y no de mera mercancía sujeta a las leyes del mercado y del lucro comercial.*<sup>110</sup>

Para mí el espacio público como la calle es un lugar de respeto, que tiene que ser comprendido y asimilado con todo el movimiento urbano, el ruido visual y auditivo para entonces proponer estrategias espaciales y visuales para entrar en él de forma contundente.

Es por esto, que en esta ocasión, decidí eliminar varios elementos que utilicé en el espacio cerrado, especialmente el video pues comprendí a Coatepec como un municipio libre de la cotidianidad citadina del Distrito Federal y más bien me enfoqué a ver el ritmo específico del lugar, en especial en el Parque Hidalgo el cual está lleno de vida.

Decidí intervenir el espacio sólo con mi cuerpo cubierto con el traje de plástico azul rey, cargando la esfera de cerámica así como un largo plástico también azul rey que ocultaba un litro de leche en un envase tetrapak. Influenciada por la deriva de los situacionistas, comencé un recorrido en una de las esquinas del Parque Hidalgo, originalmente la idea era rodear el parque por fuera pero a los pocos minutos comenzó a llover por lo que decidí hacer el recorrido entre los asillos del parque atravesándolo de sur a norte. En mi caminar buscaba una banca la cual encontré enfrente del palacio municipal, la cubrí con el plástico largo y me senté a hacer la simbólica hepatotomía para después purificar la esfera con leche. La banca, al ser cubierta con el mismo material del que yo estaba vestida, fue una extensión visual y simbólica de mí cuerpo y de mi acción. Después de la depuración envolví la esfera en el plástico con la que cubrí la banca, luego caminé hacia una de las gárgolas del edificio del Palacio Municipal donde se evacúa el agua de lluvia del techo la cual utilicé para limpiar todo mi cuerpo.

Empecé otro recorrido entre las calles de Coatepec, en el momento de la acción decidí buscar las gárgolas de las casas para utilizarlas como regaderas y que el agua de lluvia sirviera como un elemento natural de purificación. En transcurso expandí el plástico largo para que se arrastrara en el piso a la vez que caminaba haciendo una sutil intervención en la calle. Mi intención al hacer este recorrido fue incluir una parte del

---

110 Clemente Padín, *Performance y Arte Acción*, p. 29



77-85. Therika Mayoral "Refracción II: Hepatotomía"  
Tercer Festival de Arte Acción Intermedia Lab, Coatepec – Veracruz México, Septiembre 2012  
Fotos: Patricia Alvarado & Ultimo still de video por Raúl Suazo

"post-performance" para cerrar el círculo de la acción, es decir, bien pude haber terminado el *performance* en el parque Hidalgo pero yo tenía que llegar a una casa a cambiarme y bañarme pues estaría llena de leche y pintura. Así que en este caminar mi cuerpo fue depurado con la lluvia hasta que llegué a la casa donde tenía que cambiarme, ahí terminó el *performance*.

### Refracción III: Termocardia

A comparación de los otras dos Refracciones, esta sólo ha sido presentada una sola vez, pero a l igual que las dos anteriores la instalación del *performance* fue planeada para sitio específico. En esta ocasión el lugar fue la capilla de Santa Teresa en el museo Ex Teresa Arte Actual. Como es bien sabido este lugar es un referente en la historia del *performance* mexicano pero también su importancia ha traspasado fronteras internacionales. Por ello es necesario recordar lo que dice Ana María Echeverri acerca del espacio:

*En el proceso de desmaterialización, la obra ya no requiere de valores como duración (perdurabilidad, dureza, peso, estabilidad), sino que depende tanto de conceptos como vinculación con el lugar donde se produce, de la misma manera que con los métodos que el artista utiliza en la producción.*<sup>111</sup>



86. Capilla de Santa Teresa en Ex Teresa Arte Actual, México D. F.

87. Esquema de planeación de instalación

<sup>111</sup> Ana María Echeverri, *Arte y cuerpo*, p. 46

Para mí la capilla de esta antigua iglesia es un espacio imponente debido a sus grandes dimensiones, la estrategia en esta ocasión fue crear referencias geométricas tanto en el piso como en el techo para marcar una diferencia espacial y visual.

Ernst Cassirer explica sobre el espacio geométrico lo siguiente:

*El espacio geométrico hace abstracción de toda la variedad y heterogeneidad que no es impuesta por la naturaleza dispareja de nuestros sentidos; nos encontramos con un espacio; un espacio homogéneo, universal, y sólo por medio de esta nueva forma característica del espacio pudo llegar el hombre al concepto de un orden cósmico único, sistemático.<sup>112</sup>*

La forma geométrica utilizada fue un trapecio tanto para hacer el espejo de agua como el espejo dorado que estaba elevado aproximadamente a dos y medio metros del piso. Al fondo y afuera de cada punta del trapecio del espejo de agua fueron colocados dos pedestales de color negro uno tenía la pintura dorada en un envase transparente y una brocha con las que me pinté el pecho, mi busto y mis brazos. En el otro pedestal estaba la hielera cubierta de tela negra que contenía el hielo de forma semirectangular que utilicé para deshacerlo con el calor de mis manos. Dentro del espejo de agua fueron colocados también cuadros de papel dorado los cuales servían como reflector en mi cuerpo cada vez que me



88. Therika Mayoral "Refracción III: Termocardia"  
Ex Teresa Arte Actual, México D.F., Marzo 2012 Foto: David González

112 Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, p. 76

ubicaba en uno de ellos. Se determinó un espacio de un metro y medio a partir del espejo de agua para colocar las sillas donde el público se sentaría, las cuales estaban a los lados del trapecio y en la parte de enfrente del mismo, con sus respectivos pasillos. Con este *performance*-instalación se conformó un lugar ceremonial dentro de un ex recinto sagrado.

En general se puede decir que en todos los espacios en los que se realizaron los *performances* se comulgó con el "Espíritu del Lugar" fortificándonos mutuamente. J.J. Beljon describe este concepto de la siguiente manera:

*Es la suma de todas las cosas que pertenecen especialmente a cierto lugar, formadas como están por la manera de vivir, tradiciones y circunstancias geográficas y meteorológicas particulares... El mundo de las cosas materiales es la vernácula visual de la historia. Así, las formas hereditarias tienen una identidad, una historia, una memoria y por ello cumplen las condiciones para abastecer un lenguaje que nos habla de nuestros antecesores y de nosotros mismos.*<sup>113</sup>

Adicionalmente a esto, percibo que en todos estos *performances*, mi cuerpo ha sido el punto focal para el espectador expandiendo y moviendo (metafóricamente hablando) los ángulos del espacio. Rudolf Arnheim menciona la relevancia del centro en términos físicos y estéticos:

*Un sistema concéntrico se organiza, por definición, en torno a un centro... Ese punto central posibilita la orientación... En el sistema concéntrico cada capa queda definida por su distancia del centro. Se crea un jerarquía. El sistema concéntrico se despliega en torno a un punto fijo. Esa referencia es indispensable en cualquier enunciado que sobre el espacio queramos hacer... En escultura se considera que el centro de equilibrio está dentro del cuerpo de una obra. Su ubicación precisa queda determinada por la configuración externa de la escultura. Como tal configuración varía en función del ángulo concreto desde el que se contempla la obra, lo mismo ocurre con la posición del centro. Dando vuelta alrededor de la escultura, el espectador trata de integrar sus diversos aspectos en una forma objetiva, y esta búsqueda de la forma <<como tal>> exige encontrar el centro de equilibrio de la obra. El esfuerzo de ningún modo es gratuito. Sólo puede entenderse la organización visual y el significado de una escultura en función de su centro de equilibrio.*<sup>114</sup>

Finalmente, observamos que en cada lugar donde se han llevado a cabo los *performances* del proyecto

---

113 J.J. Beljon, *Gramática del Arte*, p. 101

114 Rudolf Arnheim, *El poder del centro*, pp.11, 21-22

Refracciones ha sido estudiado aprovechando los recursos, los cuales se integraron en la conceptualización hermenéutica de cada *performance* creando instalaciones y haciendo composiciones tridimensionales vivientes.

### 3.4 Experiencia de recepción: manifestación y evaluación

Los sistemas sociales humanos se constituyen como redes dialógicas, y por ende, son sistemas de coordinación de operaciones en el lenguaje. El arte, al producirse y existir en esta red dialógica y en el dominio de las interacciones entre los seres humanos y los medios, no puede limitarse a tener un significado autónomo, ni mucho menos ser una experiencia independiente del observador. Todos los actos de percepción se encuentran relacionados con la historia, con la experiencia individual y colectiva, del observador y de la sociedad, y son siempre valorados emocionalmente por el receptor. Amparo Vega expone al respecto:

*La necesidad -o la idea- de que la libertad de juicio y esta satisfacción sean sentidas individualmente por todos, hace que la obra sea el ámbito propiamente público, donde la libertad individual se ejerce y se hace efectiva. La libertad de cada uno puede en ello coexistir con la de otros.*<sup>115</sup>

Es así que el observador o comunidad acepta o rechaza la manifestación como formulación de un criterio implícito o explícito de aceptabilidad aplicada a partir de su manera de entender. Por consiguiente, la inclusión o no de una pieza o acción en el dominio del arte, así como el sentido estético otorgado a la obra o al conjunto de manifestaciones artísticas, es una operación llevada a cabo por el observador o la comunidad (sean estos realizadores o no de la pieza o del *performance*).

Con base en esto, considero mi trabajo performático como un espacio-tiempo en el que se dan las condiciones para expandir conocimientos y experiencias, donde se crean momentos para la retroalimentación de ideas, imágenes y conceptos que van de ida y vuelta permanentemente con el público y que dan como resultado una potenciación de vida no sólo mía, sino también del espectador.

Es claro que en la mayoría de los *performances* presentados como parte del proyecto Refracciones, los espectadores fueron un público voluntario y sólo aquellos que presenté en la calle tuvieron un público involuntario. Mi objetivo con este proyecto ha sido tratar de llegar al inconsciente colectivo brindando elementos simbólicos los cuales pueden ser asimilados por el público con la libre asociación de sus memorias, experiencias y referencias personales.

A continuación proporcionaré la manifestación y retroalimentación de los receptores en cada *performance* aclarando que para obtener la interpretación que el público tuvo de cada uno, se realizó una encuesta abierta vía correo electrónico a un promedio de diez personas que fueron a ver cada Refracción y con ello se hizo una deducción de resultados generales.

## Refracción I: Litotrixia

Este *performance* fue presentado en México, Argentina y Estados Unidos por lo que es importante para mí destacar que sólo a través de la experiencia de haber repetido este *performance* en diferentes lugares geográficos pude entender la necesidad de estudiar al público. En Xalapa y Buenos Aires, las reac-



89-92. Therika Mayoral "Refracción I: Litotrixia"  
1er Festival de Arte Acción Intermedia Lab, Xalapa – Veracruz México, Diciembre 2010  
Foto: Eka Ríos



93-98. Therika Mayoral "Refracción I: Litotrixia"  
Intercambio de Procesos Artísticos en IUNA, Buenos Aires – Argentina, Septiembre 2011  
Fotos: Angela Peña

ciones fueron casi similares: estaban interesados en el *performance*, no les importó cubrirse de polvo y tenían curiosidad de saber que les decía al oído a las personas al final de *performance* pues en especial en Xalapa, no todo el público quiso entrar a la delimitación del espacio a pesar de que fueron invitados, y al final decidí acercarme solo a algunas personas para entregarles polvo del ladrillo en sus manos a la par que les decía una frase en el oído.

Por otra parte, en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) en Argentina, decidí acercarme a cada persona que presencio el *performance* para susurrarles al oído y entregarles polvo del ladrillo. Fue impresionante ver que el público se quedó de principio a fin a pesar de que fueron cubiertos por el polvo que inundó el espacio y que cubrió sus impermeables rojos. Todos esperaban el momento de acercarme a cada uno de ellos compartiendo un secreto.

En cambio en Big Orbit Gallery, Búfalo (EU) era la primera vez en mi carrera que hacia un *performance* con un público anglosajón, un público no latino que tiene un gran distanciamiento con la proxémica



99-102. Therika Mayoral "Refracción I: Litotrixia"  
Big Orbit Gallery, Buffalo N.Y. – Estados Unidos, Junio 2012  
Stills de Video por: Angélica Piedrahita & Diego Castillo

personal y que en especial en Estados Unidos tienen una cultura de protección y salud personal muy arraigada. Fue así que al pulverizar el ladrillo y llenar el espacio de polvo la mayoría de la gente no se quedó hasta el final de la acción, aproximadamente sólo se quedó la mitad de la que había llegado. A partir de esta reacción del público decidí sólo entregarles polvo del ladrillo en sus manos pues mi intuición me guió a no invadir más sus cuerpos al acercar el mío para susurrarles al oído pues ya habían tenido suficiente con el polvo.

Esta experiencia en especial me lleva a reflexionar lo que el artista canadiense Richard Martel dice del *performance* mexicano:

*El performance mexicano podrá adaptarse a la necesidad de un lenguaje más universal sin pretender olvidar sus raíces, sus símbolos, su origen político-social. Es el desafío de los próximos años para los performers mexicanos y en "confrontación" –pero con el empleo positivo de este término– con los performers de otras regiones. Porque el performance es también un analizador de componentes sociales del lugar.*<sup>116</sup>

Como dije anteriormente, con el proyecto Refracciones planteo proporcionar símbolos que a mi parecer son universales, sin embargo, esta experiencia en particular me ha llevado a comprender la necesidad como *performer* de hacer un estudio previo del público y no me refiero a un estudio de mercado, sino más bien a conocer los aspectos humanos, sociales y culturales generales de un público en un contexto geográfico desconocido para mí, para llegar a la meta conceptual del *performance* pues no me cabe la menor duda que "el mismo *performance* se percibirá diferente de una región geográfica a otra."<sup>117</sup>

En el caso de Refracción I: Litotrixia, preciso que hay una similitud entre el público mexicano y argentino tal vez por que nos unen raíces latinas y otra comprensión de vida, a pesar de ello encuentro las siguientes concepciones generales que pudieron interpretarse en este *performance* sin importar las diferentes regiones en las que se presentó:

1. La concepción de ruina, a mucha gente le remitió a la destrucción de algo viejo para la reconstrucción de algo nuevo.
2. El ladrillo los conectó también con ideas sobre la tierra, el desgaste de los propios cuerpos al morir y como se regresa a la tierra.
3. Sobre la acción de pulverizar el ladrillo, se les hizo una transformación con la intención de destruirlo materialmente y también una sanación.

---

<sup>116</sup> Richard Martel, *Cronología del Performance 1992-1997*, p. 18

<sup>117</sup> Richard Martel, *Arte Acción*, p. 83

4. A mucha gente le interesó como reaccionaba el mismo público tanto al ser cubierto de un polvo sublime como cuando se les era entregado este mismo en sus manos.

En este *performance* incluyo la imagen que Erick Diego, artista sonoro mexicano, me proporcionó su interpretación gráfica de Refracción I: Litotrixia.



99. Interpretación gráfica de Erick Diego de "Refracción I: Litotrixia" en el 1er Festival de Arte Acción Intermedia Lab, Xalapa - Veracruz México, Diciembre 2010



100. Therika Mayoral Refracción II: Hepatotomía en X Espacio de Arte, México - DF, Mayo 2011



101-108. Therika Mayoral "Refracción II: Hepatotomía"  
Tercer Festival de Arte Acción Intermedia Lab, Coatepec - Veracruz México, Septiembre 2012  
Still de video por Raúl Suazo

## Refracción II: Hepatotomía

Los espacios donde se realizó este *performance* marcaron una gran diferencia en la experiencia de recepción de este *performance*, pues aunque ha sido presentado dos veces en México un lugar público cerrado tiene otra atmósfera que la calle.

La primera vez que se presentó en X Espacio de Arte en la Ciudad de México siento que se creó un momento muy íntimo, pues aunque el espacio estaba limitado por la instalación, el público estaba muy cerca de mí. El audio del video nos envolvía en un trance comunal, los periódicos del piso hacían una especie de conexión del devenir cotidiano de nuestra ciudad que se conectaba a la vez con las imágenes urbanas saturadas que se proyectaban en las pantallas de televisión.

Las interpretaciones generales en este *performance* son las siguientes:

1. Hay un placer estético tanto por los colores y materiales utilizados en la instalación como en mi cuerpo así como también por las imágenes del video y el sonido.
2. La esfera es una especie de fruta de la cual se saca un néctar que es derramado en mí.
3. El material del vestido que uso remite a una protección de lo que se le saca a la esfera.
4. Hay un recorrido pequeño de un punto a otro lo cual es como un reconocimiento del lugar.
5. La forma en que yo me siento en la silla remite al Arcano VIII del Tarot de Marsella que es La Justicia y también al arquetipo de la Virgen.
6. La manera como derramo leche en la esfera es un acto de limpieza y purgación pero también es un acto de protección, como de una madre a un hijo, especialmente porque la esfera está en mi regazo.
7. Hay una relación primigenia con la leche, les hizo pensar sobre el nacimiento y el crecimiento de la vida que es imposible sin alimento.

Ahora bien, la dinámica espacial que se generó en las calles de Coatepec Veracruz fue otra, como lo expliqué en el subcapítulo anterior la estrategia fue hacer un impacto visual con mi cuerpo usando el vestido de plástico azul rey incrustándome poco a poco en el espacio público, marcando una diferencia y un recorrido. La relación con el público involuntario fue diferente, percibí que era una sorpresa, pues al caminar en el parque los únicos que me vieron fueron las personas de los puestos ambulantes. El mayor público involuntario que tuve fue cuando me senté en la banca del parque pues enfrente, en el palacio municipal, había mucha gente resguardándose de la lluvia. Ellos fueron quienes vieron a una

mujer vestida de azul, cubriendo una banca con el plástico como el de su vestido con una esfera de la cual sacó un líquido anaranjado y que después bañó con leche... todo esto bajo la lluvia. Desgraciadamente no pude saber lo que interpretaron pues la distancia era extensa como para oír sus comentarios, sin embargo, estoy segura que mi *performance* fue algo que impactó su día.

Terminando la depuración, en el recorrido entre las calles de Coatepec la relación con el otro fue a través de encuentros fortuitos. Las reacciones iban desde la extrañeza al asombro, también hubo personas que no se inmutaron con mi presencia. Creo que el mayor impacto era con la gente que pasaba en coche pues a pesar de la lluvia podían verme por el vestido azul en especial cuando arrastraba también el largo plástico en la calle al caminar haciéndose una gran extensión de mi cuerpo.

### Refracción III: Termocardia

En este *performance* quiero compartir lo que literalmente me escribieron tres personas. La primera interpretación es de Demian Mondragón:

*El espacio se sentía solemne, pero fluido. Tú estabas allí cuando el público comenzaba a llegar a la sala. Habitabas el espacio como si fuera tu casa, o más bien como si fuese un templo. Tu vestido, que mostraba los senos desnudos, parecía una confección sacerdotal. Eras una sacerdotisa de tu propio mundo espiritual, en donde los senos representaban pureza, alimento, erotismo, belleza, juventud, naturalidad, etc. El espacio de acción era un estanque con piso dorado que reflejaba una hermosa luz en algún lugar de la capilla. El público estaba sentado, lo cual me pareció correcto, pues la acción inspiraba serenidad y pasividad. Tomaste un hielo y comenzaste a deshacerlo con tus propias manos. El delantal transparente, que llevabas puesto encima del vestido negro, fue un perfecto vehículo para los rocíos que caían del hielo derretido lentamente. La transmisión de calor a ese hielo, expuesto siempre a la altura del pecho, me pareció poético, cargado de muchos significados, transparentes como el hielo, el agua y el delantal de plástico cristal. Sin embargo, sentí que la acción se prolongó bastante. Por momentos perdía interés, pero me gustó quedarme en todo el proceso. Ahora, en mi memoria, queda la sensación del proceso en el que tu vida, expresada en el calor tu cuerpo, derrite el hielo en tu corazón. Hermosa imagen. Valió la pena la espera, pues ahora tengo un hermoso concepto en mi cerebro acerca de cómo una persona puede acceder a su corazón, y al de otros, con el calor y el tiempo de su propia vida.<sup>118</sup>*

---

118 Respuesta de cuestionario aplicado por email.

La siguiente interpretación es de Gustavo Oribe:

*Termocardia, calor del corazón, corazón caliente, hace evidente lo que de otra manera es solo un funcionamiento involuntario del cuerpo, el ritmo cardíaco que mantiene al cuerpo nutrido, comunicado y tibio que también permite desestructurar el bloque de hielo con un gesto incluso mas determinado que mantenerlo estático para evidenciar su deterioro... El ambiente en el que se presentó el performance es también particularmente significativo; el templo de Santa Teresa, cuya fe tiene entre sus imágenes mas representativas el corazón ígneo de Jesucristo que representa el amor enervante por la humanidad, pero también una metáfora visual de la temperatura del cuerpo que en este performance tiene una herramienta indispensable. Las columnas doradas y los retablos de grandes proporciones igualmente pintados al óleo, una sustancia por su naturaleza resinosa igualmente asociada con las emanaciones combustibles del cuerpo en todos los seres vivos, y sus respectivos contenidos místicos servían de escenario y también como trasfondo histórico de lo que considero estaba presente en la acción de Therika, el cuerpo como un envase de una fuerza y trascendencia transformadora, de los elementos, de los órdenes sociales y de las percepciones subjetivas.*

Y por último presento la interpretación de Leonardo Peralta:

Cuando uno está consigo mismo, escuchando su interior, solo queda ser perseverante, derretir todo obstáculo que se tiene para purificarnos poco a poco con el agua, reflejarnos en el espejo y así poder ver cuanto hemos avanzado en esta carrera que es la vida.<sup>119</sup>

Como se puede observar el lugar en el que se hizo la instalación es un componente importante para la interpretación de este *performance*. Percibo que fue de los más introspectivos y tal vez más estáticos con respecto al público pero que a la vez esto generó un ambiente místico casi ritual, como explica Manuel Cruz:

El rito significa, y en consecuencia comunica a través de los símbolos y códigos culturales de un grupo social determinado, proporcionando una dimensión a la realidad, al resignificar los objetos que emplea o los espacios que interviene, y es así que funciona como un mecanismo que sirve a la sociedad para preservar su cosmovisión, actualizándola para poder transmitirla a sus integrantes... La simbología creada en los *performances* a través de rituales no es sino la creación de actos "sagrados" o extracotidianos que brinden la posibilidad de crear un vínculo entre lo sagrado y lo profano, dejando de lado el

---

119 Respuesta de cuestionario aplicado por email.

planteamiento lineal aristotélico y desarrollando actos y conductas que manifiestan actos abstractos... El performer parte de su propia y personal historia para hablar de sí mismo y/o de sus preocupaciones y realiza entonces una ceremonia, un ritual de paso contemporáneo.<sup>120</sup>

En general con el proyecto *Refracciones*, creo que inconscientemente he hecho *performances* rituales pues esto no ha sido parte de mi conceptualización pero con la retroalimentación que me han dado diferentes personas que presenciaron los *performances* se deslindan sensaciones diversas. Mi primordial intención ha sido de manera metafórica ser un "espejo de multitudes", sustentado en el sistema de espejos en el que se intercambian reflejos, cada uno en cuyos elementos ilumina y rectifica a los otros evidenciando así el reflejo de "la otredad" en la cual los otros ven su propia realidad causando una conciencia colectiva.<sup>121</sup>

En una reflexión final, puedo decir que los resultados obtenidos de aquel "disparo" inicial que tocó mi inconsciente mediante *El Cuadro de la Paz* para hacer un proyecto de *performances* han sido rebasados en todo el proceso completo que -según mi punto de vista- involucra: el *pre-performance*, el *performance* per sé y el *postperformance*. La forma de conceptualización que he tenido con el proyecto *Refracciones* ha sido completamente diferente, los elementos multidisciplinarios integrados han formado parte de mi nueva experimentación, trabajar con tantas personas expertas en sus disciplinas concretas, haber estado en los lugares específicos en donde fueron presentados los *performances* desafió mi forma de gestión e integración en ellos y las amplias interpretaciones por parte de los receptores que recibí han sido fortificantes para toda la experiencia artística que llevo hasta el momento pues estoy segura que habrá muchas cosas más que se irán integrando en el camino.

A través de estas observaciones no me queda más que ratificar que aquella chispa, ese deseo original realmente fue plantado y cultivado con fervor. Cuando las ideas y pensamientos tienen esta fuerza e intención, la naturaleza de la vida no hace otra cosa más que actuar por sí misma, en su propio movimiento y es por ello que los frutos cosechados han sido inmensamente satisfactorios.

---

120 Manuel Cruz, *Performagia* 1, p. 146

121 Cfr. Octavio Paz, *Marcel Duchamp o El Castillo de la Pureza*, p.29

## CONCLUSIONES

El *performance* ha enfocado su atención en la naturaleza del cuerpo integrando conceptos de acuerdo a los objetivos de cada autor que irremediamente incluyen la descontextualización de acciones y objetos los cuales se convierten en símbolos en un tiempo y espacio presente, por lo que es un hecho que todo lo involucrado en un *performance* es objeto de interpretación.

El resultado práctico de esta investigación ha sido el *Proyecto Refracciones* el cual ha devenido en tres *performances*, cada uno de los cuales, ha tenido un proceso específico de conceptualización y producción a partir de un eje central: el análisis hermenéutico de arquetipos bidimensionales de *El Cuadro de la Paz* de William Strutt trasladados a la tridimensionalidad en *performances* simbólico-alegóricas, utilizando como guión una interpretación que la metodología de la Aplicación Mental le dio a este cuadro.

Al hacer un análisis de la percepción de los otros sobre un trabajo propio, es necesario tener una posición absolutamente neutral. Para explicarlo, es posible afirmar que, se juegan dos roles al mismo tiempo: el del creador y el del observador, lo cual como artista resulta un tanto difícil de hacer debido a que se trata de un trabajo creativo con duración a largo plazo. Es por ello que resulta indispensable la apertura de recepción de todas las apreciaciones del público por más distanciadas que se encuentren de las bases conceptuales. Considero relevante que se proporcionen las alternativas que se observan sobre la experiencia de recepción de acuerdo al estudio y la práctica que se llevó a cabo.

En primer lugar, a partir de la investigación y la práctica quedó claro que el artista en el arte actual tiene el papel de director, es quien propicia un momento en un espacio determinado con características específicas para crear una experiencia. Es un organizador de información, por lo tanto, entre menos elementos evidencie un artista en su obra habrá mayores posibilidades de interpretación del público receptor.

Debido a que los *performances* del Proyecto *Refracciones* fueron pensados como instalaciones *in situ* son resultado a la vez de *performances* multimedia y transdisciplinarios, que propiciaron percepciones multisensoriales en el público. Es decir, no sólo se trató de la evocación de símbolos, fue también la inmersión del público en un lapso donde se vivió otra realidad y cuyos mensajes fueron enviados a casi todos los sentidos, pues en la mayoría de los casos cubrieron tanto el sentido de la vista como la audición, incluyendo en algunos casos el olfato y el tacto.

Por otra parte, para llegar al objetivo de evocar arquetipos y tocar las entrañas del inconsciente colectivo de los observadores, se decidió trabajar con símbolos, materiales, sonidos, imágenes y elementos que fueran conocidos para que, al englobarlos en un *performance-instalación* fueran asimilados despertando el inconsciente individual. Indudablemente que esto fue logrado y fue sobresaliente los resultados interpretativos de la construcción de pequeños universos para cada persona, lo cual por supuesto es

muy importante, pues de eso se trata el arte, en especial el *performance*: transmitir mensajes en un momento vivo para recibirlos como espectador y que entonces sean artífices que logran explotar el imaginario individual y colectivo.

La experiencia de llevar a cabo un mismo *performance* en diferentes puntos geográficos tanto nacionales como internacionales, es trascendente, ya que de alguna manera el arte en cualquiera de sus disciplinas, tiene cualidades locales pues inevitablemente estará influenciado por el contexto en el que es creado. Es por ello que al realizar el mismo *performance* en diversos sitios, estos determinaron tanto la reacción como la interpretación de los espectadores. Resulta evidente que a pesar de que se utilizaron elementos simbólicos que se suponían universales, fueron percibidos de diferentes maneras de acuerdo al lugar en el que fueron presentados. Así, la interpretación de los receptores estará siempre definida por el contexto socio-cultural y espacial en que están inmersos.

Eso es en cuanto a la experiencia de recepción del lenguaje simbólico referido en un *performance*. Ahora bien, en cuanto al proyecto en general, se comprende que el análisis hermenéutico de *El Cuadro de la Paz* de William Strutt dio la pauta para poder lograr la inmersión en el mundo de la semiótica de forma epistemológica lo cual fue llevado a cabo a la práctica detonando diversos resultados que incluyó el uso de colores, formas y objetos que comunicaron y siguen comunicando cada vez que son revisados. El análisis de los arquetipos en su individualidad también llevó a comprender las propias interpretaciones tanto conscientes como inconscientes guiadas tanto por la intuición como por la asimilación teórica. Por todo esto, anhelo que esta investigación sea útil tanto para todas las áreas de las artes visuales, para el diseño gráfico así como para todas aquellas disciplinas interesadas en el análisis semiótico y hermenéutico.

Como se observó, cada *performance* tuvo su propio proceso de concepción y ejecución con retos específicos, por ello es grato afirmar que esta Maestría me dio la oportunidad de renovar mi proceso creativo pues amplió mis fundamentos conceptuales para desarrollar *performances* con sustentos semióticos y hermenéuticos profundos y en verdad me siento muy satisfecha de haber creado un proyecto con cimientos tan sólidos.

No me cabe la menor duda que este es un proyecto que no ha concluido, claramente en un tramo del camino ya que es imprescindible continuar realizando un *performance-instalación* por cada animal que faltó, así como incluir una acción con el análisis hermenéutico del niño como imagen arquetípica.

Un punto destacable es que, debido a que en esta maestría tuve la oportunidad de hacer una práctica escolar en el proyecto Intercambio de Procesos Artísticos en Argentina donde realicé no sólo *performances* sino también charlas, se dio la oportunidad de tener mi primera experiencia como docente impartiendo un taller de *performance* teórico-práctico por cuatro días con una presentación final la cual fue todo un éxito. Es indispensable expresar que con este hecho descubrí una vocación que no creí que

existiese en mí. Ahora, después de haber dado más talleres, comprendo que el dar clases es parte de mi proceso creativo por lo que uno de mis objetivos de vida es seguir ejerciendo la docencia, encontrar la importancia y la fuerza que tiene la educación a partir del *performance*. Con esto no me cierro a una disciplina pues quisiera también dar clases de teoría del arte, del apropiacionismo y la postproducción, de semiótica, en fin... creo que se ha abierto todo un mundo ante mí que no había planeado pero que tomo con gusto.

Finalmente, quiero hacer manifiesto el interés que tengo de seguir con mi proceso como investigadora y prepararme con un posible doctorado u otra maestría, los asuntos a estudiar son varios:

- Seguir indagando sobre la experiencia de recepción ahora aplicada a *videoperformances* y registros de *performance* tanto en foto como en video.
- Explorar la relación que tiene el símbolo y el *performance* desde los procesos creativos de diferentes artistas.
- Incluir los signos relevantes de la pintura, escultura y cine de distintos artistas que han marcado la historia del arte relacionados con signos utilizados tanto en mis *performances* como en otros artistas de esta disciplina.
- Examinar la importancia, diferencias y similitudes entre los símbolos en su generalidad y los símbolos personales.

Queda claro que el estudio y quehacer artístico continúa, es por ello que es un placer para mí afirmar que desde que inicié mi carrera como *performer*, esta ha sido una experiencia que ha cambiado mi vida inconmensurablemente.

# FUENTES DE DOCUMENTACIÓN

## BIBLIOGRAFÍA

1. Acaso, María. El lenguaje visual. España, Ed. Paidós, 2006
2. Adorno, Theodor W. Teoría estética. Madrid, Ed. Akal, 2004
3. Alcázar, Josefina "La antropología inversa de un performancero postmexicano" en Guillermo Gómez Peña *El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. México, Ed. Océano, 2002
4. Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual: Psicología de la visión creadora*. Buenos Aires, Ed. Universitaria, 1976
5. Arnheim, Rudolf. *El poder del Centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid, Ed. Alianza, 1988
6. Beljon, J.J. *Gramática del Arte*. Madrid, Celeste Ediciones, 1993
7. Biblia de Estudio Siglo XX, Antiguo y Nuevo Testamentos, versión Reina-Valera actualizada. Estados Unidos, Ed. Mundo Hispano, 1989
8. Beuchot Puente, Mauricio. *Memoria Primera jornada de hermenéutica*. México, Ed. IIFL-UNAM, 199
9. Bonet, Eugeni. "La instalación como hipermedia" en Claudia Gianetti *Media Culture*. Barcelona, Ed. L'Angelot, 2002
10. Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009
11. Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. 2a. ed. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1997
12. Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. 2ª ed. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1998

13. Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 4a ed. España, Ed. Siruela, 2000
14. Chaparro, Adolfo. *Los límites de la estética de la representación*. Colombia, Ed. Universidad del Rosario, 2006
15. Cruz, Manuel. "Ritual y performance" en *Performagia 1*. México, UNAM, 2011
16. De Hegedüs, Jorge. *La resistencia de lo aeróbico a lo anaeróbico*. Buenos Aires, Ed. EFDeportes. tv, 2005
17. Del Río Huidobro, Juan. *El pensamiento del bien*. 10ª ed. México, Ediciones AM, 2006
18. Del Río Huidobro, Juan. *El poder del pensamiento*. 10ª ed. México, Ediciones AM, 2006
19. Del Río Huidobro, Juan. *Sánate a ti mismo*. 2ª ed. México, Ediciones AM, 1988
20. Dietrich, Rall. *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. México, Ed. UNAM, 1987
21. Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. 2ª ed. Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1997
22. Echeverri Correa, Ana María. *Arte y cuerpo*. México, Ed. Porrúa, 2003
23. Elizondo Martínez, Jesús O. *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*. México, Ed. Universidad Iberoamericana – Fundación Información y Democracia, 2003
24. Faerna, José María. *Duchamp 1887-1968*. New York, Ed. Cameo/Abrams, 1996
25. Fernández Arenas, José. *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona, Ed. Anthropos, 1988
26. Ferrando, Bartolomé. "De mi proceso de creación de una performance" en *Performagia 7*. México, UNAM, 2011
27. Tarcisio, Eloy "Cómo afecta al discurso el espacio y viceversa" en Andrea Ferreyra (comp) *Arteacción. Ciclo de mesas redondas y exposición de fotografía de acciones*. México, Andrea Ferreyra editora, 2000
28. Frey-Rohn, Liliana. *De Freud a Jung*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1991

29. Garagalza, Luis. *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona, Ed. Anthropos, 1990
30. Garavatio, Edgar. *La Transcursividad*. Colombia, Ed. Universidad de Bogotá, 1997
31. García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Katz Editores, 2010
32. García Mondragón, José Luis. *Tesis: El símbolo como encarnación del espíritu*, México, ENPEG, 2007
33. Garnier, Marcel. *Diccionario de los términos técnicos de la medicina*. México, Nueva Editorial Interamericana, 1981
34. Giannetti, Claudia. *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona, Ed. L'Angelot, 2002
35. Glusberb, Jorge. *El arte de la performance*. Argentina, Ed. Arte Gaglianone, 1986
36. Gombrich, Ernst H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del renacimiento*. 3a. ed. Madrid, Ed. Debate, 2001
37. Gombrich, Ernst H. *La historia del arte*. 16ª ed. Nueva York, Ed. Phaidon, 2009
38. Gombrich, Ernst H. *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. 2ª ed. Madrid, Ed. Alianza, 1987
39. Gómez Alonso, Rafael. *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. Madrid, Ed. Laberinto, 2001
40. Gómez, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. España, Ed. Cátedra, 1998
41. Harrison, Charles. *Modernismo*. Hong Kong, Ed. Encuentro, 2000
42. Herscovici, Alain. "Globalización, sistema de redes y estructuración del espacio" en César Bolaño *Globalización y monopolios en la comunicación: hacia una economía política de la comunicación*. Buenos Aires, Ed. Biblos, 1999

43. Huisman, Denis. *La Estética*. España, Ed. Intervención Cultural, 2002
44. Jones, Amelia & Adrian Heathfield. *Perform Repeat Record*. Chicago, Ed. Intellect, 2012
45. Jung, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. 2ª ed. Barcelona, Ed. Paidós, 1997
46. Kapit, Wynn & Lawrence M. Elson, *Anatomía Cromodinámica*. México, Ed. Fernández, 1981
47. Klaus, Honnef & Uta Grosenick. *Pop Art*. Alemania, Ed. Taschen, 2006
48. Krauss, Rosalind E. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Ed. Akal, 2002
49. LaCocque, André y Paul Ricoeur. *Pensar la Biblia: Estudios exegéticos y hermenéuticos*. Barcelona, Ed. Herder, 2001
50. Lavigne, Luciana. *El cuerpo in-cierto. Arte/Cultura/Sociedad*. Buenos Aires, 2006
51. Laub-Novak, Karen "The Art of Deception" en Diane Apostolos-Cappadona (comp) *Art, Creativity and the Sacred An Anthology in Religion and Art* de Nueva York, 1989
52. Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 2010
53. León, Emma. *Usos y discursos teóricos sobre la vida cotidiana*. México, Ed. Anthropos & CRIM - UNAM, 1999
54. Martel, Richard. *Arte Acción*. México, Ed. Univesidad Autónoma Metropolitana, 2008
55. Martel, Richard. "Performances, Mexicanidad, Universalismo" en *Cronología del Performance 1992-1997*, Mexico, Ex Teresa Arte Alternativo, 1998
56. Navarro de Zuillaga, Javier. *Forma y representación. Un análisis geométrico*. Madrid, Ed. Akal, 2008
57. Olea, Oscar. *El arte urbano*. México, UNAM, 1980
58. Ortiz-Osés, Andrés. *Diccionario de Hermeútica. Una obra interdisciplinaria para las ciencias humanas*. 5ª ed. Bilbao, Universidad de Deusto, 2006
59. Osterwold, Tilman. *Pop Art*. 5ª ed. Köln, Ed. Taschen, 2007

60. Packer, Randall y Ken Jordan. *Multimedia. From Wagner to virtual reality*. Ed. Norton. NY, 2002
61. Padín, Clemente. "El arte en las calles" en Josefina Alcázar & Fernando Fuentes *Performance y Arte Acción*. México, Ediciones Sin Censura – Ex Teresa – CITRU, 2005
62. Paraíso de Leal, Isabel. *Literatura y Psicología*. Madrid, Ed. Síntesis, 1995
63. Pascoe, David. *Peter Greenaway. Museums and Moving Images*. Londres, Ed. Reaktion Books, 1997
64. Paz, Octavio. *Marcel Duchamp o El Castillo de la Pureza*. México, Ed. Era, 1968.
65. Pérez Carreño, Francisca. *Los Placeres del Parecido, Icono y Representación*. España, Ed. La Balsa de la Medusa, 1988
66. Pericot, Jordi. *Servirse de la imagen. Una análisis pragmático de la imagen*. Barcelona, Ed. Ariel, 1987
67. Phelan, Peggy. *Unmarked: The politics of performance*. Londres & Nueva York, Ed. Routledge, 1993
68. Pullinger, Edna S. *A dream of Peace. Edward Hicks of Newtown*. Philadelphia, Ed. Dorrance & Company, 1973
69. Revilla, Federico. *Diccionario de Iconografía y simbología*. 5ª ed. Madrid, Ed. Cátedra, 2007
70. Sánchez, Vázquez Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México, Ed. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005
71. Schimmel, Paul. *Arte y acción. Entre el performance y el objeto, 1949-1979*. Barcelona, Ed. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1998-1999
72. Schnake Silva, Adriana. *Los diálogos del cuerpo. Un enfoque holístico de la salud y la enfermedad*. 2ª ed. Chile, Ed. Cuatro Vientos, 2008

73. Solares, Blanca. *Madre terrible: La Diosa en la religión del México Antiguo*. Barcelona, Ed. Anthropos, 2007
74. Tarásov, L. V. & A. Tarásova. *Charlas sobre la refracción de la luz*. Moscú, Ed. Mir, 1985
75. Villalobos Herrera, Álvaro. "La subjetividad del cuerpo" en *Performagia 4*, México, UNAM, 2011
76. Vitta, Maurizio. *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. 2ª ed. Barcelona, Ed. Paidós, 2003
77. Warning, Rainer. *Estética de la recepción*. 2ª ed. Madrid, Ed. La Balsa de Medusa – 31, 1989
78. Welchman, John C. *Art after appropriation. Essays on art in the 1990s*. Amsterdam, Ed. G+B Arts International, 2001

### **DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS**

1. Aizpuru, Margarita. *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa, 1998*. Fecha de Recuperación 3 de Mayo 2013 en <http://performancelogia.blogspot.mx/2007/09/esther-ferrer-de-la-accin-al-objeto-y.html>
2. Gómez Aguilera, Fernando. *Arte, ciudadanía y espacio público*, Revista online *On the w@terfront*, Barcelona, 2004. Fecha de Recuperación 30 de Marzo 2011 en [http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/download/214757/285049+&hl=es&gl=mx&pid=bl&srcid=ADGEESgFN93fFtwfHw613\\_skfFagYosGy-k0FREDKwfh0P0y2bUKY8GuGt4e002sLrFKaavW0CeWBD\\_T\\_SEBYTXNTkhv3AufcVDNmXQmh2QQN9Ld\\_ksaD7cb3flnU4vt5ockaS9JHqdL&sig=AHIEtbQqGwHaLzXQ8joYVfWYVkBHhUrykw](http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/download/214757/285049+&hl=es&gl=mx&pid=bl&srcid=ADGEESgFN93fFtwfHw613_skfFagYosGy-k0FREDKwfh0P0y2bUKY8GuGt4e002sLrFKaavW0CeWBD_T_SEBYTXNTkhv3AufcVDNmXQmh2QQN9Ld_ksaD7cb3flnU4vt5ockaS9JHqdL&sig=AHIEtbQqGwHaLzXQ8joYVfWYVkBHhUrykw)
3. Groys, Boris, "La topología del arte contemporáneo" extraído de *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, 2008. Fecha de Recuperación 19 de Febrero 2011 en <http://lapizynube.blogspot.com/>

4. Muñoz, Víctor. *Sistemas de significados que se mueve*. Fecha de Recuperación 5 de Junio 2012 en [http://victormunoz.net/textos\\_sistemas\\_de\\_significados.html](http://victormunoz.net/textos_sistemas_de_significados.html)
5. Rincón Castellanos, Carlos Alberto "Unidad 2: La significación" en *Comunicaciones Bajo Palabra (Guía de Serie de TV)*. Colombia, Universidad de Antioquia, 2004. Fecha de Recuperación 12 de Abril 2011 en <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/boa/contenidos.php/cb10887d80142488399661377b684b60/511/1/contenido/capitulos/Unidad2LaSignificacion.PDF>
6. Vega, Amparo "Estética y Política" en *Esfera pública*, 2010. Fecha de Recuperación 24 de Mayo 2011 en <http://esferapublica.org/nfblog/?p=8807>
7. Tipping, Marjorie J. "Strutt, William (1825-1915)" originalmente publicado en *Australian Dictionary of Biography*, Volume 6, MUP, 1976. Fecha de Recuperación 7 de Junio de 2011 en <http://adb.anu.edu.au/biography/strutt-william-4660>

### **VIDEOGRAFÍA**

1. Hughes, Robert (guionista y relator). *The Mona Lisa Curse*. Documental. Estados Unidos, Oxford Film & Television, 2008. Duración 1 hora 15 minutos

### **CONFERENCIAS**

1. Chellet, María Eugenia. *Lánguido y efervescente. Perfiles Taxonómicos conferencia*. Museo de Arte de Tlaxcala, Apuntes inéditos, 29 de Agosto de 2009

### **EXPOSICIONES**

1. *Wish you were here. Retrospective of Avant-garde in Buffalo*. Cédula de exposición, Búfalo N.Y., Albright-Knox Gallery, Del 30 de Marzo al 8 de Julio de 2012