



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**POSGRADO EN ARTE Y DISEÑO**  
**FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**  
**MAESTRÍA EN ARTE Y DISEÑO**

**ESTUDIO DEL DESNUDO: LA EXPRESIÓN ENTRE EL CUERPO Y EL**  
**MOVIMIENTO EN EL PERFORMANCE**

**TESIS**

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

**PRESENTA:**

**SANDRA RAMÍREZ DURÁN**

**TUTOR:**

**DR. EDUARDO ANTONIO CHÁVEZ SILVA**  
(FAD)

**SINODALES:**

**DR. EDUARDO ANTONIO CHÁVEZ SILVA (FAD)**

**DR. JULIO FRÍAS PEÑA (FAD)**

**DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA (FAD)**

**DRA. MARÍA DE LAS MERCEDES SIERRA KEHOE (FAD)**

**DR. ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA (FAD)**

**CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO, 2022**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## ÍNDICE

<b>ÍNDICE DE IMÁGENES .....</b>	<b>3</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO I. HISTORICIDAD DE LAS VANGUARDIAS Y EL DESNUDO.....</b>	<b>12</b>
1.1 Antecedentes del performance .....	12
1.2 Evolución del performance en las vanguardias .....	14
1.3 Tendencias orientales .....	38
<b>CAPÍTULO II. EL DESNUDO Y SUS IMPLICACIONES .....</b>	<b>46</b>
2.1 Disertaciones en torno al desnudo .....	46
2.2 Desnudo y sexualidad .....	52
2.3 Ritualidad en el cuerpo.....	55
<b>CAPÍTULO III. DISCURSOS Y ANÁLISIS DE LOS REFERENTES .....</b>	<b>59</b>
3.1 La visión del cuerpo desde la retórica de Katya Mandoki .....	59
3.2 Análisis de las piezas referenciales.....	64
3.2.1 Alignigung (alienados) by William Forsythe.....	64
3.2.2 La búsqueda de la perfección en el cuerpo: Vanessa Beecroft.....	68
<b>CAPÍTULO IV. ACCIONES EN PROCESO .....</b>	<b>71</b>
4.1 La plástica de Saturnino Herrán: Apuntes para la construcción del performance Cuerpo místico. ....	71
4.2 Arte en acción: .....	74
4.3 Cuerpo místico .....	74
4.4 Reflexiones sobre el proceso de Cuerpo místico .....	80
4.5 Des-Bestiduras.....	83
4.6 Reflexiones sobre el proceso de Des-Bestiduras.....	84
4.7 Estudio exploratorio.....	85
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>90</b>
<b>FUENTES BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>95</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>100</b>

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Ilustración 1. Gran inauguración de la primera exposición Dadá. Feria Internacional Dadá, Berlín, 5 de junio de 1920. ....	16
Ilustración 2. Hugo Ball recitando Karawane con traje cubista de Sophie Taeuber Arp en el Cabaret Voltaire, Zürich 1916. ....	17
Ilustración 3. Marcel Janco, Una noche en el Cabaret Voltaire, 1916. ....	17
Ilustración 4. Emmy Hennings y Tristán Tzara. ....	17
Ilustración 5. George Grosz y bailarina Dadá. ....	18
Ilustración 6. Zürich, 1915. Escena de un ensayo. Encima del mueble Sophie Taeuber esperando su turno para bailar, de pie Hans Arp, a su lado Emmy Hennings y Hugo Ball. En primer plano a la izquierda Suzanne Perrottet, en el centro Mary Wigman y a la derecha Rudolf Laban. ....	18
Ilustración 7. Reunión dadaísta, Biblioteca Jacques Doucet, 1921. De izquierda a derecha: Auric, Francis Picabia, Ribemont-Dessaignes, G. Everling, Casella y Tzara (de pie). ....	19
Ilustración 8. Marcel Duchamp y Bronia Perlmutter, Adan y Eva, París, 1924. ....	19
Ilustración 9. Bailarines de Oskar Schlemmer, Ballet triádico de la Bauhaus, 1926. ....	21
Ilustración 10. Spectodrama, Juego, vida e ilusión, Black Mountain College, 1938. ....	23
Ilustración 11. Reparto de La artimaña de medusa, John Cage, Elaine de Kooning, Buckminster Fuller y Merce Cunningham, 1948. ....	23
Ilustración 12. John Cage y Merce Cunningham, Variaciones, 1952. ....	24
Ilustración 13. Charles Ross, Qui a mange le baboon, 1963. Judson Dance Theatre. ....	25
Ilustración 14. Ann Halprin, Parades and Changes, 1962. Fotografía: Beeson Constance. ....	26
Ilustración 15. Carolee Schneemann, Met and joy, 1964. ....	27
Ilustración 16. Carolee Schneemann, Up to and including her limits, 1973-1977. ....	28
Ilustración 17. Yoko Ono, Cut pieces, 1965. Carnegie Hall de Nueva York Web. 10 julio 2021. <a href="https://revistamirall.com/2017/07/12/yoko-ono-cut-piece-y-la-performance-feminista/">https://revistamirall.com/2017/07/12/yoko-ono-cut-piece-y-la-performance-feminista/</a> ....	28
Ilustración 18. Hermann Nitsch, Aktion135, 1960; Vito Acconci, Trademarks, 1970; Bruce Nauman, Manipulating a Fluorescent Tube, 1969; Dennis Oppenheim, Stage Transfer Drawing, 1971. ....	30
Ilustración 19. Hannah Wilke, S.O.S Starification Object Series (1974-75); Steve Paxton and Yvonne Rainer, Word Words, 1963. ....	31

Ilustración 21. Stelios Arcadiou "Sterlac", Suspensions, 1980-2014. Web. 10 julio 2021.	32
Ilustración 20. Stelios Arcadiou "Sterlac", Suspensions, 1985. Royal Theatre, Copenhagen. Web. 10 julio 2021.	32
Ilustración 22. Rebeca Horn, Finger globes, 1972.	33
Ilustración 23. Isadora Duncan, <a href="https://www.infobae.com/cultura/2017/05/31/la-vida-tragica-de-isadora-duncan-la-que-tenia-alas-en-los-pies/">https://www.infobae.com/cultura/2017/05/31/la-vida-tragica-de-isadora-duncan-la-que-tenia-alas-en-los-pies/</a>	34
Ilustración 24. Escuela de danza Laban en el lido de Wannsee, 1930. Grupo de danza de Mary Wigman, fotografía: Charlotte Rudolph, c. 1920.	36
Ilustración 25. Pina Bausch, Café Müller, fotografía: Paulo Pimenta, 1978.	36
Ilustración 26. Pina Bausch, La consagración de la primavera, Fotografía Ulli Weiss, 1975.	37
Ilustración 27. Lee-Chen Lin, , Legend Lin Dance Theatre, 2018.	38
Ilustración 28. Saturnino Herrán, La leyenda de los volcanes, 1910.	38
Ilustración 29. Saturnino Herrán, Nuestros Dioses, 1917.	39
Ilustración 30. Lee-Chen Lin, Song pensive beholding, Legend Lin Dance Theatre, 2011.	39
Ilustración 31. Kazuo Ohno y Yoshito perform at Japan Society, 1999.	39
Ilustración 32. Tatsumi Hijikata. <a href="https://constantinenache.wordpress.com/2017/02/08/in-memori-am-tatsumi-hijikata-archive/#jp-carousel-974">https://constantinenache.wordpress.com/2017/02/08/in-memori-am-tatsumi-hijikata-archive/#jp-carousel-974</a>	40
Ilustración 33. Tatsumi Hijikata, <a href="https://aquicoral.blogspot.com/2013/09/ankoku-buto-danza-japonesa.html">https://aquicoral.blogspot.com/2013/09/ankoku-buto-danza-japonesa.html</a>	42
Ilustración 34. Kazuo Onho, Tha Dead Sea. <a href="https://www.anothermag.com/art-photography/264/in-memori-am-kazuo-ohno">https://www.anothermag.com/art-photography/264/in-memori-am-kazuo-ohno</a> .	43
Ilustración 35 William Forsythe, Alignigung II, 2017.	65
Ilustración 36 Idem.	66
Ilustración 37 Vanessa Beecroft, VB55, 2005. Nueva Galería Nacional, Berlín.	69
Ilustración 39 Saturnino Herrán, La leyenda de los volcanes, 1912, Óleo sobre tela, Museo de Aguascalientes.	75
Ilustración 39 Saturnino Herrán, La Tehuana, 1914, Óleo sobre tela, Museo de Aguascalientes.	75
Ilustración 40 Saturnino Herrán, La leyenda de los volcanes, 1910, Óleo sobre tela, Pinacoteca del Ateneo Fuente, Saltillo, Coahuila.	76

Ilustración 41 Saturnino Herrán, Alegoría a la construcción y Alegoría al trabajo, 1911, Óleo sobre tela, Díptico mural en la escuela de Artes y Oficios, Instituto Politécnico Nacional. ....	76
Ilustración 42 Saturnino Herrán, fragmento del tríptico inconcluso Nuestros dioses, 1918, Óleo sobre tela, Palacio de Bellas Artes. ....	77
Ilustración 43 “Tehuana”, Cuerpo místico, 2018, Caja negra, Universidad de las Artes. Fotografía: Lucía Castañeda.....	77
Ilustración 44 “Tehuana”, Cuerpo místico, 2018, Caja negra, Universidad de las Artes. ..	78
Ilustración 45 “Volcanes”, Cuerpo místico, 2018, Caja negra, Universidad de las artes. Fotografía: Alam Martínez. ....	78
Ilustración 46 Cuerpo místico, pintura efímera, 2018. Fotografía: Lucía Castañeda. ....	79
Ilustración 47 “Creación”, Cuerpo místico, 2018, Caja negra, Universidad de las Artes. Fotografía: Jaime Lara.....	80
Ilustración 48 “Nuestros dioses”, Cuerpo místico, 2018, Caja negra, Universidad de las Artes. Fotografía: Lucía Castañeda. ....	81
Ilustración 49 “Rebozo”, Cuerpo místico, 2018, Caja negra, Universidad de las Artes. Fotografía: Lucía Castañeda.....	81
Ilustración 50 “Volcanes”, Cuerpo místico, 2018. Caja negra, Universidad de las Artes. Fotografía: Lucía Castañeda.....	82
Ilustración 51 Des-Bestiduras, 2018, Museo Espacio. Fotografía: Lucía Castañeda.....	85
Ilustración 52 Des-Bestiduras, 2018, Museo Espacio. Fotografía: Lucía Castañeda.....	86
Ilustración 53 Des-Bestiduras, 2018, registro de proceso de experimentación. Fotografía: Alfredo Vargas Ortega .....	88
Ilustración 54 Des-Bestiduras, 2018, Museo espacio. Fotografía: Víctor Zarate. ....	89

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo surge de la observación, el análisis y la práctica del desnudo como elemento simbólico dentro del performance<sup>1</sup>. Para abordar el tema, fue pertinente revisar los cambios que se produjeron en el desnudo desde los diferentes contextos históricos y culturales. Este estudio no busca establecer un orden cronológico, sino explorar ciertos paradigmas que han transformado la noción de cuerpo, que lo separan de la visión que reduce su existencia a un instrumento para la sexualidad o que limitan el discurso retórico a una ilustración, restándole así su carácter simbólico, su fuerza y fisicalidad dentro del arte acción. De esta manera se busca que el estudio del desnudo se construya en la formulación de una narrativa integral desde el cuerpo para resignificar otras posibilidades expresivas y discursivas en el performance.

El ejercicio profesional dentro del teatro, la danza contemporánea y la danza clásica además de la formación en los campos de la Historia del arte, conforman este proceso de investigación para la práctica de una experiencia transdisciplinar del cuerpo como dispositivo de búsqueda en el performance. La línea de reflexión, análisis y búsqueda de la teorización y la praxis en el performance se centra en la exposición de antecedentes delimitados a la práctica del desnudo, en la búsqueda de procesos artísticos donde se convierte en el medio y no en el fin de la misma; el desnudo, en este proceso, funciona como vehículo para la introspección y a partir de esta relación orgánica busca generar un vínculo profundo con el observante. Este estudio entreteje el trabajo del desnudo y la corporalidad como medio para producir una glosopoiesis<sup>2</sup> desde las disciplinas escénicas afines al performance como el teatro y la danza por su carácter convivial.

---

<sup>1</sup> Según la definición de Roselee Goldberg en su libro *Performance. Live Art 1909 to the present*, performance se define como: toda manifestación o acción artística ante un público en la que, a diferencia de las interpretaciones teatrales, no hay ningún diálogo previamente fijado por escrito. Otra definición que nos interesa señalar es la de Lea Vergine, publicada en su libro *Body Art and Performance* (1974) como la: acción exclusiva o especialmente centrada en el cuerpo. Por último la definición de Han-Thies Lehmann: La inmediatez de una experiencia conjunta entre artistas y público constituye una de las características fundamentales del arte de acción.

<sup>2</sup> Según Jacques Derrida en *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*: La glosopoiesis, el cual no es ni un lenguaje imitativo, ni una creación de nombres, nos conduce de nuevo al borde del momento en donde todavía la palabra no ha nacido, cuando la articulación no es ya un grito pero tampoco es aún un discurso, cuando la repetición, y con ella la lengua en general es casi imposible: nos conduce a la separación del concepto y del sonido, del significado y del significante, de la pneumática y de la gramática, a la libertad de la traducción y de la tradición, al movimiento de la interpretación, a la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor. Es la víspera del origen de las lenguas, y del diálogo entre la teología y el humanismo, al cual la metafísica del teatro occidental nunca ha hecho otra cosa sino entremezclar incesantemente.

La aproximación a este tema se origina a partir del cuestionamiento de algunas prácticas escénicas que hacen un uso arbitrario del desnudo como recurso del lenguaje artístico, bajo la apariencia transgresora de una exposición provocativa, que carece de contenido, virtuosismo y de significado en la idea primaria de transmitir una intención artística. Lejos de una visión reduccionista, que no guarda relación con una postura moralizante, la observación crítica de estas prácticas que presentan al cuerpo con una lectura simplista, desde la inmediatez discursiva, no logra superar el efecto fácil del cliché como argumento que se impone a la desinhibición. Más allá de otorgarle un valor excepcional al desnudo se niega su potencial expresivo y la fuerza simbólica que representa. La vulnerabilidad del cuerpo en la observación del otro, que remite a una fragilidad inherente en la naturaleza humana, mueve a realizar una búsqueda de identificación más orgánica, a propósito de nuevas experiencias que logren una interacción más natural del desnudo.

El desnudo es un elemento de transgresión dentro del performance que puede llegar a alterar la pasividad del espectador y puede enfrentarlo a una experiencia que le resulte sensible, evocativa, incómoda o, bien, liberadora. La contundencia de una experiencia que confronta se comparte desde la conceptualización de un objetivo significativo que explica el desnudo como recurso narrativo o poético, además de que genera un planteamiento de orden físico-espacial en la composición plástica. Con base en lo anteriormente señalado, se busca responder a la siguiente pregunta: ¿Qué importancia tiene la búsqueda de la resignificación del desnudo en el performance?

En la actualidad el desnudo tiende a reconquistar las aportaciones de la belleza clásica, de tal suerte que resulta ineludible revisar algunos de los antecedentes del periodo clásico (siglo V a. C.), donde se establecen como principios las proporciones y argumentos que dieron sentido de belleza al cuerpo humano. Cuando se habla de la belleza y del cuerpo, se tiende a simplificar ciertos aspectos que relacionan estos conceptos con lugares comunes como las imágenes estereotipadas que se difunden regularmente en revistas de modas y tendencias. También el desnudo se ha vuelto una expresión constante en otro tipo de actividades que van desde las protestas de colectivos feministas, que exhiben el cuerpo desnudo como acto subversivo, así como aquellos que denuncian el maltrato animal por parte de empresas transnacionales que utilizan a estos seres con fines cosméticos para el mundo de la moda, en laboratorios médicos o para espectáculos de entretenimiento. También el desnudo ha sido utilizado en manifestaciones de grupos sociales y en demandas de carácter político. Uno de los espacios en el que el desnudo ha sido sobre



utilizado, es aquel que se encuentra en los límites de la intensión artística y como recurso gastado con la única intención de crear un interés sin fundamento, que cae inevitablemente en el morbo. En el campo de las artes vivas el desnudo llega a ser utilizado de forma ambigua, muchas veces con un propósito que se define como artístico pero que, en los hechos, llega a convertirse en un añadido forzado que poco o nada guarda relación con el argumento. Bajo la definición de “arte”, el desnudo pierde su valor y fuerza frente a la inmediatez con que se le trata. En las investigaciones de Kenneth Clark sobre la historia del desnudo afirma que “el cuerpo no es uno de esos temas que se pueden convertir en arte por transcripción directa”<sup>3</sup>, con lo que se confirma que observar una serie de cuerpos desnudos en la vía pública, en escuelas de arte o incluso en lugares destinados para su exhibición, como son los museos, no es razón suficiente para nombrarlos como objetos artísticos.

Durante el proceso de investigación se pudo comprobar la escasa documentación bibliográfica especializada en el tema del desnudo implicado en el performance por lo que el estudio pasa a través de distintos ángulos disciplinares para fortalecer la exploración que esta tesis plantea, ya que al hablar de la historia del desnudo, se transita por una serie de conocimientos diseminados a lo largo de la historia del arte moderno y contemporáneo. En el performance existe una relación con ciertas prácticas teatrales como por ejemplo la lectura de poemas Dada de Hugo Ball o el discurso vanguardista en la obra de Alfred Jarry, precursor de una narrativa experimental, o los actos vivos en donde los pintores intervenían con programas de creación improvisada.

La transformación de algunos paradigmas sobre el desnudo en el arte, amplían el panorama del cual se desprenden las investigaciones más avanzadas en torno a este tema. El performance comienza a desarrollarse durante los años veinte del siglo pasado, aunque de manera más importante cobró fuerza en los años sesenta del siglo pasado. Una de las investigaciones más importantes al respecto es la llevada a cabo por Roselee Goldberg, quien describe un panorama general, detallando los diferentes acontecimientos que sucedieron en este periodo, y en los que se puede reconocer la presencia del desnudo.

Es importante señalar que las fronteras entre el arte teatral y el performance son cada vez más estrechas. Sus límites pueden identificarse por las diferentes características que los

---

<sup>3</sup> Clark Kenneth, “El desnudo corporal y del desnudo artístico”, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, (Madrid: Alianza, 1981), 18.

separan, entre la experiencia de lo pragmático y lo representacional. Hans-Thies Lehmann, contrasta sus investigaciones con los estudios de Goldberg y apunta que ambas prácticas han perdido sus límites, y que es a partir de los años ochenta cuando el performance abre una nueva tendencia hacia la teatralización. Una de esas aproximaciones que pueden identificarse entre lo teatral y lo performático es la danza Butoh. Esta disciplina, surgida de la posguerra en Japón, gravita en los estados contemplativos, alejados del racionalismo, así como en el reaprendizaje del movimiento, en la búsqueda del silencio y en la dilatación corporal, entre otros elementos.

Esta búsqueda se concentra en el análisis del desnudo para resignificar el cuerpo y la práctica de la corporalidad dentro de un proceso de investigación-producción en el performance, desde el cual es necesario identificar los antecedentes y fundamentos del desnudo, bajo la óptica de diferentes autores así como las implicaciones de carácter filosófico, sociológico e histórico, que permitan examinar los elementos centrales donde prevalezca el enfoque narrativo o el carácter simbólico del desnudo tendiente a desarrollar el concepto de performance a partir de la síntesis de algunos elementos de la investigación teórico-práctica.

Fue necesario desarrollar un laboratorio de entrenamiento físico para construir una metodología de exploración del movimiento, teniendo como base lo siguiente: modificar el paradigma del desnudo como objeto de sexualización, habitar la desnudez desde la organicidad, estudiar el acercamiento a los elementos estructurales de la imagen corporal y del desnudo para la composición plástica, explorar sobre los estímulos para la acción espontánea del movimiento, desestructurar el sentido lineal del tiempo cotidiano y redimensionar la fisicalidad bajo el dominio de la corporalidad.

Para responder al cuestionamiento que orienta esta investigación se ha optado por un enfoque metodológico de carácter explicativo que permite ampliar las perspectivas teórico-prácticas sobre el desnudo en el arte de manera general y específicamente en el arte acción, con sus posteriores etapas de exploración, descripción y correlación, encaminadas a reconocer los procesos artísticos y la búsqueda de referentes para el estudio exploratorio en el que se abordan las etapas de investigación corporal y la producción de las piezas. De esta manera la vinculación sobre las experiencias de la investigación del cuerpo y los elementos visuales que surgen de la experimentación pueden ser una vía de búsqueda continua hacia el desnudo, que implique distintas posibilidades en el movimiento y la composición. A partir de los planteamientos señalados en esta investigación-producción se

considera la siguiente hipótesis que plantea que el desnudo en el performance se construye a partir de la apropiación e interacción del cuerpo y de la resignificación, presente en la plástica visual y la corporalidad.

En un acercamiento al primer capítulo, fue necesario hacer una revisión del desarrollo histórico de las vanguardias para indagar sobre las primeras actividades del arte vivo, además de buscar registros documentales en los que se expusiera el desnudo dentro de una propuesta significativa. Sin bien fue complejo encontrar testimonios o algún tipo de registro histórico más contundente, se comenta entre líneas, una historia donde el cuerpo comienza a ser el medio para desmitificar el arte del último tramo del siglo XIX. Asimismo en el surgimiento de la danza butoh, se logran conjugar una serie de elementos que coinciden con la experiencia viva, a través de la idea de un cuerpo en contacto con la corporalidad y el desnudo, a propósito de la crisis de la posguerra.

De los anteriores argumentos, en el siguiente capítulo, se desprenden las discusiones sobre el desnudo, la sexualidad y la ritualización del cuerpo, para reflexionar sobre el sentido ceremonial que el performance hereda del teatro, y éste a su vez de la conformación de una cosmogonía en la que el ser humano se percibe como parte de un todo, según los estudios sociológicos de David Le Breton. Por el contrario, los medios de comunicación en la actualidad logran modificar la manera en que concebimos el cuerpo, pues pueden llegar a transformarlo en objeto, cambiando la percepción en cuanto imagen, estímulos y actos de provocación, así como transformar los hábitos y costumbres, además de las conductas masificadas que se convierten en elementos que son concedidos por la autoridad, como un medio lenitivo, según lo explica Michel Foucault.

Posteriormente, en el tercer capítulo se aborda la metodología, siendo el primero un análisis fundamentado en las tres clasificaciones que realiza Katya Mandoki, en el cual observa distintos diálogos; retóricas que surgen a partir de distintas situaciones en el cuerpo. Una vez que se establecieron estos parámetros, se realizaron los análisis de las piezas que acompañaron el proceso creativo a razón de complementar la estética, la plástica y la conceptualización de las piezas de producción.

Para la producción de la primera pieza, se realizaron ejercicios de observación y experimentación a partir de los dibujos desarrollados por el pintor Aguascalentense, Saturnino Herrán. Fue necesario revisar las primeras prácticas del desnudo —con modelo— que se realizaron en México a principios del siglo XX, y conocer los procesos de estudio del

cuerpo y del gesto dentro de una sociedad conservadora. Incluso en el ejercicio del dibujo dentro de la academia se consideraba una práctica poco apropiada, razón por la que desarrollaban este tipo de ejercicios a partir de fotografías o de modelos en yeso, reproducción de las esculturas de tipo clásico traídas de Europa. La observación del desnudo de los cuerpos mexicanos —trabajadores de la construcción en su mayoría— constituyó una evolución en el dibujo y la pintura de Herrán. Su estudio sobresaliente, fue el material que configuró una manera de observar el cuerpo como objeto simbólico y fue referencia de estudio en una de las piezas de producción.

Para la siguiente propuesta, se realizó una revisión histórica sobre los bestiarios, conocidos también como *Gabinetes de las maravillas*, en los que se hace una analogía descriptiva sobre los animales fantásticos. La observación de estos bestiarios, produjo la reflexión y analogía de ciertos comportamientos que el ser humano adopta por medio del vestido y en el que parece esconderse o transfigurarse para lograr la aceptación social y, muchas veces, asumir una falsa personalidad.

Por último se presentan ambos procesos, *Cuerpo místico* y *Des-Bestiduras*; que intentan transitar hacia una glosopoiesis corporal —la creación de un lenguaje personal— entre el desnudo, el movimiento, la música y la multimedia. Los ejercicios de investigación-producción, son una propuesta que reúne las prácticas artísticas a través de la transdisciplina y la multidisciplina con el objetivo de vincular el universo disciplinar que convive dentro de la Universidad de las Artes.

## CAPÍTULO I. HISTORICIDAD DE LAS VANGUARDIAS Y EL DESNUDO

### 1.1 Antecedentes del performance

La revisión histórica de los siguientes exponentes del performance o arte acción, nos permite analizar las prácticas y distinguir, dentro de sus antecedentes, los lenguajes desarrollados en distintas áreas dentro de la plástica y de la escena para estructurar una historicidad del cuerpo y el desnudo, que empieza a consolidarse a partir de la segunda mitad del siglo XX. Este siglo conjunta una serie de cambios en el interior del arte y toma al cuerpo como objeto de experimentación; síntoma propiciado por el ambiente de posguerra. A mediados del siglo XX las vanguardias artísticas, como el dadaísmo, que suscitaron la búsqueda de un nuevo lenguaje, habían desaparecido, pero podía descubrirse el germen que habían dejado en la plástica, la música, el teatro y la danza. En cada una de las expresiones se retomaban sus principios, engendrados como oposición al racionalismo de la sociedad moderna, que había llevado a la sociedad a la Primera Guerra Mundial. El *Manifiesto Dada*, escrito por Tristán Tzara, también se erigía en contra del sentimentalismo que abundaba en todos los campos del arte establecido para y hacia la burguesía.

La resignificación y el espacio del arte en esta segunda mitad de siglo, conducía inevitablemente al hombre a verse a sí mismo y a despojarse del espacio bidimensional del cuadro que se había consolidado y proliferado en las galerías o en colecciones individuales en pinturas de género, naturalezas muertas, retratos o autorretratos. Antes del último cuarto del siglo XIX la plástica tenía un proceso que podía germinar de la fantasía, la poesía, la dramaturgia, por el contrario desde las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX comenzaba otro período que resurgía de la realidad de la presencia en el terreno de lo teatral.

El deseo de encontrarse ante un mundo distinto cambió en los artistas de este inicio de siglo, su propia idea de concebirse. Por esta razón, el cuerpo toma una importancia vital, y es el que actúa como medio de análisis y funciona como materia de experimentación al reunir distintos elementos multidisciplinares, desligado de la institución, apegado al sentimiento de libertad, incluido el rechazo de las nuevas propuestas artísticas que trajo consigo el modernismo. Cualquier movimiento que se produjera por principios formales, parecía ser rechazado porque buscaban renunciar a cualquier modelo dominante, como lo explica Josefina Alcanzar, “el dadaísmo era una violenta negación intelectual y moral, una

protesta contra los falsos mitos del positivismo, un nihilismo exacerbado. Era un rechazo a la misma noción de arte y a la sociedad imperante.”<sup>4</sup>

Del dadaísmo se impregnaron posteriormente los movimientos artísticos de los años sesenta. La aproximación hacia otras disciplinas, conformó la dialéctica de un nuevo lenguaje sin reglas precisas, insubordinado a la institución, cargado de elementos simbólicos y utilizando al cuerpo como superficie, como materia de transgresión y mecanismo de denuncia viva. El performance se alimentó de toda clase de elementos materiales, marca un antes y un después en el lenguaje de las artes visuales, la experiencia se vuelve un elemento indispensable para su transmisión, el acto puramente fenomenológico actúa desde y para la vida, en una experiencia de choque que busca desarraigar los modelos hegemónicos del arte, organizado desde la Institución y la clase burguesa. De este modo el performance comienza a hablar de las problemáticas sociales, en un entorno de posguerra.

La nueva dimensión del ser humano después de la Segunda Guerra Mundial, manifestaba este ambiente de libertad, la necesidad de ampliar los horizontes de liberación en un contexto donde se gozaba del consumo de sustancias adictivas, de una sexualidad plena en el reconocimiento natural de la desnudez de los cuerpos que, posteriormente, fue cediendo a la experimentación. Se confinó a lo siniestro, a lo orgánico, hecho por algunos artistas a través del sacrificio de animales, tatuajes, mutilaciones, entre otras prácticas. “El cuerpo del propio artista aparecía, por regla general, como el agente y el paciente, el material inicial y el resultado de la creación”.<sup>5</sup> Gilles Deleuze afirma que “el cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo”<sup>6</sup>. Ésta, que podría ser una antítesis de las ideas platónicas, devuelve al cuerpo su dominio en el espacio y en el pensamiento.

La ruptura que termina con los prejuicios del cuerpo, lo afirma en una nueva subjetividad, se afirma en el dolor, el placer, la sexualidad, se explota el artificio en el cuerpo por medio de implantes, injertos, prótesis, etc. El teatro, por su lado, aboga por la eliminación de los automatismos psíquicos y sociales, y condensa a través de los elementos de la danza un nuevo lenguaje. Toda esta pérdida del sentido del cuerpo, exige un conocimiento de la inter y la transdisciplina.

---

<sup>4</sup> Josefina Alcázar, *Performance: un arte del yo*, (México D.F.: Siglo XXI, 2014), 20.

<sup>5</sup> Ramírez Juan Antonio, *El objeto y el aura, (des) orden visual del arte moderno*, (Madrid, Akal, 2009), 67.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, (Barcelona: Paidós, 1987), 251.

Para ese momento, el cuerpo no se reducía a ser mera representación, sino que se fortalecía de la realidad y accionaba frente a ella, buscando eliminar los prejuicios morales, la rigidez del academicismo y toma como lugar para su desarrollo, entre otros, los espacios públicos. El performance o arte acción, gana espacios dentro del arte no objetual, es decir, en el arte conceptual, que es precedido por Marcel Duchamp, y termina por desequilibrar los medios de representación del arte retiniano. El objeto artístico deja de ser más importante que el proceso mismo, la concepción nace de la desmaterialización del arte; el artista se vuelve parte de la pieza artística.

A este respecto, Josefina Alcázar observa el fenómeno del espejo y lo relaciona con el mito de Narciso, al que también alude Jaime Labastida en el artículo *El mito de Narciso*. Ambos autores sostienen que, por una parte, el espejo se convierte en objeto de autorreconocimiento y, por otro lado, es el elemento que mejor representa de manera simbólica el hedonismo en el que ha caído la sociedad actual. Labastida agrega que “el hombre se hace persona sólo en la medida en que crea o inventa su imagen.”<sup>7</sup> Con esta afirmación, asociamos al performance y la construcción que se hace del mismo, a partir del cuerpo. Encontramos significados que responden, por una parte, al uso de las vivencias del artista que integra a manera de autorretrato la acción. Por otra parte, el desnudo asegura un punto de reunión con el espectador que quizás se acerca al encuentro del yo, en donde hay una confrontación y un autorreconocimiento de quien observa.

## **1.2 Evolución del performance en las vanguardias**

Tratar de construir los antecedentes del performance, constituye una difícil tarea, sobre todo si intentamos definir un concepto que describa puntualmente una actividad tan amplia y controversial, y que comprenda la amplia gama de recursos utilizados por los artistas que encabezaron los movimientos de expresión de vanguardia, producto de la posguerra. Si bien el performance era parte del movimiento de ruptura que se generó durante el siglo XX, la necesidad de experimentación y el deseo de rompimiento de los viejos modelos del arte, alentó a innumerables artistas de todas las disciplinas a buscar la transformación y a la redefinición de sus propuestas artísticas. Se trataba de aportar sangre nueva a los movimientos independientes que surgieron previamente y que impulsaron a estos nuevos artistas a romper con todas las relaciones que había generado el arte figurativo en los últimos años del siglo XIX. Desde los inicios del siglo XX, París tuvo un

---

<sup>7</sup> Jaime Labastida, “El mito de Narciso”, *Nueva época*, n°. 16 (2002): 43.

importante desarrollo financiero, y en pocos años se convirtió en la segunda capital de mayor crecimiento tanto económico como cultural. Fue un periodo de esplendor en el que se celebró la Exposición Universal, además de ser la plataforma para el creciente desarrollo de las artes, la filosofía y la literatura; se constituyó como la capital cultural más importante del mundo.

El performance, como instrumento de ruptura fue creado y adoptado por los movimientos artísticos de vanguardia, basados en la idea de lo presente, no en pos del futuro, sino desde la conciencia de su propio tiempo. En la reflexión de Antoine Compagnon, el momento presente al que se referían no estaba ligado al pensamiento del progreso y desarrollo que pudiera verse generalizado en el ambiente de principios del siglo XX: “los primeros modernos no buscaban lo nuevo en un presente tensado hacia el futuro y que traía en sí la ley de su propia destrucción; lo buscaban en el presente en su calidad de presente.”<sup>8</sup> De esta manera, la idea de ruptura que se generaba dentro de estos movimientos con una actitud provocadora, se manifestaba en contra de los valores establecidos por la academia, con una idea fundamental: “la vanguardia no sólo es una modernidad más radical y dogmática. Si la modernidad se identifica con una pasión por el presente, la vanguardia presupone una conciencia histórica del futuro y la voluntad de estar adelantado a su tiempo.”<sup>9</sup> De esta manera el performance, fue el cimiento del arte de las propuestas de vanguardia, fue la expresión que removió los espacios académicos y la hegemonía institucional burguesa, sobre todo a partir de los años veinte.

Aunque documentalmente no siempre se precisa la importancia que ha tenido el performance como proceso de innovación dentro de la plástica en las vanguardias artísticas, es importante recalcar que ninguna de estas propuestas se hubiera constituido como tal, de no haber sido por la experimentación escénica y plástica que predominaba en estos grupos. Tal como lo afirma Roselee Goldberg, “la performance en el siglo XX ha estado en la primera línea de tal actividad: una vanguardia de la vanguardia.”<sup>10</sup> Por una parte, el performance funcionó como medio de experimentación para distanciarse de la plástica y reconstruirla desde el *acto vivo* pero, por otra parte, pudo encontrar el momento decisivo para consolidarse, en 1970, como medio de expresión artística independiente,

---

<sup>8</sup> Antoine Compagnon, *Las cinco paradojas de la modernidad*, (México D.F., Siglo XXI, 2010), 35.

<sup>9</sup> *Ibidem.* 36.

<sup>10</sup> Roselee Goldberg, *Performance art*, (España: Ediciones Destino, 1996), 7.



utilizada de manera importante por artistas visuales y escénicos dedicados al teatro, la música y la danza.

A este proceso de experimentación, se sumaron numerosos artistas que buscaban resolver dudas formales de los movimientos que encabezaban o de los que formaban parte. Fueron



Ilustración 1. Gran inauguración de la primera exposición Dadá. Feria Internacional Dadá, Berlín, 5 de junio de 1920.

eventos que renovaron estructuralmente el mundo de la plástica. Sobre esta reflexión Goldberg enfatiza que “la performance ha sido considerada una manera de dar vida a muchas ideas formales y conceptuales en las cuales se basa la creación del arte. Los gestos vivos se han utilizado constantemente como un arma contra las convenciones del arte establecido.”<sup>11</sup> De esta manera la lucha se constituía a través de la amplitud y el ejercicio de la libertad en

cada acto, el efecto de los cuerpos sobre el escenario y su uso moralmente “inadecuado” —según los preceptos de la sociedad victoriana—, irreverentes, agresivos, grotescos pero comprometidos con una demanda de autenticidad. Lo mismo se les veía en plena escena orinando sobre pinturas expresionistas, como masturbándose frente al público o posando con los cuerpos desnudos a manera de esculturas vivientes. El cuerpo siempre ha sido portador de una verdad transgresora y determinante.

Los primeros en formar parte de este, laboratorio experimental, fueron los futuristas. Su principal objetivo, como el de todas las vanguardias, era trastornar al público acostumbrado al arte burgués y, por lo tanto, despertar nuevas maneras de percibir y criticar el arte. Estas primeras manifestaciones fueron hechas por Filippo Tommaso Marinetti, escritor, poeta y dramaturgo, quien retomó el teatro de variedades como instrumento de crítica. Las propuestas en su mayoría tenían un tono sarcástico y agresivo en relación con temas sociales, políticos y militares, además de permitir al público encontrarse con una experiencia más cercana, de esta manera “Los manifiestos de la performance, desde los futuristas hasta el presente, han sido la expresión de disidentes que han intentado encontrar

<sup>11</sup> Roselee Goldberg, *Performance art*, 7.

otros medios para evaluar la experiencia del arte en la vida cotidiana.”<sup>12</sup> Esto explica las acciones y su interacción con el público.



Ilustración 3. Hugo Ball recitando *Karawane* con traje cubista de Sophie Taeuber Arp en el Cabaret Voltaire, Zürich 1916.



Ilustración 2. Marcel Janco, *Una noche en el Cabaret Voltaire*, 1916.

Cabe recordar que posteriormente en Zúrich en 1916, Emmy Hennings y Hugo Ball, fundadores del Cabaret Voltaire integraron un grupo junto con Tristán Tzara, Jean Arp, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, entre otros

(fundadores del movimiento Dadaísta), en el que ofrecían al público un espacio para realizar lecturas e interpretaciones de música y poesía. El salón estaba abierto a cualquier tipo de propuesta, así Tzara dio lectura a varios poemas, Hennings cantaba canciones en francés, se tocaba música popular rusa, entre otras actividades que cambiaban con los días. Por el cabaret circularon reconocidos artistas que participaban de los performances como Kandinsky, Else Lasker, Wedekind, De Blaise Cendrars, Jacob von Hoddis, Franz Werfel, Lichtenstein, Rudolf von Laban, entre otros. Los programas fueron escritos por Ball en colaboración con ese primer grupo.

El ambiente y la continua creación de programas con distintos temas, determinaron la singularidad de las presentaciones. Estos fueron los principales impulsos para encontrar la



Ilustración 4. Emmy Hennings y Tristán Tzara.

<sup>12</sup> *Ibidem*, 8.

novedad en las actividades, mantener el interés y aumentar las expectativas de los asistentes. Después de pasar por encima de los preceptos académicos, los futuristas se sujetaron a la literatura, la poesía y la acción: “La lectura y la performance en vivo son las claves para redescubrir el placer en el arte,”<sup>13</sup> y no solo el placer de hacerlo, sino de reinventarlo, ya que su objetivo era realizar las aportaciones más novedosas al arte.

Todos los acontecimientos mencionados sucedieron entre febrero y junio de 1916, cuando concluyeron las actividades en este primer experimento y el cabaret cerró sus puertas. Sin embargo, en ese mismo mes dio inicio la primera velada del grupo Dadá en el Waag Hall



Ilustración 5. George Grosz y bailarina Dadá.

de Zúrich con todo tipo de manifestaciones que incluían como base: la plástica, la música, la literatura y la danza. Un año más tarde, en el mes de marzo, abrirían la *Galerie Dadá* con una idea más organizada sobre el ejercicio de la plástica, y dejaron atrás —como lo confirmó el mismo Ball— “los barbarismos del cabaret”<sup>14</sup>. La rapidez con la que iniciaban y cerraban estos ciclos permitió que la idea de los actos vivos se fuera transformando de lo radical, lo espontáneo y lo ingenuo a un lenguaje más cercano al cuerpo, a la introspección y la danza.

El performance fue la práctica que predominó dentro de la galería, en buena medida influenciada por los trabajos del maestro húngaro Laban y la estadounidense Mary Wigman, con quienes trabajó Sophie Taeuber, quien estaba a cargo del montaje de esta primera presentación llamada *Canción del pez volador y los caballitos de mar* que, según Ball, fue un éxito. En las reflexiones de Ball, la danza



Ilustración 6. Zürich, 1915. *Escena de un ensayo*. Encima del mueble Sophie Taeuber esperando su turno para bailar, de pie Hans Arp, a su lado Emmy Hennings y Hugo Ball. En primer plano a la izquierda Suzanne Perrottet, en el centro Mary Wigman y a la derecha Rudolf Laban.

<sup>13</sup> Roselee Goldberg, *Performance art*, 58.

<sup>14</sup> *Ibidem*, 65.

parecía relacionarse con la experiencia que el mismo cuerpo era capaz de provocar en el espectador, la ingravidez, la fuerza, la catarsis física, la unidad que se ejerce desde la mente y el cuerpo, su organicidad, y la comunicación directa con otros cuerpos. En palabras de Ball, “Está muy próximo al tatuaje y a todos los esfuerzos representativos primitivos que aspiran a la personificación: ésta a menudo se convierte en ellos”.<sup>15</sup>

No obstante, aunque el cuerpo era el vehículo para encarnar un personaje o una situación, también era el medio por el cual denunciar o manifestarse. En febrero de 1918, Huelsenbeck presentó la primera velada Dadá en el Café des Westens, junto con Max Herrmann-Neise, Theodor Däubler y George Grosz. Este último, después de leer poemas irreverentes, orinaba sobre pinturas expresionistas, y Huelsenbeck profería expresiones en contra de la guerra. Estos actos se tornaron más agresivos, pues el arte expresionista y la beligerancia, despertaban las violentas diatribas en contra del gobierno. Sin embargo igual que sucedió con el primer grupo, el agotamiento llegó por la intensidad de sus manifestaciones y concluyó en 1921. Durante ese mismo año la reproducción de estos modelos y otros nuevos estaban en puerta. Jean Cocteau en París, anticipaba la amplitud que tendría el performance en años posteriores.

Lo anterior motivó a que cada grupo determinara ciertos principios que predominaban en sus propuestas. Los principios dadaístas del performance fueron la *simultaneidad* y lo



Ilustración 8. Marcel Duchamp y Bronia Perlmutter, *Adán y Eva*, París, 1924.

*espontáneo*. Tzara había escrito: “Dadá nació de una exigencia moral, de una voluntad implacable de alcanzar un absoluto moral y del sentimiento profundo de que el hombre, en el centro de todas las creaciones del espíritu, debía afirmar su preeminencia sobre las nociones empobrecidas de la sustancia humana, sobre las cosas muertas y sobre los bienes mal adquiridos.”<sup>16</sup> Estas mismas premisas fueron adoptadas por los surrealistas agregando a su expresión, imágenes oníricas. En noviembre de 1924, dadaístas y surrealistas presentaron un performance que contemplaba todo tipo de disciplinas. Según Jorge López Anaya, el performance se convierte en

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> “Dadá en Zürich, “Contra la belleza, la lógica y la eternidad”, *El Rebobinador*, acceso: 17 de agosto de 2019. <http://masdearte.com/especiales/dada-en-zurich-contra-la-belleza-la-logica-y-la-eternidad/>

una de las exploraciones estéticas “capaces de interpretar perceptos, efectos y sensaciones.”<sup>17</sup> La unificación de todos los medios utilizados, como la música, el teatro, el circo y el ballet, finalmente entretejidos, tenía el objetivo de alcanzar un efecto totalizador. Con una serie de emociones a favor y en contra, recibieron el trabajo los asistentes de este acontecimiento realizado por Francis Picabia, René Claire, Marcel Duchamp, Man Ray, Jean Borlin, Erik Satie, Bronja Perlmutter, entre otros. Uno de los performances que más produjo asombro fue el de Duchamp con Perlmutter, con una luz dirigida donde ambos estaban desnudos, llevando solo una hoja de parra, protagonizando a *Adán y Eva* en una apropiación de la obra de Lucas Cranach de 1533, a la cual denominaron *Cuadro vivo*. A partir de este momento la elección de la disciplina y su utilización fue ilimitada. Antonin Artaud y Roger Vitrac fundaron el Teatro Alfred Jarry en 1927, con la nueva dirección que había tomado el performance, con el objetivo de emancipar al teatro tal como lo hacía la música, la plástica y la danza —aunque Jarry y su obra *Ubu Rey* ya habían transformado el panorama teatral en París en la época de 1890—. La experimentación continuó con las prácticas adoptadas por los surrealistas, entre ellas, la escritura automática, el psicoanálisis y sus imágenes imposibles, la danza y, por supuesto, la pintura. Después de once años continuos, las presentaciones fueron interrumpidas por la Segunda Guerra Mundial. En 1938 se realizó el último evento, en la *Galerie des Beaux-Arts* en París: la Exposición Internacional de Surrealismo, que albergaría obras de alrededor de sesenta artistas de los distintos continentes.

El teatro fue tomado como una disciplina a desarrollar dentro de las escuelas de artes plásticas. La Bauhaus en 1921, fue de las primeras en tomar este rumbo bajo la dirección de Lothar Schreyer, pintor y dramaturgo, quien concebía sobre el arte escénico que la “obra en un escenario es una obra de arte,”<sup>18</sup> y esta fue la principal razón por la que encabezó el primer programa académico. Sin embargo, las propuestas de Schreyer, de tono melodramático, ya no encajaban en la dinámica de la escuela de Dessau. En 1923 se retira de la escuela por desacuerdos en los cambios en el plan de estudios, en donde se incluía la arquitectura, como disciplina o medio de unión entre la escena y el público, promovida por Walter Gropius, en la dirección de la Bauhaus.

---

<sup>17</sup> Jorge López Anaya, “El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino y latinoamericano”, *La instalación como género en la sociedad mass mediática*, (Osvaldo Pelletieri editor), Galerna, Facultad de filosofía y letras (UBA), Buenos aires, 1996, 274, 275.

<sup>18</sup> Roselee Goldberg, *Performance art*, 98.

Ese mismo año, Gropius confió al escultor y pintor Oskar Schlemmer el taller de teatro por la cercanía que había tenido con la danza en Stuttgart, su ciudad natal. Este es, quizás, el primer momento en el que verdaderamente se toma el cuerpo como vínculo creativo y motor de cambio en el performance. Es, posiblemente, el avance más significativo en la idea de cuerpo como material creativo y como objeto de arte.



Ilustración 9. Bailarines de Oskar Schlemmer, Ballet triádico de la Bauhaus, 1926.

La Bauhaus convocó a artistas de distintas disciplinas. Esta convocatoria superó las estructuras que albergaban a cada una de las técnicas de manera de independiente. Schlemmer, atendiendo esta necesidad, las integró de tal manera que el performance se convirtió en la actividad más importante dentro de la Bauhaus. Los rasgos que caracterizaban sus presentaciones incluían el juego como parte indispensable, la improvisación, el uso de trajes y máscaras, la integración de la espacialidad a partir de la escenografía con el uso de la plástica y la danza, además de integrar las técnicas de *cabaré* con una intención de crítica en contra las ideas de progreso. De esta manera, en poco tiempo, Schlemmer se afirmó como director del teatro de la Bauhaus, y la integración de la danza se constituyó como el motor del performance. Tal era su importancia que de un momento a otro la escuela se conformó, en su mayoría, por alumnos que habían sido educados profesionalmente dentro de la danza.

Schlemmer, durante este periodo (1921-1929), realizó una de las más importantes aportaciones a la Bauhaus. Sus escritos contemplan apuntes realizados desde 1911 hasta su muerte, en 1943. Su contribución se conforma por los escritos sobre performance, en donde explica la importancia de la teoría y la práctica, tal como lo explica Goldberg, “Schlemmer expresó estas dudas en la forma de la oposición mitológica clásica entre Apolo y Dioniso: la teoría tenía que ver con Apolo, el dios del intelecto, en tanto que la práctica

estaba simbolizada por las fiestas desenfadadas de Dioniso.”<sup>19</sup> Por un lado estaba la parte intelectual o teórica orientada a Apolo y, por el otro, lo emocional (el placer) o la práctica encaminada a Dionisio, las cuales le generaban incertidumbre por tratarse de medios artísticos aparentemente distantes, que para Schlemmer, resultaban complementarios. Schlemmer expone: “Me debato entre dos almas en mi pecho: una orientada hacia la pintura, o más bien Filosófico-artística; la otra teatral; o, para decirlo francamente, un alma ética y un alma estética.”<sup>20</sup>

En sus obras articulaba elementos contrarios en el espacio escénico, como el trazo geométrico y las acciones cotidianas, que había anticipado por medio de la notación y la pintura, por lo que pueden explicarse claramente la teoría y la práctica. Entonces la planeación *plástica*, la conformación visual *geométrica* del espacio y la ubicación escénica de los cuerpos, junto con la acción *práctica*, generaban una lectura más compleja del performance, que incluía los principios fundamentales de la escuela de Weimar, el principio de lo que llamarían la “obra de arte total”<sup>21</sup>, el arte vivo ejecutado en tiempo real.

Las prácticas del expresionismo estaban quedando relegadas por las nuevas expresiones de la Bauhaus. El medio era proclive para las nuevas experimentaciones. La escuela también aproximaba a los alumnos al tipo de espectáculos de los constructivistas rusos en Berlín. Asimismo, las clases de eucinéctica que recibían en Suiza, impartidas por Rudolf von Laban y Mary Wigman, consolidaban las propuestas de Schlemmer, tomadas de tradiciones antiguas de países como Japón e Indonesia, la práctica de las artes circenses y la gimnasia rítmica, por mencionar algunas, así como la introducción de los alumnos a la comprensión filosófica de la danza que nombró, “danza metafísica”.

La tensión que supuso el linde con la Segunda Guerra Mundial fue la causa de disminución de las actividades que proponía el taller de Schlemmer. Finalmente las actividades de la Bauhaus que habían comenzado en 1919, concluyeron en agosto de 1933, año en el que Hitler fue nombrado Canciller: “La errática y errónea visión de los políticos alemanes llevó a Hitler al puesto de Canciller en enero de 1933 y dos meses después el fin de la democracia y de la República de Weimar.”<sup>22</sup> El inicio de la guerra fue la causa de la emigración de

---

<sup>19</sup> Roselee Goldberg, *Performance art*, (España: Ediciones Destino, 1996) 103.

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, Roselee Goldberg, 120.

<sup>22</sup> “Arquetipos”, *Bauhaus: El mito de la modernidad*, 27 de septiembre de 2017, acceso: 19 de agosto de 2019. <http://arquetipos.arquia.es/articulo/bauhaus-mito-la-modernidad/>.

artistas a Estados Unidos y la aparición de los primeros planteamientos del performance en el continente americano.

En tan solo cinco años el performance se convirtió en un medio de expresión dentro de la artes en Estados Unidos. Su comienzo se ubica en el Black Mountain College (Carolina del norte, 1933), impartido por los maestros Josef y Anni Albers, además de Xanti Schawinsky, quienes provenían de la Bauhaus. En la escuela se propició un ambiente interdisciplinario con maestros de todas áreas. El estudio de teatro orientado al performance que propuso Schawinsky provenía del interés de conectar el arte y la ciencia con los elementos fundamentales



Ilustración 10. Spectodrama, *Juego, vida e ilusión*, Black Mountain College, 1938.

del arte escénico: “espacio, forma, color, luz, sonido, movimiento, música, tiempo, etc.”<sup>23</sup> en un laboratorio de experimentación continua que se convirtió en un teatro visual. Más tarde, en 1938, se traslada a la escuela de la Bauhaus inaugurada en Chicago.

En Nueva York el éxito del músico John Cage y el bailarín Merce Cunningham, era comparable a lo que sucedía en la escuela de Carolina del norte. Ambos artistas estaban conectados por ideas de indeterminación y azar. Cage fundamentaba sus prácticas en el budismo zen y el taoísmo, de esta manera los modelos musicales orientales lo ayudaron a



Ilustración 11. Reparto de *La artimaña de medusa*, John Cage, Elaine de Kooning, Buckminster Fuller y Merce Cunningham, 1948.

establecer un medio de improvisación musical que llamó, *música intencional*. Del mismo modo que Cage encontró en los sonidos cotidianos la música intencional, Cunningham, al abandonar la danza narrativa que había desarrollado en la compañía de Martha Graham, encontró la nueva danza en los movimientos cotidianos.

Cage y Cunningham habían consolidado sus propuestas de manera individual y en

<sup>23</sup> Roselee Goldberg, *Performance art*, (España: Ediciones Destino, 1996) 121.



conjunto. Para 1948 formaban parte de la escuela de verano de Black Mountain College, en donde empezaron a colaborar con Willem y Elaine de Kooning, Buckminster Fuller, Helen Livingston y Arthur Penn. Los medios que utilizaba Cage para producir música fueron cada vez más arriesgados, desde los tornillos y las cucharas dispuestas en un piano (piano preparado) hasta su pieza más controversial *4'33* realizada en 1952, en la que se antepone el silencio y la escucha, muy probablemente concebida desde el principio zen que tiene como premisa el silencio y su apuesta por la provocación al entendimiento. Era una apuesta por hacer visibles los paisajes sonoros generados por los lugares o los espectadores sensibilizados al acto de la percepción. Ricardo Pineda, en un artículo publicado en la revista *Forbes*, hace un recuento de algunas obras de Cage, que han sido y continúan siendo obras de gran relevancia para el pensamiento del arte contemporáneo. Pineda define a Cage como “Fuente natural de inspiración y ejemplo recurrente de lo que es un artista completo que atendió a la complejidad humana como pocos en la historia contemporánea.”<sup>24</sup> Estos experimentos fueron una gran aportación para el performance, así como las generadas junto con Cunningham.



Ilustración 12. John Cage y Merce Cunningham, *Variaciones*, 1952.

El regreso de Cage y Cunningham a la escuela de verano en 1952 sentó el precedente de lo que serían los siguientes diez años en el performance. “El arte no debería ser distinto [de la] vida, sino una acción dentro de la vida. Como todas las cosas de la vida, con sus accidentes y oportunidades y variedad y desorden y sólo hermosuras momentáneas”<sup>25</sup> Esta fue parte de la lectura que precedió a la acción, nombrada *Acto sin título*. El performance estuvo integrado por elementos aleatorios (acción, inacción y silencio) realizados por los intérpretes —que habían dispuesto sin previo ensayo—, acompañados por la intervención musical de Cage con una radio, Robert Rauschenberg con la música que producía a partir de un gramófono y David Tudor con un “piano preparado”, también se leía poesía. Cunningham y otros bailarines

<sup>24</sup> Ricardo Pineda, “John Cage: 4 obras y 33 apuntes para la eternidad” en Revista Forbes, Consultado 28/07/2019: John Cage: 4 obras y 33 apuntes para la eternidad.

<sup>25</sup>Roselee Goldberg, *Performance art*, (España: Ediciones Destino, 1996) 126.

interpretaban variaciones, perseguidos por un perro al mismo tiempo se proyectaban imágenes, entre otras acciones. Para terminar la velada compartieron una taza de café al público, que estaba gratamente sorprendido. El éxito del performance llegó hasta Nueva York y fue un acto referencial para los alumnos de Cage, entre ellos Allan Kaprow, Al Hansen, Dick Higgins, entre otros.

En 1959 Allan Kaprow ofreció en la Reuben Gallery en Nueva York una pieza a la que llamó *arte vivo*, conformada por Happenings donde se descartó la idea del ejecutante como tal y se incluía público, que era guiado por una serie de instrucciones que leían de una tarjeta, en donde el tiempo, los espacios y el sonido, iban dando continuidad a la acción. En 1961 George Maciunas le nombró Fluxus a “una antología de obras de muchos de estos artistas.”<sup>26</sup> Entre 1961 y 1963 Nueva York recibió exponentes del performance provenientes de Europa y Japón, además de los artistas de la región, cada uno desarrollando su propia iconografía. Así se llevó a cabo el *Festival ñame* (1962-1963) durante este año.

Los bailarines en los años sesenta en Nueva York, fueron pieza fundamental para el desarrollo de este lenguaje, muchos de ellos habían trabajado con Cage y Cunningham, por lo que seguían elaborando con piezas que nacían de elementos cotidianos, donde el cuerpo y el espacio eran lo esencial. Para 1963 las acciones continuaban enriqueciéndose del lenguaje del cuerpo, además de integrar el lugar, los objetos y los trajes, en una especie de danza donde todos los elementos se conjugaban para enriquecer el performance. Rauschenberg presentó *Pelícano* y *Sala de mapas II*, con ejecutantes, que en su mayoría fueron bailarines.



Ilustración 13. Charles Ross, *Qui a mange le baboon*, 1963. Judson Dance Theatre.

Sin embargo, aunque el desarrollo más importante del performance parece estar en Nueva York, es en San Francisco donde comienzan a estructurarse nuevos mecanismos que renovarían el performance y que serán el impulso hacia la danza posmoderna. Ann Halprin —coreógrafa y bailarina de la compañía de Doris Humphrey a inicio de los años cincuenta—, fue una de las

---

<sup>26</sup> *Ibidem*. 132.

maestras que ofrecía talleres en la Judson Dance Theater, en los que trabajaba con la improvisación y el gesto cotidiano. A dichos talleres asistían, entre otros: Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti y Robert Morris. También trabajaba de manera independiente en su estudio al aire libre donde bailó Merce Cunningham y sus alumnos en presentaciones con hasta 150 espectadores.

En su investigación, Halprin sostiene la búsqueda de su encuentro con la danza, es decir, una justificación que la impulse a bailar. Sus recuerdos de infancia le permiten percibir el movimiento como proveniente de algo más grande y auténtico, que defiende en su tesis *Hebreos, un pueblo danzarín* (1942). Al mantenerse apegada a sus tradiciones fortalece su trabajo y se dirige hacia caminos poco explorados y “asumir la soledad que implica toda marcha contra la norma.”<sup>27</sup> Sus ejercicios consistían en exploraciones o improvisaciones controladas bajo una consigna clara que permitía una investigación libre a los bailarines. Fuera del discurso coreográfico, su ejercicio consistía en buscar el movimiento individual, los impulsos que nacen en cada uno de los cuerpos, y la riqueza que constituyen, también parte de sus vivencias. “Anna se reafirma en su concepción de un cuerpo que, inscrito en la naturaleza, será algo más que una simple sucursal al servicio de las ideas, sino la fuente viva de las experiencias que nos esperan. Se trata de descubrir los recursos del cuerpo más que someterlo a las exigencias de un escenario cualquiera”.<sup>28</sup> De esto trata su cuestionamiento hacia el *porqué* del movimiento y sentará el precedente de la danza posmoderna.

A los conceptos de lo moderno y lo posmoderno responde su obra *Parades & changes* (1965), prohibida durante 20 años



en Estados Unidos por presentar desnudos en escena. Durante la presentación los bailarines respondían a diferentes acciones e interactuaban con objetos diversos que transformaban la apariencia de sus cuerpos. Una vez que se despojaban completamente de sus prendas, comenzaban a interactuar

Ilustración 14. Ann Halprin, *Parades and Changes*, 1962.  
Fotografía: Beeson Constance.

<sup>27</sup> Bertrand Raison, “Anna Halprin: ¿Por qué bailar?”, *El estado mental*, acceso: 20 de agosto de 2019. <https://elestadomental.com/diario/anna-halprin-por-que-bailar>

<sup>28</sup> *Idem*.

con grandes pliegos de papel que desgarraban, para posteriormente quedar envueltos en una lluvia frenética de sonidos, cuerpos y texturas. El nombre de Halprin carece de reconocimiento, pero sin duda representa la transición a la escena posmoderna, su obra “ha influenciado y renovado la danza, la música y las artes plásticas de estos últimos 40 años.”<sup>29</sup> Anne Collod, bailarina y coreógrafa contemporánea, interesada en recrear obras coreográficas del siglo XX, en 2008, hace una reinterpretación extendida de la polémica obra para el festival de Lyon, con la ayuda de la propia Halprin. Estas prácticas destinadas a la desaparición, por su mismo formato, suelen disiparse con el tiempo, sin embargo, retomar la búsqueda puede descubrir nuevos caminos en el presente.



Ilustración 15. Carolee Schneemann, *Met and joy*, 1964.

Desde otro punto de vista, Carolee Schneemann accedía a ciertos elementos de intimidad para hablar desde el *yo*, de la sexualidad, el erotismo y lo abyecto, con propuestas de instalación performática, teatro cinético, performance grupal, entre otras. Estas piezas nos hablan, por un lado, del cuerpo y de su gran capacidad expresiva y, por otro, de su condición simbólica en la que no se agotan sus lecturas. En la obra *Meat joy (Regocijo de la carne, 1964)*, dirigida a la experimentación de un collage de cuerpos, mezcla de contornos y colores, cubría los cuerpos de bailarines desnudos y semidesnudos con pintura, sangre de res, pollo crudo y vísceras. Posteriormente *Olimpia*, fue una colaboración con Robert Morris que realizó en 1964, en la que Schneemann se presentaba desnuda sobre un camastro, recreando la polémica pintura de Manet de 1863. En sus performances, mostraba la decidida emancipación del cuerpo femenino, en *Interior Scroll (1977)*, “centímetro por centímetro, saca un rollo de papel de su vagina y lee un monólogo que desacredita el sexismo y el desprecio que enfrentan las mujeres en los mundos del arte y del cine experimental.”<sup>30</sup> En esa época las mujeres aún no podían acceder a un lugar como artistas dentro arte. Otra de las piezas, *Up to and Including Her Limits (1973)*, hace una

<sup>29</sup> David Rodrigo Balsalobre, “Anna Halprin: Parades&Changes”, *Revista Susy-Q*, julio-agosto, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), <http://www.danza.es/multimedia/revista/anna-halprin-parades-changes>

<sup>30</sup> Carolee Schneemann, “Obras de historia en Revista de Arte Contemporáneo”, *Artishock*, Agosto 2, 2014, Consultado: 28/07/19 (<http://artishockrevista.com/2017/06/04/retrospectiva-carolee-schneemann-profundiza-contexto-pintura/>)

interpretación casi dancística en la que implica todo su cuerpo para generar un dibujo que critica el expresionismo abstracto. En ella utiliza un arnés para mantener sus piernas suspendidas, a la vez que manipula lápices de colores y se impulsa para lograr una pieza sobre una superficie de tres planos.

Estas cuatro piezas hablan desde una necesidad histórica del cuerpo de la mujer en varios sentidos: por un lado, cuestionan la falta del reconocimiento de las mujeres como productoras dentro del arte, de la sexualidad, de la desigualdad de género, pero también dialogan en contra de la guerra y se unen a la opinión que confronta el arte formalista del que hablaban los dadaístas y surrealistas. Su producción “adquirió renombre por explorar cuestiones en torno a la naturaleza política del cuerpo y el lugar que ocupa la mujer en la sociedad, generando nuevos discursos sobre el cuerpo, la sexualidad y los géneros.”<sup>31</sup> El trabajo de Schennemann no solo se concentró en el campo de las artes visuales, “fue la primera artista visual en coreografiar para el Judson Dance Theater (1962-1964)”<sup>32</sup> Es a partir del trabajo de esta artista que comienzan a superarse las limitaciones disciplinarias y de género. Su trabajo contempla pintura, video, cine, happening y performance.



Ilustración 16. Carolee Schneemann, *Up to and including her limits*, 1973-1977.



Ilustración 17. Yoko Ono, *Cut pieces*, 1965. Carnegie Hall de Nueva York Web. 10 julio 2021. <https://revistamirall.com/2017/07/12/yoko-ono-cut-piece-y-la-performance-feminista/>

También se presentaron en Nueva York artistas extranjeros, provenientes de Europa y de Japón. De este último país, destaca el músico Takehisa Kosugi, apegado a las ideas de Cage y el manifiesto Fluxus, que enfatizaba que los actos cotidianos podrían convertirse en arte, es decir, “convertir la vida cotidiana en arte

<sup>31</sup> Carolee Schneemann, “Obras de historia en Revista de Arte Contemporáneo”, *Artishock*, Agosto 2, 2014, Consultado: 28/07/19 (<http://artishockrevista.com/2017/06/04/retrospectiva-carolee-schneemann-profundiza-contexto-pintura/>)

<sup>32</sup> “Retrospectiva de Carolee Schneemann: profundiza en el contexto de su pintura” en *Revista Artishock*, junio 4, 2017, Consultado 29/07/19. ([artishockrevista.com/2017/06/04/retrospectiva](http://artishockrevista.com/2017/06/04/retrospectiva))

[...], redescubrir la experiencia de estar vivos”<sup>33</sup>, como en la estética DIY “Do It Yourself”, que, de cierta manera, busca convertir la experiencia cotidiana en algo más profundo. Por otro lado, su obra guarda correspondencia con la unión de diversas prácticas de Toshi Ichyanagi —primer esposo de Yoko Ono—, al utilizar el dibujo de tal manera que le permitiera graficar el sonido de sus composiciones.

Dentro de este movimiento, las obras de Yoko Ono se enmarcan dentro de la estética DIY, que de cierta manera venía desarrollando a partir de su libro de instrucciones *Pomelo* y del performance *Cut Piece*, ambas obras realizadas durante 1964, aunque la segunda, al ser un acto concreto, se construye estrictamente entre el artista y la participación del público, tal como lo describe Pilar Aumente Rivas,<sup>34</sup> “la invitación al público para que intervenga en la acción, supone el cambio de planteamiento respecto a la pasividad del espectador en la obra tradicional. [...] *Cut Piece* continúa en la misma línea conceptual de solicitud del espectador para que lleve adelante la acción que la artista le propone, pero de una manera individual.”<sup>35</sup> Entonces en esta obra, no solo está expuesto el material para que el público pueda transformarlo —como es el caso de *Smoke Painting* donde la idea es que los espectadores estuvieran inmersos en el acto de quemar una tela con un cigarro hasta que, después de su participación, la tela habría desaparecido— en *Cut Piece* el cuerpo es el que se somete a la idea de materia. No importa que la instrucción sea cortar la tela del vestido de Yoko Ono, en esta acción se funde la idea del cuerpo como objeto artístico y queda expuesto por y ante el público como resultado en conjunto del performance. Para la sociedad de los años sesenta, el hecho de que Ono apareciera en ropa interior, era un acto participativo de carácter aparentemente voyerista —a pesar del pudor que manifestaba la artista frenando la acción del participante cuando intentaba cortar el sujetador—, al ofrecerse como pieza viva. Ono había “insistido siempre en la tensión que padece en esta pieza, e igualmente ha enfatizado la importancia que para ella tenía esta performance, lo que la llevaba a realizarla como ya hemos señalado, con sus mejores vestiduras, lo que abunda en el carácter ceremonial de la pieza.”<sup>36</sup> A pesar de la breve participación de las mujeres en este periodo, Schneemann y Yoko Ono fueron formadoras de un nuevo

---

<sup>33</sup> Yuen Díaz, “Fluxus y la experiencia de estar vivos” en *Revista Letras libres*, agosto 2016. (Consultado 29/07/19) <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/fluxus-y-la-experiencia-estar-vivos>

<sup>34</sup> Profesora Emérita del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>35</sup> Pilar Aumente Rivas, “Mujeres artistas del entorno Fluxus Pioneras del arte de acción” en *Revista de Investigación Arte y Ciudad*, No. 4 Octubre de 2013, Universidad Complutense de Madrid, 119. Consultado: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-MujeresArtistasDelEntornoFluxus-4965297.pdf>

<sup>36</sup> *Ibidem.*, 120.

pensamiento de integración de la totalidad del cuerpo, aun en su compleja aceptación, al presentar el desnudo como objeto definitivo del arte.

La materialidad del arte se evaporó con la llegada del arte conceptual, “el objeto de arte llegó a ser considerado enteramente superfluo dentro de esta estética y la noción de «arte conceptual» se formuló como «un arte del cual el material son los conceptos».”<sup>37</sup> El trabajo de artistas visuales y bailarines dentro de las escuelas de arte y el entendimiento de la multidisciplina, propiciaba un ambiente creativo en el cual se trabajaba para generar piezas en las que el cuerpo, la música y el espacio se unieran en un solo concepto. La experiencia del cuerpo estuvo cada vez más presente en el performance: el azar, las acciones cotidianas, las instrucciones, la multidisciplina, la improvisación, entre otras actividades, dieron cauce al término arte conceptual (Arte póvera, Land Art, Post-Object-Art, etc.).

Hacia 1968 el arte conceptual adoptaría una gama de actividades, como la escritura de significados metalingüísticos, los *ready-mades*, las percepciones sensibles, las prácticas corporales, sin importar las fronteras culturales. Insertar distintas actividades dentro de un mismo concepto dificultó la definición, sin embargo, como posible acercamiento podemos decir que se trataba de un arte intangible hecho de conceptos. Esta libertad se traduce en una amplitud de posibilidades, “como su empleo no exigía ninguna cualificación artística específica, su admisión debe verse

como un acto de ampliación de competencias estratégico que los artistas llevaron a cabo en todos los planos de la producción artística.”<sup>38</sup>

Esta postura, defendía la función simbólica del arte, por lo tanto se pronunciaba en contra de la función mercantil de la obra. “El arte conceptual implicaba la *experiencia* de tiempo, espacio y material antes que su representación en la forma de objetos, y el cuerpo se convirtió en el medio de expresión más



Ilustración 18. HErmann Nitsch, *Aktion135*, 1960; Vito Acconci, *Trademarks*, 1970; Bruce Nauman, *Manipulating a Fluorescent Tube*, 1969; Dennis Oppenheim, *Stage Transfer Drawing*, 1971.

<sup>37</sup> Roselee Goldberg, *Performance art*, (España: Ediciones Destino, 1996), 152.

<sup>38</sup> Hubertus Butin, *Diccionario de conceptos de Arte Contemporáneo*, (Madrid: Abada, 2009), 73.

directo.”<sup>39</sup> Entre todos estos elementos inmateriales, el cuerpo se tomó como medio principal de este tipo de actos que terminaron por denominarse *Body art*.

El *Primer manifiesto del Body art*, es del historiador de arte François Pluchart (1974), un texto esclarecedor sobre lo que significaban estos actos: “el placer, el sufrimiento, la enfermedad, la muerte se inscriben en él y, al filo de la evolución biológica, conforman al individuo socializado,”<sup>40</sup> la sucesión de actos bélicos que sucedieron en Europa, la posguerra, la guerra fría y en este caso los movimientos que se desarrollaron en gran parte del mundo durante 1968, también movilizaron efectos profundos que se despertaron en los cuerpos de muchos artistas para hablar de lo que duele, de lo que puede consumir al ser



Ilustración 19. Hannah Wilke, *S.O.S Starification Object Series* (1974-75); Steve Paxton and Yvonne Rainer, *Word Words*, 1963.

humano. Entre ellos se hallaban Hermann Nitsch, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Vito Acconci, Gina Pane, entre otros. Este camino encontró “la fuerza de un lenguaje que perturba, descompone y pone en evidencia.”<sup>41</sup> Con este lenguaje perturbador presentaban sus actos de manera individual, en la vía de la introspección y la transgresión física con instrumentos punzocortantes, la imposición al esfuerzo físico, el desnudo o la exhibición de los genitales; acciones que no impidieron, para este momento también, la participación de las mujeres, aunque a muchas de ellas como Hannah

Wilke, Lynda Benglis, la misma Carolee Schneemann, Yvonne Rainer, entre otras, las tacharon de narcisistas o las asociaron con el lenguaje de la danza.

Si alguna vez se ha dispuesto al cuerpo a la alienación o a la ruptura de paradigmas, ha sido en la agitación de la modernidad y en la explotación del cuerpo para la industria. “El cuerpo, fatigado, quedó con frecuencia deserotizado, alienado, embrutecido, al servicio del rendimiento industrial. De ahí que fue necesario el *erotismo publicitario* [...] El cuerpo,

<sup>39</sup> Roselee Goldberg, *Performance art*, (España: Ediciones Destino, 1996) 153.

<sup>40</sup> Juan Antonio Ramírez, en *El Cultural*, 18 de diciembre de 2009, Consultado: 30/07/19. <https://elcultural.com/Art-corporel-o-el-mordisco-hecho-arte>

<sup>41</sup> Hubertus Butin, *Diccionario de conceptos de Arte Contemporáneo*, 64.



fácilmente erotizable, se fue convirtiendo en la vidriera de la seducción y de la propaganda, para unos; y el lugar de evasión utópica (y hoy virtual) para otros.”<sup>42</sup> El cuerpo, desplazado por la máquina, se transforma en materia de reapropiación, de individuación, lo que responde, quizás, a la falta de sensibilidad ampliada a través de factores científicos. Dada la creciente tecnología y tecnociencia, el cuerpo parece perder su lugar dentro de sí mismo, razón para los artistas del performance o el *body art*, al requerir apropiarse, de nuevo, de ese cuerpo perdido.

Si las tendencias del arte posmoderno (*Body art*) hablaban sobre la desaparición del



Ilustración 21. Stelios Arcadiou “Sterlac”, *Suspensions*, 1980-2014. Web. 10 julio 2021.

cuerpo, de un cuerpo posthumano, de su obsolescencia, del cuerpo como *ready made*, esto nos coloca en otro lugar respecto a nuestro cuerpo en la actualidad; nos sitúa en la posible confrontación sensitiva y la falta de aceptación de lo que somos sin ropa. David Le

Breton

analiza estos aspectos sociológicos que han subsumido al cuerpo: “las declinaciones de la obsolescencia del cuerpo constituyen uno de los terrenos más fértiles del arte contemporáneo.”<sup>43</sup> Si esto es una manifestación del cuerpo, entonces, la acción de desnudarse en el campo del arte, podría ser el indicio de la búsqueda interior con el otro.

Uno de los casos dentro del *body art* que más ha provocado controversia es el de Sterlac (Stelios Arkadiou), que desarrolla a partir de la filosofía de Marshall MacLuhan la idea de búsqueda de un cuerpo posthumano, una especie de hibridación cuerpo-máquina o como lo menciona Le Breton, un cuerpo *postevolucionista*, entendido también como la superación de la *obsolescencia* del cuerpo. En su pieza titulada *Suspensions* (1946), Sterlac era



Ilustración 20. Stelios Arcadiou “Sterlac”, *Suspensions*, 1985. Royal Theatre, Copenhagen. Web. 10 julio 2021.

<sup>42</sup> W. R. Daros, “Problemática filosófica en torno a la identidad corporal”, (Buenos Aires: CONICET, s/a), 11.

<sup>43</sup> Le Breton David, *Adiós al cuerpo*, (La Cifra) 54.

asistido para suspenderse desprovisto de ropa a partir ganchos que atravesaban su piel, unidos a unos hilos sujetos por rocas, troncos o máquinas en igualdad de pesos. Si, tal como lo menciona Le Breton, “el cuerpo es la enfermedad endémica del espíritu o del sujeto. [...] El tiempo del fin del cuerpo, artefacto lamentable de la historia humana que la genética, la robótica o la informática deben reformar o eliminar,”<sup>44</sup> entonces Sterlac —unido a dichos sistemas tecnológicos—, se limita a observarse en relación con la materia en igualdad de condiciones, en una especie de meditación con la gravedad. Cabe señalar que durante



Ilustración 22. Rebeca Horn, *Finger globes*, 1972.

los años setenta el desnudo en el performance emprendió una etapa de mayor protagonismo, ya no como medio de provocación, sino en un sentido erótico, con la utilización de elementos con formas que prolongaban la extensión de los cuerpos y a partir de elementos que configuraban la mirada del espectador, o con posturas que hacían parecer a los cuerpos piezas escultóricas. La alemana Rebeca Horn trabajó en proyectos que redefinían el cuerpo del bailarín a partir de estructuras que lo modificaban. Algunas de estas piezas eran radiales, parecidas a alas de insectos, o guantes que alargaban las extremidades de los ejecutantes (*Finger Gloves*, 1972). Ambos elementos cambiaban la percepción de la figura de los cuerpos de los bailarines. Pero, sin duda, una de sus piezas más conocidas es la obra *Unicorn* (1970), en la cual podía apreciarse el cuerpo de una mujer desnuda atravesando un campo de trigo con un cuerno de unicornio en la cabeza. Esta extensión estaba sujeta a su cuerpo por unas tiras blancas que bajaban por la espalda, fijando así el elemento vertical.

Muchos de los actos de *body art* se hicieron con la plena conciencia de generar conmoción en el espectador y con un objetivo centrado en promover estados reflexivos en el público, como se describe a continuación: “las acciones arriesgadas del *body art* evidenciaban así

<sup>44</sup> David Le Breton, “El cuerpo alter ego”, *Adiós al cuerpo*, (México D.F.: La Cifra, 2007), 20.

W. R. Daros, “Problemática filosófica en torno a la identidad corporal”, (Buenos Aires: CONICET, s/a), 11.

no solo la psique del artista, sino también la del público.”<sup>45</sup> Este fenómeno artístico se afianzó a finales de los años sesenta y provocó muchos escándalos en los medios y en los espectadores, sin embargo su periodo de crecimiento fue muy corto y para los años noventa, el término *body art* había quedado en desuso.

Asimismo, entretejida en las vanguardias de Europa y Estados Unidos, la danza moderna de principios de siglo XX participó de las circunstancias sociales que dominaban en el mundo. Los nuevos preceptos de la Revolución industrial, la resistencia a sujetarse a los rígidos lineamientos académicos y a la cultura de consumo, eran las pautas que encabezaban el pensamiento de los artistas que apelaban a la autonomía del arte. Esta revolución social, determinó una nueva búsqueda del ser humano, en contra de la industrialización, de la guerra, de la mecanización de la vida, del mercantilismo, lo que implicó un cambio en todos los aspectos de la organización del orden social y cultural. Estos acontecimientos que influyeron en las manifestaciones artísticas, estarán en un estado de resistencia constante, en la necesidad por experimentar otros lenguajes artísticos y de



Ilustración 23. Isadora Duncan, <https://www.infobae.com/cultura/2017/05/31/la-vida-tragica-de-isadora-duncan-la-que-tenia-alas-en-los-pies/>

generar nuevas aportaciones influenciados por los movimientos que habían llevado a cabo las primeras vanguardias.

Dentro de las vanguardias el suceso de los nuevos lenguajes dancísticos, descubre un nuevo pensamiento, igualmente fundamentado en la idea de libertad, de originalidad, como en el performance, e incluso en el límite de lo que era aceptado como danza. Isadora Duncan fue la bailarina que abrió las puertas al campo experimental del cuerpo. Al igual que en los grupos de vanguardia, la manifestación de las culturas exóticas determinó, en buena medida, la transformación de la danza contemporánea. Al motivar el cuerpo a una especie de primitivismo, la nueva danza se orientaba a reconocer el germen del movimiento en su

<sup>45</sup> Hubertus Butin, *Diccionario de conceptos de Arte Contemporáneo*, 66.

estado más puro. A esto se refiere Alberto Dallal cuando habla de las aportaciones de la danza contemporánea en donde “la consideración y exploración de lo primitivo mediante el espectáculo coreográfico contemporáneo [...] se cifraba en aquella serie de códigos tribales y colectivos, olvidada por la mente y la cultura de los seres humanos, depositada en el cuerpo mismo.”<sup>46</sup> Las coreografías de Jaime Blanc y Pina Bausch, tenían ese sentido casi antropológico de rescatar el origen, así como el sentido primigenio del movimiento del cuerpo.

La danza constituye un movimiento definido e ininterrumpido a lo largo de la historia, aunque es cierto que a principios del siglo XX la danza académica (ballet) anunciaba una crisis debido a cierta monotonía y dirección absolutista que frenaba las posibilidades de reinención. El cambio de rumbo de la danza propiciado por Isadora Duncan en 1905 (Rusia) fue durante su presentación de lo que ella misma denominó *danza libre*. El descubrimiento que había realizado sobre la capacidad que tienen los cuerpos sometidos a la fuerza de gravedad, fue para el mundo de la danza un respiro y una transformación. El trabajo que un ejecutante tenía que demostrar debía encontrarse libre de su peso, y por lo tanto era primordial la agilidad y ligereza del movimiento: “Todo movimiento sobre la Tierra está regido por la ley de la gravitación, por la atracción y la repulsión, por la resistencia y el rendirse; es eso lo que constituye el ritmo de la danza.”<sup>47</sup>

Un principio que estaba sostenido por la idea del movimiento que se produce desde el interior, y se manifiesta de forma externa, fue el fundamento que se arraigó en la construcción de la danza moderna. Duncan propició el regreso del ser humano hacia el contacto con la naturaleza, sus pies descalzos simbolizaban esta unión, así como las telas que cubrían levemente su figura. Fue el punto de retorno al ritual.

Rudolph von Laban, conectó el sentimiento con la acción y la capacidad de conducir al cuerpo desde su significado, a la dirección que debía tomar. Esto determina, sin duda alguna, la ubicación en el espacio, con un impulso natural hacia el movimiento. Coincidían en ello el bailarín y coreógrafo Laban y Mary Wigman, ya que el resultado de la construcción coreográfica, debía hacerse a partir de este impulso natural o de descarga, sin importar el tema; es decir, en una tensión-relajación como principio de movimiento. En su mayoría, los bailarines se afianzaban de la búsqueda del movimiento puro y del gesto, como Charles

---

<sup>46</sup> Alberto Dallal, *Estudios sobre el arte coreográfico*, (México: UNAM, 2006), 208.

<sup>47</sup> Isadora Duncan, *The Art of the Dance*, en Dallal Alberto, *La danza moderna y danza contemporánea en el mundo* (México D.F.: Testimonios del Fondo de Cultura Económica, 1975), 60.

Weidman en su “pantomima-cinética”, donde el movimiento podía originarse desde cualquier fuerza física, objetiva o subjetiva, narrativa o metafórica; la exploración nacía de la naturalidad con la que el hombre habita el espacio. En el caso de Martha Graham, la exploración estaba orientada hacia el uso de las fuerzas tensoras del cuerpo, hacia la contracción y la liberación, sin dejar de lado la teatralidad. Sus aportaciones no solo fueron técnicas, sino que se afianzaron a la emotividad del bailarín, tal como lo concibió Isadora Duncan, con el objetivo de redescubrir el cuerpo y permitir así la interiorización del movimiento, en contraposición con la anécdota y sin olvidar ciertas pautas, como las referencias al mundo clásico, la atención a la estructura musical y la organicidad del movimiento en su sencillez.



*Ilustración 24. Escuela de danza Laban en el lido de Wannsee, 1930. Grupo de danza de Mary Wigman, fotografía: Charlotte Rudolph, c. 1920.*



*Ilustración 25. Pina Bausch, Café Müller, fotografía: Paulo Pimenta, 1978.*

Lo anterior, aunque se manifiesta en oposición a la técnica, no es sino la reestructuración de nuevas técnicas que serán más tarde tendencias en la danza posmoderna, una especie de sincretismo entre la danza y el performance. Las propuestas de Pina Bausch (1940-2009) hacia 1974 en Alemania, rompen los límites entre la danza y el teatro, y confirman el salto hacia nuevos planteamientos provenientes del

performance. La Danza-Teatro de Pina Bausch revolucionó el cuerpo humano con un lenguaje renovado y propositivo, híbrido y transgresor, una expresión compleja, que indaga en lo profundo del pensamiento humano y sale de las reglas de la belleza y del buen gusto. Se introducen en sus propuestas, materias y temas que antes se veían ajenos a la danza,



Ilustración 26. Pina Bausch, *La consagración de la primavera*, Fotografía Ulli Weiss, 1975.

tales como la física moderna, la dimensión cotidiana, la palabra, el ruido del ambiente y la música concreta. El espacio hecho para la danza se convierte en césped, tierra, hojas secas, flores, agua, y a su vez se vuelve la expresión más plena de la obra. Sus reflexiones acentuaron la importancia de la individualidad de los

bailarines, lo cual creaba en la pieza, igualmente, una autonomía insoslayable. Hans-Thies Lehmann, estudioso del Teatro posdramático, observa en la danza la expresión artística que clarifica la visión y lectura de las nuevas imágenes posmodernas, próximas en el sentido físico y en su enfoque al ritual:

“El cuerpo parece desencadenar energías desconocidas u ocultas: se encuentra expuesto, como su propio mensaje y, al mismo tiempo, como algo extremadamente *ajeno a sí mismo*: *lo propio es terra incognita*, ya sea porque en la crueldad ritual se busca el extremo de lo soportable o porque lo siniestro y ajeno al cuerpo es empujado a la superficie (a la piel) a través de la gesticulación impulsiva, la turbulencia y el tumulto, la convulsión histérica, la desintegración autista de la forma, la pérdida del equilibrio, la caída y la deformación.”<sup>48</sup>

La emancipación del cuerpo del bailarín hacia los movimientos coreográficos en la posmodernidad, se traducen en gesto, en impulsos que relegan la estructura y la forma y acentúan por el contrario la *desestructuración* y *deconstrucción*. En la escena, el cuerpo del bailarín que anteriormente se veía como portador de virtudes, ahora se percibe como portador de significados, alentado por establecer una relación simbiótica con el espectador, y se convierte en un cuerpo que siente, un cuerpo real en su imperfección.

<sup>48</sup> Hans-Thies Lehmann, “Danza”, *Teatro posdramático*, (Murcia: Cendeac, 2013), 354.

### 1.3 Tendencias orientales

*El bailarín y la actuación de Butoh  
como un eslabón más, de la continua rebelión  
del ser humano ante lo desconocido de su origen,  
de su presente, de su destino.*

Joan Soler

El encuentro con la danza Butoh y algunos ritos ceremoniales de Taiwán<sup>49</sup> mencionados en este proceso de estudio, parten de la motivación y la intensa exploración para buscar en el cuerpo un movimiento distanciado de las formas conocidas de la danza, hacia una investigación más profunda, basada en antiguas tradiciones. De esta manera encontramos un paralelismo que nos acerca al cuerpo primigenio; a la revisión de elementos simbólicos análogos a nuestra cultura; al encontrar una correlación profunda con la naturalidad con la que el cuerpo desnudo se manifiesta como parte de un todo; al



Ilustración 28. Saturnino Herrán, *La leyenda de los volcanes*, 1910.

encuentro con una poética visual que nos parece cercana a las pinturas de los temas prehispánicos de Saturnino Herrán.<sup>50</sup> El deterioro de una memoria



Ilustración 27. Lee-Chen Lin, *Legend Lin Dance Theatre*, 2018.

prehispánica, sobre prácticas rituales específicas —en su mayoría disipadas por las culturas occidentales—, nos permite imaginar escenarios nativos a partir, de culturas que aun resguardan sus experiencias ceremoniales, como las asiáticas.

<sup>49</sup> En similitud con las propuesta estéticas de la compañía Legend Lin Dance Theatre.

<sup>50</sup> Pintor modernista interesado en la recuperación de nuestro pasado indígena. Fue uno de los constructores, de la simbología nacionalista, debido al estudio de la plástica y el rescate de los vestigios prehispánicos a partir De los trabajos realizados como ilustrador hacia 1907 (rescate del departamento de Monumentos Arqueológicos en el Museo Nacional)



Ilustración 29. Lee-Chen Lin, *Song pensive beholding*, Legend Lin Dance Theatre, 2011.



Ilustración 30. Saturnino Herrán, *Nuestros Dioses*, 1917.

Nuestra afinidad con las premisas del Butoh, provienen de observar sus danzas, memorias y expresiones, que principalmente buscan emancipar el cuerpo del racionalismo, de prácticas circunscritas a determinadas formas. El interés hacia estas exploraciones de movimiento, surge precisamente de la búsqueda de reaprender el movimiento que se suscita en el encuentro con el silencio, la inmovilidad, la dilatación y, tal como lo proclama el performance, el encuentro con la experiencia viva. La trascendencia del trabajo de Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, iniciadores de la danza Butoh, no solo contempla las tradiciones japonesas del Teatro Noh y el Kabuki, sino que también se articula en relación con el movimiento dadaísta, surrealista y expresionista, con la premisa de la búsqueda de la unidad del hombre con la naturaleza y el encuentro con el origen. Su significado “viene de ‘Bu’ (enterrarse con los pies) y ‘Toh’ (para poder volar con los brazos).”<sup>51</sup>

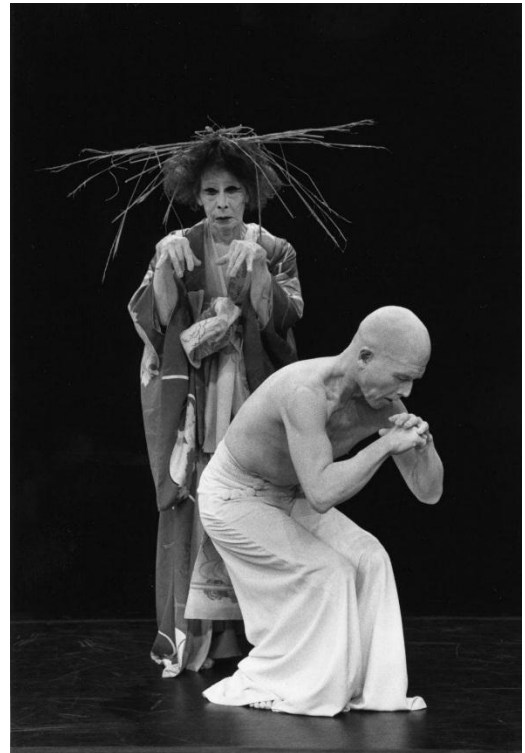


Ilustración 31. Kazuo Ohno y Yoshito perform at Japan Society, 1999.

La comprensión que se tiene del cuerpo y del desnudo en el mundo oriental, específicamente en la danza Butoh, se establece en las sensaciones que se construyen, a partir de imágenes concretas en las que “el bailarín Butoh busca convertirse en una imagen, un sentimiento [...] el bailarín

<sup>51</sup> Caro Chacana, “Katsura Kan, maestro de la danza butoh presenta su última función en Chile”, *El Mostrador*, 22 de marzo de 2014, <https://m.elmostrador.cl/cultura/2014/03/22/katsura-kan-maestro-de-la-danza-butoh-presenta-su-ultima-funcion-en-chile/>



puede ser una flor, una piedra, una silla o una palabra. Conectarse con su interior y con su exterior.”<sup>52</sup> De esta manera comienza a desarrollarse el estudio de la plástica corporal. Esta práctica reconstruye la memoria histórica de los cuerpos desaparecidos en el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial y su culminación en la explosión nuclear de Hiroshima y Nagasaki.



Ilustración 32. Tatsumi Hijikata. <https://constantinenache.wordpress.com/2017/02/08/in-memori-am-tatsumi-hijikata-archive/#jp-carousel-974>

Al respecto de lo mencionado, nunca antes se había documentado de manera tan cercana las imágenes producidas por la guerra, como en el pasado reciente. “Desde su valor de documento hasta sus transformaciones artísticas, el imaginario de los cuerpos desnudos de los campos de concentración cambió la manera en que el dolor, la ignominia y la lógica del poder se inscriben en la sociedad de la segunda mitad del siglo XX.”<sup>53</sup> La rapidez con la que viajaron estas imágenes a partir de la fotografía y el cine, revelaron un cambio paradigmático en el hombre, “No se trata tan sólo del cadáver, sino de éste como la constatación del fin del sentido de lo humano.”<sup>54</sup> Los cuerpos desnudos se convirtieron en cadáveres sin identidad, la exposición de la piel, mostrada de esta manera, perfiló un nuevo rumbo en el arte. La exhibición de los cuerpos en galerías, la sangre y los cadáveres de animales como objeto de apreciación, así como también los órganos humanos presentados de forma cruda. Sin lugar a dudas, a partir de este momento el cuerpo toma el primer plano del horror, tal y como lo afirma Jean Luc Nancy: “En el depósito, los cadáveres son muertos, no son nuestros muertos: son llagas amontonadas, pegadas, fluyendo una en la otra [...]. No hay cicatriz, la llaga sigue en carne viva.”<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Arredondo Agustina, Santillán Daniela, *et al.* “Danza Butoh: el cuerpo que renace de las cenizas”, *eterdigital* <http://eterdigital.com.ar/danza-butoh-el-cuerpo-que-renace-de-las-cenizas/> (consultado el 2 de junio de 2018)

<sup>53</sup> Barrios José Luis, *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso* (México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2010), 24.

<sup>54</sup> *Ibidem.*, 26.

<sup>55</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Madrid: Arena Libros, 2003), 61.

Los cuerpos desnudos de los campos de exterminio suponen una desaparición de las diferencias de sexo y raza y, sobre todo, del gesto.”<sup>56</sup> En efecto, esta memoria se convierte en una especie de terrorismo inscrito en la mentalidad humana, que subyace y a la vez brota desde una aparente pasividad. En esta masa informe de cuerpos sin sexo, la desnudez e indeterminación, amenazan continuamente este reconocimiento propio. Concretamente, esta transgresión se registró en el cuerpo, y el análisis que hace José Luis Barrios sobre esta pérdida de identidad constituye un punto esencial: “En este contexto, la idea del cuerpo violentado hasta la desnudez quiere decir el modo en que el cuerpo sometido-hasta-el-desnudo [...] es una violencia del principio de toda diferencia: la del cuerpo.”<sup>57</sup> A partir de esta búsqueda introspectiva, “hablar con el cuerpo” se volvió una necesidad de búsqueda de la identidad en Europa, EEUU y Asia.

Todos estos acontecimientos históricos reunieron las bases de los nuevos movimientos artísticos de Europa, Estados Unidos y Japón, representantes de este último, Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, reconocidos por ser iniciadores (en 1959) del Ankoku Butoh (Danza de la oscuridad). Aunque se reconoce a Hijikata como el iniciador del lenguaje Butoh, la incorporación de la misma en la expresión de la danza moderna<sup>58</sup> aprendida por Ohno, articuló una línea de trabajo de gran fortaleza visual, para algunos, grotesca, para otros, surreal o etérea, la “fascinación por el cuerpo como instrumento de metamorfosis trascendental.”<sup>59</sup> El resultado de esta danza, puede sugerirse como el encuentro simbólico entre la vida y la muerte, generado al interiorizar la sensación de encontrarse dentro del vientre materno, de recrear criaturas ancestrales oníricas, sin olvidar la encarnación de los cuerpos blanquecinos, desnudos, aún con vida o yacentes posteriores a la explosión atómica. Este último acontecimiento, fue el detonador que la modernidad trajo consigo a la vida humana y entonces, la expresión determinante de los cuerpos confrontó el temor al vacío, a la muerte, a la incertidumbre de la vida, a lo desconocido, como lo expresó Hijikata: “El bailarín de Butoh confronta su danza con el origen de sus miedos”<sup>60</sup>

Si bien la danza occidental (1960), tenía como necesidad la de desestructurar el cuerpo, ciertas tendencias se basaban en las culturas de oriente. Es así que encontramos una reciprocidad entre la danza occidental y la danza Butoh, en lo que observa Lehmann cuando

---

<sup>56</sup> Barrios José Luis, *op. cit.*, 294.

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> Como lo fue la danza expresionistas de Mary Wigman.

<sup>59</sup> Roselee Goldberg, *Performance art*, 206.

<sup>60</sup> Tatsumi Hijikata, Hijikata Tatsumi: *Three decades of Butoh Experiment*, citado por Joan Soler, *Butoh (1959-2009): medio siglo de rebelión en la danza*, 12.

alude al término *Duración*, usado en el teatro posdramático, para denotar la *distorsión del tiempo*, el *estatismo*, las *pausas dilatadas*, la *fragmentariedad de la experiencia del tiempo*, todo en contraposición a la experiencia cotidiana. Un ejemplo de ello es el planteamiento hecho por Lehmann sobre el *teatro de la lentitud* de Robert Wilson:

Se origina una experiencia doble: por un lado, se sorprende al espectador; por el otro, se le fuerza, se le seduce sensorialmente o se le hipnotiza para que sienta un paso del tiempo extremadamente lento. [...] A partir del transcurso del tiempo surge un *continuous present* (presente continuo) [...] De este modo, el teatro se asemeja a una escultura cinética que deviene *escultura de tiempo*<sup>61</sup>



Ilustración 33. Tatsumi Hijikata, <https://aquicoral.blogspot.com/2013/09/ankoku-buto-danza-japonesa.html>

El fenómeno de la *dilatación del tiempo*, característico del Butoh, permite experimentar su dimensión en una continuidad perviviente. Alejado de la cotidianidad, transcurre en un estado meditativo, onírico, alojado en un movimiento continuo, suspendido e interiorizado; resistente a las formas por la conexión introspectiva que suscita el encuentro con su silencio. La idea de *escultura cinética* o escultura hecha de tiempo que describe Lehmann, resulta gratamente substancial para entender la composición plástica

generada por la estabilidad del tiempo. Entonces se produce un cambio de atmósfera desde el punto de vista del que observa, pues la impresión mnemónica, rebasa la percepción habitual del espectador, y el estado mental del *performer*, ya que como se plantea en el desarrollo de la práctica del Butoh, el ejecutante debe dejar que sus pensamientos pasen y no se detengan.

<sup>61</sup> Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático*, 320.



Ilustración 34. Kazuo Ohno, *Tha Dead Sea*.  
<https://www.anothermag.com/art-photography/264/in-memoriam-kazuo-ohno>

reescribir otras realidades.

El maquillaje Butoh exhibe una parte interna y oculta del bailarín, lo que puede parecer una dicotomía en el pensamiento occidental. Este aparente ocultamiento, se convierte en una manifestación explícita de su mundo interior, un despliegue encarnado de su individualidad. Nario Goda expresa que el Butoh afirma al individuo, que el “Butoh afirma la danza que subyace en el interior del cuerpo,”<sup>64</sup> es así que cada individuo experimenta y ejecuta el Butoh de manera distinta, de acuerdo a su naturaleza. Goda, conocedor de esta manifestación, afirma: “es un cuerpo que sigue las sensaciones y percepciones de su

Otro de los rasgos immanentes a la danza Butoh es el desnudo total o parcial, acompañado por lo que nombran “enmascaramiento ritual”<sup>62</sup>, que se produce por el maquillaje blanco que cubre la totalidad de sus cuerpos. Patricia Aschieri, bailarina Butoh e investigadora del proceso de inmersión del Butoh en Argentina, describe su percepción desde la experiencia que dejan estos cuerpos al producirse el encuentro escénico: “Niveos cuerpos en movimiento, apenas reconocidos, gesticulan de maneras olvidadas [...], miran abiertos hacia otros mundos mucho más íntimos y, tal vez por ello, universos lejanos, excepcionales, raros y casi increíbles.”<sup>63</sup> Mediante la distancia que se produce por la construcción de la metáfora visual sobre estos cuerpos desprovistos de identidad, es posible

<sup>62</sup> Patricia Aschieri, “Maquillar los cuerpos/Transmutar en movimiento: Reflexiones acerca de las reelaboraciones de la danza butoh y sus máscaras”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10, n.º 1 (2015): 98.

<sup>63</sup> Patricia Aschieri, “Maquillar los cuerpos/Transmutar en movimiento: Reflexiones acerca de las reelaboraciones de la danza butoh y sus máscaras”, 98.

<sup>64</sup> Joan Soler, “Butoh (1959-2009): Medio siglo de rebelión en la danza”, *Revista de investigación teatral*, n.º 20 (2008): 23-46. <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones20/20soler.pdf>

estado presente [...], el valor de un artista o de una obra depende de su fidelidad a sí mismo”<sup>65</sup> más allá de lo novedosa que pueda ser la obra misma.

Esta condición en el Butoh japonés parece inducir al espectador hacia un puente reflexivo, abierto a la exploración sensorial y la interpretación perceptual. Joan Soler extrae una cita de Kazuo Ohno del texto que traduce del japonés, donde destaca la importancia de la fuerza interna del bailarín: “El alma es la fuerza motriz; ella nos guía en el camino. [...] Si el alma guía, el cuerpo la sigue.”<sup>66</sup> Este estado profundo que emerge del bailarín con imágenes de cuerpos irreales, se lleva a cabo en estados propiciados por preceptos del budismo Zen, como es la *ausencia de deseo*; la integridad del bailarín en un estado de conciencia sin pretensiones o ambiciones, solo el hecho de *ser*.

El cuerpo y el tiempo se convierten en una unidad con el espacio, nada ocurre dissociado al movimiento, así como en ocasiones puede ocurrir la música, ésta también forma parte de la composición del todo. “El bailarín se crea a sí mismo en íntima relación con el espacio y el tiempo en el que se encuentra bailando, en ese micro-universo de realidades que supone una representación, pequeña escala del Universo o macrocosmos en el que se desarrolla la existencia.”<sup>67</sup>

La occidentalización y sincretismo de esta práctica ha abierto nuevas experiencias en el performance. La elección de pintar o no sus cuerpos, no limita el proceso de interiorización del acto del performer, la afirmación meditativa sigue siendo parte del eje fundamental que sostiene a esta práctica. Las nuevas compañías de Butoh continúan un cierto proceso de occidentalización en propuestas enriquecidas en su plástica escénica, sin embargo, la continuidad de sus premisas, permite recordar la tradición y la ritualidad que lo caracterizan.

A partir de este antecedente, ¿cómo podríamos concebir la idea de cuerpo en este primer cuarto del siglo XXI donde impera la idea de colosal<sup>68</sup>? ¿Cómo definir la ausencia de contacto con el otro, limitado por el encuentro virtual? ¿Hay una pérdida de identidad, una desterritorialización del cuerpo por el abuso de la imagen en los medios de comunicación que interfiera en una pérdida del gesto y la expresividad del cuerpo en las artes visuales? ¿Se puede reconocer en nuestra memoria corporal algún vestigio atávico que nos ligue a

---

<sup>65</sup> “Palabras de Nario Goda, (crítico y teórico observador de la danza butoh desde sus inicios en 1959)”, *Cristalización del aire*, acceso el 17 de octubre de 2019. <http://marsbutoh.blogspot.com/2011/04/palabras-de-nario-goda-critico-y.html>

<sup>66</sup> Joan Soler, “Butoh (1959-2009): Medio siglo de rebelión en la danza”, 13.

<sup>67</sup> *Ibidem.*, 15.

<sup>68</sup> Observa José Luis Barrios que: lo colosal, es un exceso de la racionalidad que concibe, según Kant, una noción de lo suficientemente grande que no puede ser representado

la idea del origen de la ritualidad —como en las danzas nativas— que pueda permear en la construcción del performance? Y por último ¿cómo podemos hablar del cuerpo hoy en día, asumiendo nuestra historia y entablando un diálogo con nuestra actualidad?

## CAPÍTULO II. EL DESNUDO Y SUS IMPLICACIONES

### 2.1 Disertaciones en torno al desnudo

Es necesario hablar del desnudo, hablar sobre el lenguaje del cuerpo. Tratar de construir una dialéctica que solo provenga de la generación de imágenes en pos del cuerpo, de sensaciones, no de formas ni fórmulas tan agotadas en ciertos espacios de la danza. Hablar del cuerpo manifiesto a través del movimiento, del presente, de lo vivo, de la escena; del performance en relación con el desnudo. El cuerpo dentro de la escena, entiéndase performance, teatro o danza, forma parte del ámbito de lo efímero, aunque no siempre se defina como arte.

Cuando intentamos hablar sobre el cuerpo desnudo en el arte, parece inevitable que acudan a nuestra memoria las imágenes de los cuerpos esculpidos en piedra que reconocemos del desarrollo de las culturas occidentales grecolatinas, o aquellas del Renacimiento, del Barroco o del Neoclásico. Empero, todas estas corrientes nos llevan a descubrir que ha prevalecido una serie de cánones en referencia al cuerpo desnudo, mayormente masculino. Por otro lado, la evolución del desnudo femenino, si bien fue posterior, ha alcanzado un desarrollo más importante en su exposición y significado.

Desde la óptica de las Artes visuales, la autorepresentación en el performance admite la liminalidad<sup>69</sup>. En el performance, lo liminal opera dentro de la acción en vivo en un cuerpo, tiempo y espacio determinado. Esta manifestación se aleja del ámbito sempiterno de una escultura o de un lienzo. El cuerpo desnudo en el arte acción, es parte del registro formal de lo visual. Pero es necesario reflexionar desde qué perspectiva hablamos al mencionar el performance como una disciplina dentro de la plástica, y a qué tipo de autorrepresentación nos referimos cuando apostamos por este diálogo de imágenes contenidas. Preguntarnos si el cuerpo desnudo es una representación viva que ofrece en sí misma una comunicación determinante con el espectador.

Sin embargo al dialogar sobre el cuerpo, sobre todo del desnudo, es inevitable mencionar a Michel Foucault en su libro *Microfísica del poder* y discurrir sobre la noción que se genera en nuestro cuerpo a partir de un sistema social que oprime, rechaza, decreta o manipula el

---

<sup>69</sup> Origen en la voz del latín *limen* que significa umbral, la liminalidad es entendida como un estado de tránsito que se produce en determinados ritos que comparten una estructura en común en diversas culturas según el concepto de Víctor Turner en su investigación *Antropología social*. <https://revistahiedra.cl/opinion/origen-y-usos-de-la-idea-de-liminalidad/>

deseo. Para Foucault, los efectos que el poder ejerce sobre el cuerpo –según el materialismo– son los siguientes:

Si el poder no tiene por función más que ejercer un acto que reprima, si no trabaja más que según el modo de la censura, de la exclusión, de los obstáculos, de la represión, a la manera de un gran superego, si no se ejerce más que de una forma negativa, sería muy frágil. Si es fuerte, es debido a que produce efectos positivos a nivel del deseo —esto comienza a saberse— y también a nivel del saber. El poder, lejos de estorbar al saber, lo produce.<sup>70</sup>

En este caso, respecto al desnudo, se antepone la limitante moral, e inmediata. El cuerpo, y el desnudo en particular, no pueden verse solamente como un objeto que sea exclusivamente pensado en el sexo. Una visión de esa naturaleza, niega las cualidades expresivas, como sustento de una relación que permite liberarlo de prejuicios o de etiquetas que solo reducen su potencial de expresión. El desnudo tiene una fuerza poderosa cuando se expone de manera abierta, sin pruritos de orden moral, sin embargo, también puede convertirse en producto de control:

El cuerpo se ha convertido en el centro de una lucha [...] La sublevación del cuerpo sexual es el contraefecto de esa avanzada. ¿Cómo responde el poder? Por medio de una explotación económica (y quizás ideológica) de la erotización, desde los productos de bronceado hasta las películas porno... En respuesta también a la sublevación del cuerpo, se encontrará una nueva inversión que no se presenta ya bajo la forma de control-represión sino bajo la de control-estimulación<sup>71</sup>

Es imposible no asistir a esta lucha o ser presa fácil del mercado que exige y exhibe cuerpos bellos, aparentemente perfectos y, por lo tanto, deseados.

En otro sentido John Berger reflexiona sobre el desnudo desde el punto de vista de quien lo ve y cómo lo percibe. De esta manera: “ser un desnudo equivale a ser visto en estado de desnudez por otros, y sin embargo, no ser reconocido por uno mismo.”<sup>72</sup> Y reafirma la idea del desnudo cuando se convierte en objeto del arte: “para que un cuerpo desnudo se convierta en ‘un desnudo’ es preciso que se le vea como objeto. [...] La desnudez se revela a sí misma. El desnudo se exhibe. Estar desnudo es estar sin disfraces.”<sup>73</sup> Por lo tanto, es

---

<sup>70</sup> Michel Foucault, *Microfísica del poder*, (Madrid: Edissa, 1908), 107.

<sup>71</sup> *Idem*.

<sup>72</sup> Berger John, *Modos de ver*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 62.

<sup>73</sup> *Idem*.



preciso distinguir entre el objeto del arte y el hecho de solo despojarse de la ropa que constituye la desnudez.

En el pensamiento de la antigüedad, específicamente en los *Diálogos* de Platón, el cuerpo se reconoce por su aprehensión a los sentidos y, por lo tanto, a los placeres. El alma, por el contrario, es la que induce al ser humano a la verdad a través de la razón. De esta manera, se distinguen dos órdenes: por una parte, las esencias intangibles que se entienden como absolutas, inmutables y eternas, es decir, inmortales como es el alma de los justos, de los filósofos, quienes permiten que sea el alma la que manda al cuerpo a través de la razón. Por otro lado está lo mudable, cuando el ser humano se deja dominar por el cuerpo y sus pasiones. Es entonces cuando sus inclinaciones caen en el error y es extraviado en amores, deseos y temores. El cuerpo, en este caso, solo funciona como un tálamo del alma que abandona la sabiduría al momento de nacer, si el ser humano permite que sus pasiones lo dominen, estará lejos de alcanzar la verdad.

En los textos de Homero, esta unidad manifiesta, responde al 'orgullo físico'. La importancia de la desnudez para los griegos, representa una conquista del ser humano a la inhibición que lo domina y se fundamenta en su filosofía: "expresa sobre todo su sentido de la integridad humana,"<sup>74</sup> traducida y llevada a su más alto grado de perfección en su proporción ideal. El desnudo griego se define a partir de las ideas inmateriales: la poesía épica, la retórica y las matemáticas, que toman por principio de estudio y representación, el cuerpo humano sin renunciar a sus cualidades. La pureza del concepto racional del orden matemático aleja del mortal los temores al castigo divino, y pone en igualdad de belleza el cuerpo de los seres humanos y de los dioses. Es el tipo de desnudo que se concibió desde la antigüedad clásica, entre el equilibrio sensorial y racional, orgánico y geométrico. Según los estudios de arquitectura y antropometría:

La belleza está precisamente en el mundo de la aritmética y de la geometría, según los pensadores de la larga serie que cuenta como nombres más conocidos los de Pitágoras, Plotino y San Agustín; esta belleza es tanto más elevada cuanto más sencillas sean las relaciones matemáticas. Tal es el axioma que rige la composición en la música, la pintura, la escultura y la arquitectura.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Clark Kenneth, "El desnudo corporal y del desnudo artístico", *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, (Madrid: Alianza, 1981), 36.

<sup>75</sup> Moya Blanco Luis, "Notas sobre las proporciones del cuerpo humano según Vitruvio y San Agustín. La aspiración al método en la creación artística" *La Arquitectura cortés y otros escritos*, (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1993), 369.

En este sentido, dos figuras geométricas como el círculo y el cuadrado, son materia en los *Tratados de Arquitectura y la Estética en el Renacimiento*, hasta el siglo XIX, conservando la proporción clásica ideal de siete cabezas y posteriormente de ocho cabezas durante el Manierismo. Los griegos tenían una relación próxima con los atletas. Estos jóvenes, principalmente, debían cumplir una serie de principios que lo enaltecieran, como parte de un contexto social. Los jóvenes de buena familia debían cumplir dos prerrogativas: el honor y la excelencia. Dichas cualidades eran reconocidas y destacadas por sus maestros y guías.

Posteriormente en la imaginería religiosa de la Edad Media, el desnudo se presenta desde las escrituras bíblicas en las figuras de Adán y Eva, como símbolos de la pureza y la



Imagen 1 Cúpula de Teselas, Bautismo de Jesús, Baptisterio Arriano, Rávena, Italia.

inocencia. “Y estaban ambos desnudos, Adán y su mujer, y no se avergonzaban”<sup>76</sup>. De mayor importancia son las imágenes del Bautismo de Cristo desde el cristianismo primitivo hasta la incorporación de la iconografía en los Baptisterios de Rávena construidos durante el reinado de Teodorico (493-526 a. C.) a partir de la segunda mitad del siglo IV. Estos mosaicos recuerdan los frescos realizados en las catacumbas de Calixto y Lucina en Roma que datan del siglo III. Tanto en los frescos como los mosaicos encontramos la figura de Cristo

imberbe dentro de las aguas del río Jordán sin el *perizonium* o paño de pureza, es “el rito de la inmersión en el agua, obedeciendo a las cartas paulinas y a los textos patrísticos que hablan del baño de la purificación”<sup>77</sup> La desnudez de Cristo aparece como elemento simbólico de renuncia del hombre viejo, al hombre nuevo, sin grandes cambios hasta finales del siglo XIV, donde será más recurrente en su composición el uso del paño de pureza.

La Pasión de Cristo es el tema de mayor representación en la temática de la Historia del arte, es la imagen mística de la entrega del hijo de Dios al mundo. Si bien es cierto que

<sup>76</sup> Casiodoro de Reina, Santa Biblia Reina-Valera 1960, “Antiguo testamento”, *Libro primero de Moisés: Génesis* (Londres: Bibles.org.uk, 2005), 3.

<sup>77</sup> Cadrecha Caparrós Miguel Ángel, *El Bautismo en la iglesia primitiva*, 156, en Rodríguez Velasco María, *El bautismo de Cristo*, (Revista digital de Iconografía Medieval, Vol. VIII), 6.

Cristo como personaje histórico “fue hecho carne y habitó entre nosotros”<sup>78</sup> existen dicotomías en la práctica artística y en la concepción religiosa. El arte recurre a las escrituras bíblicas, donde se representan parábolas bíblicas o sucesos del cristianismo, en los cuales el cuerpo humano es representado desnudo tanto para señalar vicios (como la lujuria o la avaricia), así como para la exaltación de sus fundamentos (entrega, pureza, sublimación).



Imagen 4 Miguel Ángel Bounarrotti, *Cristo de la Minerva*, altar mayor de la iglesia de Santa María sopra Minerva de Roma, 1521.



Imagen 4 Benvenuto Cellini, *Crucifijo de El Escorial*, (1556-1562) San Lorenzo de El Escorial.

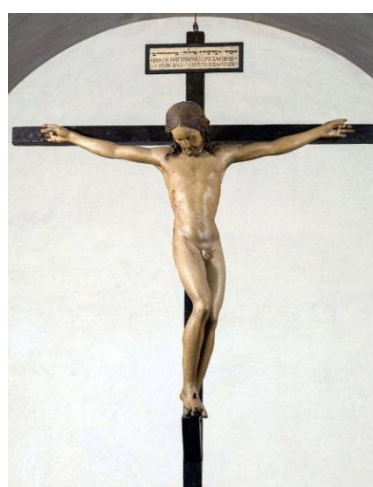


Imagen 4 Miguel Ángel Bounarrotti, *Crucifijo*, Basílica del Santo Spirito, c. 1493, Florencia, Italia.

Es posible observar la diversidad con que los temas religiosos son tratados a lo largo de la historia, al representar de forma gráfica y escultórica, inquietantes imágenes de gran fuerza, exaltación, erotismo y magnificencia, en donde la desnudez de Cristo y los santos, recuerda también lo transitorio del ser humano, y el artista recrea desde una mimesis idealizada la efusión de lo que congrega la carne y el espíritu, pero desde su emancipación artística.

El desnudo femenino no estará tan presente, más que en ciertas escenas que nos recuerdan a las divinidades griegas, como es el caso de *Susana y los viejos*, de Tintoretto, tema de gran atractivo para los artistas de principios del siglo XV por mostrar la desnudez de una bella y joven mujer. Además de los motivos religiosos, el resurgimiento de los temas mitológicos durante el Renacimiento fue el anclaje para el redescubrimiento del desnudo femenino, siendo el florentino Leonardo da Vinci el primero en abordarlo con la obra *Leda y el cisne* (1504-1506), así como artistas de gran interpretación pictórica como Giorgione y

<sup>78</sup> Casiodoro de Reina, Santa Biblia Reina-Valera 1960, “Nuevo testamento”, *El santo evangelio según San Juan*, (Londres: Bibles.org.uk, 2005), 1439.

Tiziano que anticipan la naturalidad con la que serán pintadas estas figuras, posteriormente, en paisajes campestres, sobre sugerentes camas y ostentosos sofás durante el siglo XIX.

La imagen, ya sea religiosa o profana, se constituye de los elementos más cercanos a nuestra cotidianidad, aunque hay algo más complejo en ella, como lo señala Justo Villafañe: “comprende otros ámbitos que van más allá de los productos de comunicación visual y del arte; implica también procesos como el pensamiento, la percepción, la memoria, en suma, la conducta.”<sup>79</sup> En esta complejidad, la imagen no puede ser definida con un solo concepto, la observación detenida sugiere la posibilidad de contar con distintas percepciones respecto

a lo mirado, sea de manera directa o indirecta.



Imagen 5. Templo del sol de Konarak, siglo XIII, Konarak, Orissa, India.

La representación escénica no prescinde del análisis de la imagen plástica y de tres hechos que señala igualmente Villafañe, imprescindibles como lo son: la realidad, los elementos configurantes y la sintaxis, en tanto componente del orden. La imagen tiene en su composición las formas, y éstas a su vez afectos, es decir, sentimientos que no son estáticos, por lo tanto, resultan inaprehensibles, las formas son vibrantes porque tienen contenidas las emociones, así contemplemos una pintura o estemos ante una representación escénica, las formas están ligadas a las emociones.

A este pensamiento de la imagen, se contrapone la idea del cuerpo biológico, representado en efigies que exaltan el deseo físico en culturas milenarias de Asia, del Extremo Oriente, por mencionar algunas. Y las esencias intangibles que podemos comparar o explicar desde el estudio antropológico del cuerpo de David Le Bretón, en donde el orden se rige desde la comunidad con la participación del cuerpo y se congrega en la concepción de orden, de lo universal y eterno; el tejido social es la concepción misma del cosmos. Esta concepción asegura la persistencia del hombre y la naturaleza como un todo. En sí, “El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo.”<sup>80</sup> Un ejemplo de ello son las representaciones arcaicas del cuerpo desnudo como las Venus paleolíticas, que son representaciones

<sup>79</sup> Villafañe Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, (Madrid, Pirámide, 2009), 29.

<sup>80</sup> David le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, (Argentina: Nueva Visión, 2002), 13.

simbólicas de la fertilidad, características por subrayar la voluptuosidad de las formas, del mismo modo que las pinturas del período Levantino, en las que se bosquejan nueve figuras de mujeres en círculo, rodeando una figura fálica como principio fecundador. A pesar de sus formas esquemáticas estas figuras no están libres de sus cualidades eróticas como lo explica Kenneth Clark, “ningún desnudo, ni siquiera el más abstracto, debe dejar de despertar en el espectador algún vestigio de sentimiento erótico [...], el cuerpo desnudo proporciona un vívido recuerdo: armonía, energía, éxtasis, humildad, *phatos*”<sup>81</sup>. Este vestigio es principio de reconocimiento del ritual erótico, es parte de la relación cosmogónica de entender el cuerpo en la naturaleza.

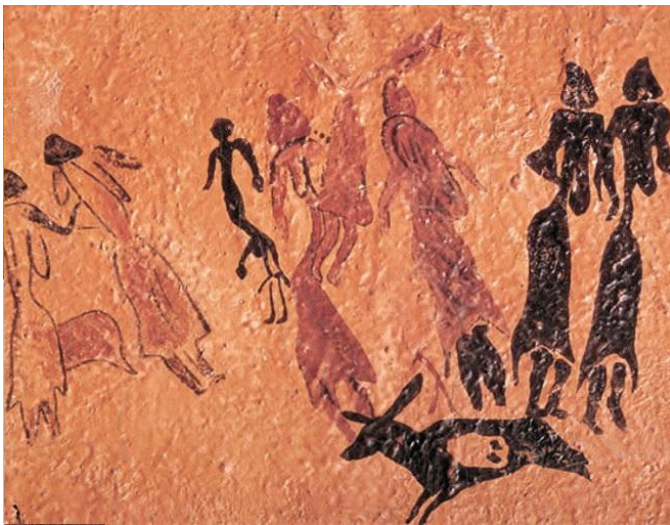


Imagen 6 Arte prehistórico Levantino, Mesolítico-Neolítico, 6500-5000 a.C., Cogull, Lérida.

La modernidad por otro lado, nos ha hecho percibir el cuerpo de diferente manera, ya no ‘somos cuerpo’ sino que ‘poseemos un cuerpo’. A partir de esta última afirmación, es que el cuerpo se convierte en objeto, tasado en función del hedonismo de un orden social, bajo el predominio del ego. Sin embargo, a pesar de la venalidad con la que en términos generales el pensamiento occidental moderno puede reducir el cuerpo a lo

físico, el desnudo al ser inherente al ser humano, forma parte de una serie de experiencias que, traducidas al arte, producen un placer más elevado y un juego de sensaciones y emociones que abren la posibilidad de disfrutar, confrontar o conmover de manera más profunda al individuo.

## 2.2 Desnudo y sexualidad

Apenas hemos sido capaces de mirar detenidamente una persona, un animal o un objeto, y quizás hayamos notado que son casi tan bellos como las representaciones en pinturas y esculturas de todas las épocas, desde que el ser humano se reconoce como creador de su realidad. Quizás esta realidad sea tan apabullante que preferimos ponerle un filtro, mirarla de lejos, quieta, perdurable, inmóvil, volverla irreal; anhelamos que

---

<sup>81</sup> Clark Kenneth, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, (Madrid: Alianza, 1981), 22-23.

permanezca intacta, sumisa, inalterable ante nuestros ojos. Esta misma idea se plasma con el cuerpo cuando lo pensamos en acción, ya sea en un performance, en una representación teatral o en la evolución vigorosa de los movimientos dancísticos. Como afirma Xavier Zubiri, el hombre es un “animal de realidades”, en el que se define el ser que forja lo irreal llevado a ello por su propio modo de estar en la realidad. Todo lo anterior se percibe con mayor o menor tolerancia, entendimiento o aceptación.

Ante esto debemos mencionar lo que sucede cuando nos encontramos ante una obra en la que se destaca el cuerpo desnudo, más si esta pieza exhibe una indiscutible sensualidad. Si se trata de un objeto monocromático, es posible que aporte a nuestra percepción una experiencia visual admirable. Si hemos de posar la mirada sobre un cuerpo real, desnudo, y éste se observa en un lugar público, los condicionamientos de orden social y moral, pueden indisponer a la persona a la confrontación directa del mismo. Esa mirada agraviada sobre el cuerpo nos lleva a reflexionar si es la sociedad, la moral o la política la que origina una cierta desconexión del yo con el cuerpo, a tal grado que el cuerpo toma un lugar separado entre el yo vestido y el yo desnudo. Por tanto, cualquier implicación corporal atiende más al morbo que a la reflexividad. Desde ese lugar, cuestionar de dónde surge el pudor y la mirada moralizante, conlleva a poner la mirada en la sexualización de lo cotidiano. Michel Foucault orienta sus investigaciones alrededor del tema de la sexualidad y denota cambios en los comportamientos sociales que van a incidir incluso en la actualidad en la manera en cómo percibimos nuestro cuerpo.

En los inicios del siglo XVII los códigos de comportamiento solían tener cierta naturalidad respecto al lenguaje del cuerpo, “Gestos directos, discursos sin vergüenza, trasgresores visibles, anatomías exhibidas y fácilmente entremezcladas.”<sup>82</sup> La sociedad victoriana desapruueba rotundamente este tipo de comportamientos en donde, ante todo, la sexualidad queda restringida dentro de los hogares a su finalidad reproductiva; entonces se deja de hablar del acto que solo se lleva a cabo de manera conyugal. Aquellos cuerpos de *sexualidades ilegítimas* quedarían escondidos, reducidos al ambiente de los burdeles, que se vuelven sinónimos de excesos, libertinajes y que son censurados con aguda restricción.

En otra dirección se encuentran las disertaciones de Gilles Lipovetsky, encaminadas a la personalización del erotismo. La diversificación de productos y su consumo en la plena libertad y combinación, han transformado también la manera en la que consumimos el sexo:

---

<sup>82</sup> Foucault Michel, *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*, 9.

ya no físico sino virtual. Esto surge de la aprehensión a las nuevas tecnologías, de la facilidad a la que puede acceder cualquier persona, de cualquier lugar, en cualquier momento y, por decirlo así, “a la carta”. Sin duda, como alude Lipovetsky, el incremento del erotismo y la pornografía en todos los medios, ha provocado que “el envilecimiento del ser humano rebajado a la categoría del objeto y por el sexo-máquina que disuelve las relaciones de seducción en una orgía repetitiva y sin misterio.”<sup>83</sup> Y entonces el sexo cosificado actúa sobre la sociedad en una especie de maquinaria vacía, como en un “autoservicio libidinal” donde se permite todo, y ya no en una relación íntima sino global. “De este modo se produce un sujeto, ya no por disciplina sino por personalización del cuerpo bajo la égida del sexo”<sup>84</sup>

La sobreerotización en nuestra actualidad, desencadena nuestro estado libidinal. Nuestra elección de acceder a estos terrenos se vuelve una responsabilidad adquirida que no negocia, sino que se impone sobre el valor de adquirir mayor experiencia sobre los hechos autogenerados hacia nuestro propio cuerpo; condicionada nuestra necesidad cada vez más creciente de recursos eróticos. Aparentemente somos libres de elegir no ser una máquina y por lo tanto hacer uso de nuestra libre elección al llenar de una gama de experiencias nuestro registro erótico. “Esa es la sociedad posmoderna, caracterizada por la tendencia global a reducir las relaciones autoritarias y dirigistas y, simultáneamente, a acrecentar las opciones privadas, a privilegiar la diversidad”<sup>85</sup> y, en todo caso, a dividir las opiniones y debilitar el sentido de comunidad y de orden, implícita en nuestra propia naturaleza.

La repulsión neopuritana del posmodernismo según Lipovetsky, es esa doble moral a la que estamos sujetos hoy en día, esa que consume, juzga y determina, resurge como en otros momentos de la historia, pero esta vez enmascarada por la relativa confianza en la racionalidad resuelta por las máquinas y los algoritmos. Hay mayor capacidad para resolver problemas informáticos al momento, pero tal como lo predeterminaron Lipovetsky o Le Breton, cada vez está más cercana la pérdida de sentimiento del ser humano en donde el hedonismo se acentúa: “El narcisismo no sólo se caracteriza por la autoabsorción hedonista sino también por la necesidad de reagruparse con seres idénticos”<sup>86</sup> y en esta capacidad de ver en el otro la similitud, se pierde la capacidad humana de la duda y por lo tanto de la objetivación:

---

<sup>83</sup> Lipovetsky Gilles, *La era del vacío*, (Barcelona, Anagrama. 2000), 29.

<sup>84</sup> *Ibidem*, 30.

<sup>85</sup> *Op. cit.*, 19.

<sup>86</sup> Gilles Lipovetsky, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, (Barcelona: Anagrama. 2007), 14.

Nuestra Edad, así llamada Posmoderna, prolonga, en este punto, la vacuidad del sentimiento, pero exalta el valor del cuerpo hasta convertirlo en la totalidad de la persona. En la Posmodernidad, la persona, psicologizada, se reduce al cuerpo y a su imagen, esto es, a lo que siente y ve de sí. En consecuencia, vivir socialmente se convierte en un logro del dominio del cuerpo [...] conservación de la imagen [...] y exhibición de las formas físicas del mismo.<sup>87</sup>

Las sociedades individualistas cambiaron de un momento a otro nuestra concepción del cuerpo donde ahora “el cuerpo es el interruptor, marca los límites de la persona, es decir, donde comienza y termina la presencia de un individuo”.<sup>88</sup> Más allá de cierta individuación, es posible que nos hayamos convertido en entes hedonistas y narcisistas sin decisión. Parecía positivo tratándose de individuos que se unían a luchar por una causa, esto se declina por un hombre más activo y preocupado socialmente, pero por el contrario crea “poderes cada vez más penetrantes, benévolos, invisibles, individuos cada vez más atentos a ellos mismos, «débiles», dicho de otro modo, lábiles y sin convicción: la profecía de Tocqueville se cumple en el narcisismo posmoderno.”<sup>89</sup>

A todo esto, cuestiona Foucault: “¿Estaríamos ya liberados de esos dos largos siglos donde la historia de la sexualidad debería leerse en primer término como la crónica de una represión creciente?” Se describe, ante todo, este tema de la sexualidad, por un tema que nos atañe en cuanto a la presencia del sexualismo advertido por el público en las distintas experiencias relacionadas al performance, puesto que al tratarse del cuerpo, se percibe una distancia aun en este siglo XXI —cuando parecen ya haberse superado— respecto a lo que se piensa o cómo se percibe el cuerpo.

### **2.3 Ritualidad en el cuerpo**

La tradición permite renovar la vivencia del cuerpo en relación con aquello que le acerca a la conciencia de su propio ser, y del cuerpo como elemento ritual del movimiento, no solo como objeto o imagen configurada en un espacio determinado. A diferencia de los pueblos originales, esos que viven en la marginalidad social, que luchan por mantener sus antiguas tradiciones, la sociedad cosmopolita parece ir en contrasentido a estos valores.

---

<sup>87</sup> W.R. Daros, “Problemática filosófica en torno a la identidad corporal”, *Revista de Estudios filosóficos*, 56. N°163 (2007), 11.

<sup>88</sup> Le Breton David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, 32.

<sup>89</sup> Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer*, 7.



Los pueblos indígenas están en contacto con sus tradiciones a partir de la memoria atávica que los hace reconocerse como colonizados por una cultura diferente a la suya<sup>90</sup>.

La danza como ritual en principio cumple una función social. El cuerpo se sitúa entre el ritual y la fiesta en las culturas antiguas, algunas de ellas vigentes a través de las danzas tribales del África o las festividades indígenas en América Latina. En México sucede con las tradiciones de danzas antiguas que tienen origen en los rituales precolombinos. Desde el norte hasta el sur del País se conservan danzas que han sufrido transformaciones y reinterpretaciones al paso de los años. Ciertos recuerdos ancestrales residen en el cuerpo y en una reminiscencia más cercana a la tierra, el agua, el viento y fuego, en un sentido primitivo, que busca indiscutiblemente una conexión con alguna fuerza sobrenatural; o en un sentido biológico, al ritual de apareamiento que está implícito en la conservación de la especie. Parafraseando a Alberto Dallal, efectivamente, hay ciertas funciones propias de la naturaleza de la danza que se conservan,<sup>91</sup> que permanecen dentro de lo social y en la creación artística, un deseo de trascendencia de nuestros orígenes. El cuerpo tiene una memoria ancestral a través de un reconocimiento subjetivo y es posible reconocerlo en propuestas artísticas.

Anteriormente hemos nombrado una imagen en la que nueve mujeres bailaban en torno a un elemento fálico. Este vestigio es un documento importante sobre la representación de los rituales de la fertilidad, a través del movimiento armónico y coordinado que podríamos definir como danza gracias al movimiento del torso y la posición de las piernas de las mujeres. En el cuadro titulado *La danza* a principios del siglo XX, Matisse captura la misma desnudez de los cuerpos entrelazados, unidos, en una gestualidad erótica que nos sugiere la idea de un ritual. Concebidas desde la fascinación por el color y las formas exóticas, en estas figuras, se percibe claramente el movimiento del torso como eje fundamental del que parte la composición; además el equilibrio, plasticidad, ligereza y tensión en relación con el espacio y, quizás, una música repetida que acompaña el rito imaginado, por la relación del círculo, utilizado en todas las culturas como símbolo de cambio, de movimiento, en relación con los astros, sea un interés por capturar la ritualidad de la vida.

Entonces el cuerpo como principio de contacto con el mundo físico se sitúa en una realidad que repite gestos, actitudes corporales, muchas veces de manera inconsciente y otras,

---

<sup>90</sup> Raquel Xochiquetzal, Rivera Almaguer, "Autonomía Indígena en México" (Tesis de Maestría en Sociología), Universidad Iberoamericana, 2005.

<sup>91</sup> Alberto Dallal, *Danza moderna y danza contemporánea en el mundo*, (México: Fondo de Cultura económica, 1975), 6.

delineada por reglas de comportamiento para la convivencia. De esta manera desde que somos niños aprendemos ciertas maneras de conducirnos, de reaccionar, de comunicarnos con el otro a partir de señales que transmite de manera consciente o inconsciente nuestro cuerpo. En la imagen figurativa, la 'expresividad', explica Ernst H. Gombrich en *Cuatro teorías sobre la expresión artística*, que las emociones provenientes de la vida real y la percepción de la expresión en el arte son muy similares, dado que en la pintura y la escultura, desde el Renacimiento, el artista captaba de su entorno expresiones de la vida cotidiana, así fueran puestas en pinturas religiosas. Este conocimiento que se estructura desde el cuerpo, aporta expresiones que definen nuestra realidad para posteriormente darle sentido desde nuestra parte racional. La razón nos invita a reconocer desde diferentes puntos de vista, nuestro ser corporal.

El cuerpo, entonces, expresa por sí mismo, revela una necesidad antropológica de conocimiento y reconocimiento del yo. Implicado el cuerpo desnudo en el Performance funciona como espejo, reflejo y proyección; es a partir de este contacto con el cuerpo, que el espectador puede encontrar un espacio reflexivo, de autoconocimiento a través del otro, que puede manifestarse en reacciones de aceptación o de rechazo. La misma palabra "reflexivo", denota esta aprehensión al reflejo. "Del latín *reflexum*, doblar hacia atrás. Adj. Capaz de reflejar. Aplicado a personas, se dice del que obra con reflexión, que se detiene a pensar antes de obrar."<sup>92</sup> Esta definición del *Diccionario de uso del español* de María Moliner, atiende a lo que puede obviarse en el reconocimiento con el otro, sin embargo, ante este encuentro, el desnudo busca confrontar al individuo con su yo más vulnerable y humano. Con la presencia del desnudo, el cuerpo del espectador también se hace partícipe de una verdad: la fragilidad, la temporalidad y semejanza, son rasgos que nos unen indubitablemente.

"El cuerpo es una envoltura: sirve, pues, para contener lo que luego hay que desenvolver. El desenvolvimiento es interminable. El cuerpo finito contiene lo infinito, que no es ni alma ni espíritu, sino el desenvolvimiento del cuerpo."<sup>93</sup> Esta afirmación de Jean-Luc Nancy, nos induce a reflexionar sobre la capacidad que tiene el cuerpo de construirse, desarrollarse, crecer, expandirse, significarse y resignificarse. En un estudio del movimiento, lo primero que percibimos son formas, estas formas están hechas de un lenguaje como la escritura. Con el cuerpo, el bailarín escribe el alfabeto conocido y puede crear palabras, frases,

---

<sup>92</sup> Moliner María, *Diccionario de uso del español*, (Madrid: Gredos, 2007), 2523.

<sup>93</sup> Nancy Jean-Luc, *58 Indicios sobre el cuerpo*, (Buenos Aires, La Cebra, 2007), 16.

versos, poesía, a través del mismo. Algo similar ocurre con el cuerpo del actor o del bailarín, entrenado para construir personajes. En ambos casos hay algo similar que sucede con todas las artes, hay un gesto, algo que señala un desdoblamiento del individuo para convertirse en representación, la desconfiguración de la persona para transformarse en mensaje o en evocación, ya que a través de su cuerpo, de su ser, se logra formular un discurso que trasciende la imagen.

## CAPÍTULO III. DISCURSOS Y ANÁLISIS DE LOS REFERENTES

### 3.1 La visión del cuerpo desde la retórica de Katya Mandoki

Antes de presentar un análisis formal de las obras, hablemos de la capacidad del cuerpo en el “ejercicio del discurso persuasivo.”<sup>94</sup> Katya Mandoki<sup>95</sup> en su investigación titulada *Retórica del cuerpo: en memoria de aquel hombre de Chang’an*, clasifica tres modalidades en las que pueden vincularse la retórica y el cuerpo: la retórica *sobre* el cuerpo, la retórica *en* el cuerpo y la retórica *del* cuerpo. A continuación se citan las clasificaciones que la autora propone del texto original:

- La retórica *sobre* el cuerpo, se refiere a los discursos verbales elaborados sobre el cuerpo, es decir, al cuerpo como tema de persuasión.<sup>96</sup>
- La retórica *en* el cuerpo, que consiste en el ejercicio del discurso persuasivo sobre el cuerpo mismo. [...] Discurso no verbal que se ejerce sobre el cuerpo. [...] es un discurso convertido en acto sobre el cuerpo. Es retórica y no sólo acción corporal porque implica un proceso de significación y persuasión hacia los testigos (ej. La puesta en cuerpo del suplicio en la plaza pública por la inquisición) Se trata de prácticas retóricas por su intención de conmover a los participantes y de persuadir respecto a la legitimidad de su otorgamiento y el cambio de rango del destinatario.<sup>97</sup>
- La retórica *del* cuerpo [...] trata, como en el caso anterior, del discurso persuasivo corporal, [...] desde el cuerpo. Es el cuerpo mismo el que ejerce el discurso, el cuerpo en tanto agente de la persuasión.<sup>98</sup>

La clasificación de Mandoki aporta otra significación en la manera de concebir el cuerpo: es elemento sobre el que se proponen discursos verbales y no verbales. Su categorización, es otra visión para aproximarse al acto de ofrecer un discurso acerca y a partir del cuerpo. El comportamiento que adopta el desnudo desde esta perspectiva, habla, acciona, provoca y persuade. A continuación, se desglosan los análisis y ejemplificaciones en los que observamos estas categorías de las que habla Mandoki.

Sobre *La retórica en el cuerpo*, identificamos dentro de la práctica del performance un discurso persuasivo que concebían los grupos ubicados en la posguerra como el Accionismo Vienés o el Gutai Japonés, por mencionar algunos. Esta práctica, que comenzó

---

<sup>94</sup> Mandoki Katya, “Retórica del cuerpo: en memoria de aquel hombre de Chang’an” (México D.F.: UNAM, 2008.), 13.

<sup>95</sup> Artista plástico e investigadora de la UAM

<sup>96</sup> Mandoki Katya, “Retórica del cuerpo: en memoria de aquel hombre de Chang’an”, 14.

<sup>97</sup> *Idem.*

<sup>98</sup> *Idem.*

en los años sesenta, no ha desaparecido y tiene adeptos en artistas como Stelios Arcadio Stelarc (Limassol, Chipre 1946 - ), quien desde los años setenta, busca extender la concepción de su cuerpo, modificarlo; baste con mencionar que hizo implantar una oreja en su brazo, trató de adaptar a su cuerpo una mano mecánica y perforó su cuerpo con ganchos, suspendido por elementos mecánicos. Quizás sea esta la adopción a la máquina, tal como lo había vaticinado Tristán Tzara al hablar sobre la incapacidad humana de escapar a la máquina en sus *7 manifiestos Dada*.

Marina Abramovich (Serbia 1946 - ) inicia su investigación como artista visual en los años setenta, aun dentro del movimiento de los artistas vieneses. Su cuerpo también es el medio de experimentación, entonces la cercanía e interacción con el público se vuelve indispensable, como se puede observar en la obra *Rhythm 0* (1974) resultado de *Rhythm 10* (pasando cuchillos entre sus dedos), *Rhythm 5* (entrando a una estrella de fuego), *Rhythm 4* (acercándose a un ventilador de alta potencia) y *Rhythm 2* (en el que ingirió psicofármacos que generan estados de inconciencia). En esta última pieza colocó 72 objetos (cuchillos, hachas, zapatos, tijeras, flores, una caja de navajas para afeitar, cuerdas de cuero, objetos de uso femenino, pintura, etc.), acompañados de la frase “There are 72 objects on the table that one can use on me as desired”<sup>99</sup> colocándose como objeto. La gente participó en el transcurso de seis horas y usó cada uno de los objetos que seleccionó la artista, hiriendo su cuerpo y cortando sus prendas hasta desnudarla. Quizás esta sea una acción cercana a lo que menciona Mandoki en la *retórica en el cuerpo*, asumiendo la artista una condena autoinfringida.

Rocío Boliver, artista mexicana (1956) más conocida como la Congelada de uva, realiza sus acciones enfocada en su sexualidad, por una parte tratando de resignificar la genitalidad de la mujer y, por otro, a manera de autorretrato para hablar sobre su propia historia. En su acción *Cierra las piernas* (2003), toma como punto de inicio su experiencia a partir de haber ingresado a un colegio de monjas y, por lo tanto, se torna en una crítica hacia la religión. La primera imagen que se percibe de su presencia es la de una monja. Vestida de esta manera, Rocío Boliver se disponía en la cama con las piernas abiertas y el pubis rasurado. Cosía ambos labios vaginales con dos cintas largas para poder cerrarlos una vez que había introducido una figura de yeso del Niño Jesús dentro de su vagina. En sus performances propone varios elementos de choque. Con esto, volvemos al concepto que estamos explorando como *retórica en el cuerpo*: “En este sentido tenemos el cuerpo

---

<sup>99</sup> Usted puede utilizar cualquiera de estos objetos sobre mí.

del suplicio en la plaza pública por la inquisición a las ejecuciones y castigos descritos por Foucault (1976) en *El cuerpo de los condenados*,<sup>100</sup> lo que se vuelve un acto de persuasión, como en el caso de Boliver al momento de coser frente al público sus genitales y, en otros performances, como *El arte de azotar* (2000), recibir azotes por parte del público.

En este punto habría que recurrir al *Cuerpo sin Órganos* o al *Sentido* que, según Deleuze, se encuentra en constante fragilidad. La tradición occidental ha dado mayor importancia al sentido de la vista y se ha llegado a olvidar del cuerpo. Éste aparece sólo en momentos íntimos de dolor, placer o sexualidad. A esta última la llama el filósofo “pulsiones de muerte”. Las nuevas tecnologías están configurando una *nueva carne* como si pudiéramos rediseñarnos a través de operaciones e implantes: es esto a lo que llaman hibridación, fragmentación y vaciamiento. “Develan al sujeto contemporáneo en su radical alteridad, en el límite de no ser ya él mismo, de estar ya desposeído de sí, sin intimidad posible, totalmente expuesto en la sociedad del espectáculo, volcado hacia las formas de la exterioridad.”<sup>101</sup> Este es, quizás, el momento de la desmaterialización del cuerpo: ya no tiene dimensiones, su capacidad de cambio en la representación es continua “dando paso a la posibilidad de pensar en un cuerpo fragmentado, en un cuerpo cuyos órganos se hayan emancipado, en los que Deleuze y Guattari llamaron un *Cuerpo Sin Órganos* [...] En él dormimos, velamos, combatimos, vencemos y somos vencidos, buscamos nuestro sitio, conocemos nuestras dichas más inauditas y nuestras más fabulosas caídas, penetramos y somos penetrados, amamos”<sup>102</sup>. Todo en nuestro cuerpo habla y se traduce en ese gesto inadvertido que nos distingue.

Los tres exponentes del performance mencionados anteriormente, emplean su cuerpo como materia para transmitir una crítica hacia la religión, la violencia, para confrontar al espectador, para desnudarlo y cuestionarlo. Hasta este momento el cuerpo es, hasta verse a sí mismo lastimado o ser lastimado por terceros. En esta exposición, se apegan a la *retórica en el cuerpo*, al persuadir a partir de un discurso donde el cuerpo es castigado, lacerado, por ellos mismos o dispuesto como experimento social en donde no parece haber límites ni restricciones de respeto hacia el cuerpo y, por lo tanto, logran persuadir al espectador y lo ponen como participante. Sin embargo, tal como señala Mandoki, la retórica *del* cuerpo tiene una función conativa, función expresiva que aprendemos y desarrollamos

---

<sup>100</sup> Mandoki Katya, “Retórica del cuerpo: en memoria de aquel hombre de Chang’an”, 13.

<sup>101</sup> Adolfo Vásquez Rocca, Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy. Recuperado Diciembre. 2008. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/18/avrocca2.pdf>.

<sup>102</sup> Deleuze y Guattari, El cuerpo sin órganos, 2000: 156. <http://patriciolepe.files.wordpress.com/2010/05/mil-mesetas-capitalismo-y-esquizofrenia-deleuze-y-guattari.pdf>

como lenguaje desde el momento de nacer a partir del gesto y el cuerpo. De esta manera mandamos mensajes al receptor y éste, al momento de captarlo, tiene la capacidad de responder con otro mensaje o con una acción.

Por el contrario, *La retórica del cuerpo*, aunque sigue siendo un acto de persuasión es por sí misma y es comunicación del cuerpo para cuerpo, es la función conativa, esa que se transmite de manera emocional, sucede, se transmite, así como la alegría o la tristeza. El ejemplo más claro es la danza como disciplina artística, en donde el cuerpo del bailarín se vuelve parte de la experiencia del cuerpo del espectador. No hay mejor ejemplo que ver al público después de asistir a una gala de ballet, donde los espectadores son persuadidos por el cuerpo virtuoso de los bailarines.

Sucede de manera distinta cuando nos acercamos a una obra donde el movimiento surge con otros objetivos que no sean solo el virtuosismo, como el caso de la danza contemporánea. La dinámica que adopta Pina Bausch (1940-2009), en el Tanztheater de Wuppertal, con un lenguaje propio, revolucionario, alimentado por la teatralidad y algunos elementos de la plástica, como la instalación y el performance. Este lenguaje híbrido de una época de devastación, transgresor y complejo, indaga en lo profundo del pensamiento humano y sale de las reglas de la belleza y el buen gusto, del academicismo de la técnica clásica. Las experiencias en las que envuelve a los bailarines, se vuelven vivas ante el espectador por la manera de confrontarlo, con textos, música y elementos que siempre rompen la comodidad del público. Este sello es único y define el lenguaje de la bailarina y coreógrafa alemana.

El grupo de la crítica neoyorquina de los años ochenta, rechazaba el trabajo de Bausch y la llamaba *eurotrash*. Ella retrataba en sus coreografías el aspecto agresivo y destructivo del ser humano. En una entrevista, Pina Bausch expresa: “Para mí, nuestra vida deber ser la gran exploración. Lo que determina mi proceso creativo son los hechos exteriores. Abrir los ojos para ver lo cotidiano de otra manera, mantener la ingenuidad de la mirada, para cuestionar lo banal, y descubrir secretos”.<sup>103</sup> Estos recursos los toma de la vida cotidiana, pero visto con otros ojos, con ojos ávidos, no cotidianos, a veces absurdos, razón por la que hemos situado su trabajo dentro de la *retórica del cuerpo*.

---

<sup>103</sup> Jurado Cristina y Herreras Enrique en “El último remolino, El miedo creador de Pina Bausch” <https://elultimoremolino.wordpress.com/2011/01/17/el-miedo-creador-de-pina-bausch/>

*La consagración de la primavera* (1975), es una de las piezas más versionadas pero la de Pina Bausch, es icónica. Sobre un escenario cubierto de tierra se percibe el cuerpo de una mujer recostada sobre una tela de color rojo, una de las bailarinas lleva un vestido muy similar al tono de su piel. Conforme se van presentando las bailarinas en la escena, descubrimos que todas visten el mismo color. Esta obra está basada en un ritual celebrado por la llegada de la primavera, en el que es sacrificada una joven virgen quien baila hasta morir frente a la tribu. De manera paulatina los cuerpos entran en una especie de éxtasis lograda a partir de la *repetición* enérgica de los movimientos. Aparece la joven virgen vestida de rojo acompañada por un hombre con el torso desnudo que la aparta del grupo. Su cuerpo permanece estático como síntoma del agobio que le sobrecoge, sus brazos, que sostiene sobre el pecho, y su mirada parecen expresar entrega y resignación, su gesto es el de la aceptación del destino trágico. La danza expresionista de Pina Bausch confirma una y otra vez la desolación del ser humano, ante su destino.

Otra de las coreógrafas que se han convertido en referentes para este estudio es Sasha Waltz. En su obra *Körper*, hace un uso continuo de la proxémica en los cuerpos de los bailarines, así como del riesgo; habla el lenguaje de los objetos ubicándolos como extensiones del cuerpo que los vuelve una especie de seres mitológicos. Aunado a esto, los rompimientos que integra en sus escenas agudizan la observación del espectador. Su obra también está contenida dentro de los espacios, así como su ambientación y el uso de imágenes cinematográficas. Sasha Waltz (Karlsruhe, Alemania, 1963 - ) es una de las exponentes más importantes de la danza contemporánea en la actualidad y explora conceptos que nos ocupan acerca del cuerpo. Una de las escenas comienza con una luz tenue. En el fondo se percibe una figura femenina con el torso desnudo, sorprende por sus largos cabellos atados a dos varas detenidas por sus manos y logra producir una imagen casi mitológica. La articulación del movimiento está dada a partir de estas extensiones que se asumen como parte de la propia estructura corporal. He aquí un elemento más de complejidad para el cuerpo en donde tiene que asumirse el objeto como propio. En cuanto sucede, el objeto es, cobra vida dentro del movimiento y no se observa como un ente separado del ejecutante.

Por último el japonés Seiji Shimoda (Nagano, Japón 1951) heredero de “influencias como Gutai, la Danza Butoh, el teatro oriental, la meditación, las vanguardias y Fluxus”.<sup>104</sup> Asume el desnudo en estado de vaciamiento mental y recurre a los objetos de manera concreta y

---

<sup>104</sup> Museo Universitario del Chopo, “Cultura UNAM”, <http://www.chopo.unam.mx/performance/asians.html>



austera. *On the table* es una de sus obras más representativas, y contradice cualquier valoración exhibicionista en una declarada fortaleza física que al unirse plásticamente a la mesa, asume la gravedad y la brevedad del espacio. Más que asumir el objeto como parte de sí mismo, el objeto se convierte en el medio habitable. Sobre la mesa y bajo la misma, los esfuerzos físicos son distintos y esto es una realidad física que nos supera; la gravedad.

La atemporalidad de estas obras nos habla de la profundidad de pensamiento del artista creador, ese artista que produce con una consciencia de su sentido histórico que rompe con la inmediatez y, por lo tanto, con la construcción superficial y estéril. T. S. Eliot en *La tradición del talento individual*, hace hincapié en una herencia constituida por la historia:

“Dicho sentido histórico conlleva una percepción no sólo de lo pasado del pasado, sino de su presencia [...] Ningún poeta, ningún artista, posee la totalidad de su propio significado. Su significado, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar por sí solo; se le debe ubicar, con fines de contraste y comparación, entre los muertos”.<sup>105</sup>

Sería estéril olvidar aquello que nos precede y construirnos a partir de la nada. En cada uno de estos artistas, hay reflejada toda una tradición engendrada en la plástica, en el movimiento y en la acción, sujeta por lo tanto al performance. A continuación se describen los ejemplos que guían nuestra exploración, que han sido elementos de reflexión y que fueron impactando en el trabajo de investigación-producción.

## 3.2 Análisis de las piezas referenciales

### 3.2.1 Aligned (alienados) by William Forsythe

*Estallar en todo el ardor apasionado de  
nuestra alma, vencer toda resistencia y destruir  
todos los obstáculos que hay en el camino de  
nuestra gran locura. Estar orgullosos de nuestro  
absurdo e infinito valor y arrancar en medio de esa  
borrachera de orgullo y de éxtasis hacia las últimas  
cumbres del ser, impulsados por la sed de las  
grandes conquistas y el anhelo de las realizaciones  
finales.*

*¿Habéis sentido alguna vez el principio del  
movimiento, os ha angustiado la primera oscilación  
de mundo? ¿Habéis llegado a experimentar alguna  
vez el estremecimiento puro del movimiento, el  
éxtasis primero del devenir, el torbellino inicial del  
tiempo?*

E. M. Cioran

---

<sup>105</sup> Eliot T. S., “La tradición y el talento individual”, (Santiago de Chile: Nascimento, 1944), 540.

Las piezas que a continuación se analizan, son obras referenciales de las que parte el trabajo reflexivo y estructurante de la investigación-producción. Fuera de los referentes ordinarios, de aquellos que señalan las modas o los prototipos sociales o de utilidad material, el cuerpo persiste en conservar sus orígenes cuando se observa desde un lugar en el que no predominan los prejuicios ni las etiquetas o, por el contrario, a propósito de la mirada que se reduce a enaltecerlo indiscutiblemente. El cuerpo seduce, el desnudo inquieta, provoca, desconcierta o despierta el deseo primitivo. Es posible que, más que el desnudo en sí mismo, se trate de la convención que norma a la sociedad, por eso se esconde y se le confiere un erotismo subyacente, apenas distinguible del que puede ocasionar el morbo.

Al cuerpo puede otorgársele un sentido aspiracional, ya sea en su sexualización, o bien, en lo que hace a lo relacionado con cuerpos bien dotados, como los de los deportistas o los de las modelos de pasarela o de concursos de belleza. El cuerpo también es un contenedor de emociones, en el que la personalidad mantiene una frontera interna que se encubre cuando brota hacia el exterior. Es factible concluir que el cuerpo puede ser un arma o un escudo. El cuerpo tiene volumen, color, textura, brillo y sombra; es abierto o cerrado, compacto o espigado, fuerte o delicado, evocativo o indiferente, rígido o flexible; es ingenuo o voluptuoso, provocativo o frío.

Actualmente, el cuerpo adquiere definiciones diversas, puede ser masculino o femenino, transgénero o binario. El cuerpo es un ente multifacético. La reflexión sobre el cuerpo y el desnudo no pretende simplificar su análisis, ni las posibilidades o las variadas interpretaciones que existen a su alrededor, al contrario, es indispensable ampliar su potencial expresivo, sus recursos y paradigmas. Con este fundamento, abundar en el análisis de los cuerpos y el desnudo en el trabajo del coreógrafo norteamericano William Forsythe (1949) y, particularmente, sobre su pieza *Aligning* (*Alineamiento*), una obra de alto rigor en la ejecución y exigencia física, nos recuerda el estatismo aparentemente de las esculturas cinéticas de Robert Wilson.

La obra se enmarca en un espacio neutro, dentro de un ambiente aséptico, casi monocromático en el que predomina el color blanco, donde se observan dos figuras masculinas entrelazadas, dos cuerpos semidesnudos. La imagen evoca una especie de núcleo y, por el contraste de la piel de los intérpretes, pudiera tratarse de un símbolo que sugiere la dualidad. La secuencia de movimiento es sumamente pausada, el tiempo parece dilatarse, pero el flujo continuo acompañado de movimientos, permite generar estructuras

cambiantes de gran plasticidad. Las figuras que se mueven constantes, parecen suspendidas por un sonido casi mántrico. En medio de la plasticidad de los cuerpos enlazados, así como el sonido constante, produce una atmósfera de tensión hipnótica, tal como lo describe Lehmann.

En los cuerpos está implícita la sensualidad. Esa sensualidad es provocada por las formas naturales del cuerpo, y de pronto la piel se vuelve una extensión de formas, de significados, un erotismo por momentos contemplativo contrastado por la tensión continua que no inquieta sino que abre posibilidades a un espacio-tiempo suspendido. De algún modo, el espacio confiere una sensación de punto de origen, parece haber una evocación a la vida y a la muerte, la proximidad también recuerda, la dependencia.



*Ilustración 36 Idem.*

otras son consecuencia de impulsos instintivos. También pueden experimentarse a partir de impulsos visuales y adentrarse en otros canales perceptivos.

Una forma de entender lo que se busca al trabajar con el cuerpo y, especialmente, con el desnudo, es el intento de quitar ataduras sociales, prejuicios, miedos, evitar limitaciones, dejar de mirar al cuerpo de forma moralizante. Es decir, que se observe y reconozca al cuerpo desde un lugar menos cotidiano. La desnudez del cuerpo tiene que dejar de lado los tabúes sociales para dejar de inhibir su adecuada apreciación, dejar de lado estereotipos que lo reduzcan a un facsímil, o un simple objeto. Es decir, el cuerpo reconocido en todo su potencial, tanto en lo estético como en lo erótico, en lo sexual, pero, también, en su potencial expresivo. Desde el cuerpo se experimentan reacciones, algunas son controladas,

La sensualidad es parte de un constructo social que, muchas veces, nada tiene que ver con el propio desnudo, pero sí con el cuerpo y con el choque de un elemento que propicie su inestabilidad. Un ejemplo para explorar esta reflexión es a través del mismo Forsythe, con una serie que denomina *Objetos coreográficos*, con los cuales crea movimientos armónicos con ciertos componentes, como telas, péndulos, letreros, recreaciones que son incorporadas por medios electrónicos o audiovisuales, que permiten la interacción del objeto artístico y los cuerpos.

En su pieza *Black flags* (2014), representa el movimiento de dos grandes telas, movilizadas mediante robots mecánicos que realizan dinámicas diversas, buscando el movimiento similar al que podría realizar el ser humano, según lo explica el mismo Forsythe, y logra de esta manera una coreografía ocasional, con variantes de movimiento que funcionan por medio de un software que reproduce un programa de secuencias que luego son codificadas desde un programador, por medio de bocetos, previamente elaborados, movimiento por movimiento. Todos los objetos pretenden generar una alteración del cuerpo del espectador y la exigencia radical del movimiento llevado al límite de su resistencia, con la capacidad extraordinaria que el cuerpo entrenado puede ofrecer al momento el empuje, la aceleración, la fuerza o, en un sentido inverso, pero con igual exigencia, la inmovilidad.

La pieza de William Forsythe, *Aligning*, ha permitido reconocer un referente claro para el presente estudio, un camino que ha sido explorado en la relación que existe entre las habilidades que un cuerpo adiestrado profesionalmente ha venido adquiriendo y la oposición a reducir la expresividad física a un acto meramente coreográfico. Resistencia, movimiento, contención, inestabilidad, tensión. Uno de los retos, precisamente, radica en estas relaciones, que son inherentes al cuerpo activo.

En el performance, generalmente, el actuante no es alguien familiarizado con la conciencia corporal o con la presencia dentro de un lenguaje escénico, ni en el estudio del conocimiento del cuerpo, tampoco en el desarrollo de las habilidades físico-atléticas o kinestésicas, mucho menos en la semiótica que acompaña su expresividad. En tanto la relación espacial sea la transformación de la realidad, el performance hace mucho más que convertirse en una pieza limitada –o con suficiente amplitud–, fuera de la representación. En esta investigación, el cuerpo desnudo se da como una consecuencia de la exploración, no de forma premeditada.

El cuerpo desnudo es al mismo tiempo Eros pero también Tánatos, es una dicotomía ineludible en donde todo se vuelve paradójico. El acto significativo del desnudo podría convertirse en imagen. Con el desnudo se busca alcanzar la belleza, pero no en el pensamiento de lo ideal, no ordinario, más bien, distanciado. En ese límite, la sensación de vacío acompaña ese pequeño estertor que supone el exponer el cuerpo desnudo a los ojos de los otros. La acción, en sí misma, engendra temores. En todo caso, el desnudo, en cualquiera de sus interpretaciones, puede atender algo impalpable e inmaterial. Puede volverse abrumador, de una belleza demasiado plena y definitiva, sus virtudes son equiparables a su vacilación, son frágiles. Pero todo esto no es más que el súmmum de la experiencia que hace del desnudo un acto trasgresor. Frente a la realidad, el desnudo sigue siendo una suerte de manifiesto de denuncia y un acto revolucionario.

### **3.2.2 La búsqueda de la perfección en el cuerpo: Vanessa Beecroft**

El arte feminista a principios de los años 60 fue una ventana por la que comenzaron a asomarse propuestas de mujeres que subrayaban la importancia de sus obras en las que aparecían ellas mismas desnudas o señalando la visión machista del cuerpo femenino. Aun, hoy en día, se sigue sexualizando el cuerpo de la mujer y como contraargumento, Vanessa Beecroft descubre el cuerpo femenino, sin juicios, sin pudor, insubordinado a la mirada masculina. Para el pintor o para el director, la naturaleza de los motivos, es parte del tema central. A esta escena siempre se suma la idea del espectador que debe, o no, responder a la solución compositiva. Los motivos en este caso, para Vanessa Beecroft (Génova, Italia, 1969) son los cuerpos femeninos.

Todo sucede ante los cuerpos, el espacio y los espectadores. Ante estos últimos se ofrece una disposición dinámica de un grupo de mujeres en donde sus cuerpos se van transformando por la presencia del tiempo, es decir, la estabilidad que ofrecen estas figuras en el espacio, está dada por la fatiga que se produce estar de pie por al menos tres horas. Si bien la primera composición que realiza Beecroft, está dominada por las líneas de los cuerpos y las salas que acogen sus performances, los cuerpos que en principio se mantiene verticales, concluyen en una desintegración formal y espacial. Sin embargo, la estética parece no abandonar sus cuerpos, por el contrario, la disposición de las figuras en el espacio, que se hace de manera circunstancial, no pierde su belleza.



Ilustración 37 Vanessa Beecroft, VB55, 2005. Nueva Galería Nacional, Berlín.

Cuando nos acercamos al arte acción, nos encaminamos frecuentemente al acto de la autorrepresentación, aunque no siempre surja del propio cuerpo. La pieza que construye Beecroft, desde su juventud, alude a la obsesión que le provocan los cuerpos aparentemente perfectos. Razón por la que el material de ciertas piezas, son los cuerpos femeninos de modelos, unidos a esta idea de perfección, que tal como lo afirma la artista, son evocaciones a los cuerpos renacentistas. Ya lo señalaba Lipovetsky: “La idolatría del «bello sexo» es una invención del Renacimiento”<sup>106</sup> y estos cuerpos parecen aproximarse a ese modelo de belleza.

Si bien la hipermodernidad confirma la democracia e individualidad de los géneros,

resulta interesante analizar el papel que cumple la mujer en la actualidad al exponer de manera tan contundente su visión en una obra que está constituida, además, por elementos femeninos, tan fuertes y modelados, bajo reglas muy precisas. Como lo establece Beecroft en sus performances: “La regla número uno es que no hablen, no actúen, no se muevan demasiado rápido. Comportarse como si estuvieran solas. Que no actúen de modo sexy. Que sean distantes, remotas. Mantener su posición y esperar a estar cansadas. Entonces

<sup>106</sup> Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer*, 6ª. Ed. (Barcelona: Anagrama, 2007), 105.

pueden sentarse.”<sup>107</sup> En un comienzo, las modelos deben estar en una posición específica y posteriormente modificarla.

De esta manera lo que Lipovetsky llama «Modernidad democrática» cobra sentido y responde a lo que podemos observar en la obras de Beecroft, es decir, “no intercambiabilidad de los roles sexuales sino reconstitución de las desviaciones diferenciales más sostenidas, menos redhibitorias, no directivas, que ya no constituyen obstáculo alguno al principio de libre disposición de sí.”<sup>108</sup> Esto determina una conquista de los espacios ocupados mayormente por el género masculino dentro del arte, y una batalla ganada hacia la apropiación del cuerpo femenino, tanto de la artista como de las mujeres que participan en las acciones.

El desnudo en sus piezas se ha ido trasformando, desde el uso de elementos que componen una realidad figurada, compuesta por elementos que hacen parecer irreales los cuerpos de tipo preciosista, al naturalismo determinante que permite descubrir a las mujeres más reales, tanto por su imagen como por sus actitudes corporales. La composición de la pieza, se afirma en el sentir de cada mujer, en una individualidad activa, y por lo tanto en una colectividad. La imagen se sitúa a cierta distancia, para que al espectador le sea difícil distinguir las individualidades, y se logra percibir la unicidad en la composición. Cómo establecer un campo de reflexión a partir de la mirada que está construida culturalmente desde el lugar del que mira y es mirado. Es decir, la imagen propia, que es provocada por el espejo. Aquel que mira queda desnudado ante la desnudez del otro. El desnudo desde el que habla Beecroft actualmente, participa de un naturalismo en el que el público puede sentirse confrontado, inhibido o sobresaltado.

---

<sup>107</sup> Marina Zenovich, *Art in progress Vanessa Beecroft* [Video] *Films and Arts*, 2005.

<sup>108</sup> Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer*, 12.

## CAPÍTULO IV. ACCIONES EN PROCESO

### 4.1 La plástica de Saturnino Herrán: Apuntes para la construcción del performance Cuerpo místico.

Saturnino Efrén de Jesús Herrán Guinchard (1887-1918), mejor conocido como Saturnino Herrán, originario de la ciudad de Aguascalientes, fue uno de los alumnos más jóvenes que ingresó a la Escuela de San Carlos en la Ciudad de México en 1904. En su trabajo, ofrece un paisaje renovado en la observación de los cuerpos y el simbolismo que supo descubrir en la recuperación de los murales originales, —actualmente desaparecidos—, del México prehispánico. Fue un conocedor minucioso de la expresión de la figura humana, con una intensa carga de erotismo, entre ambientes melancólicos de claroscuro, de colores sobrios, pero armónicos, y un manejo excepcional de la luz; elementos que lo constituyen como uno de los principales artistas del desnudo en México.

Si bien el surgimiento del desnudo en la plástica comienza a principios del siglo XX con ilustraciones de impresos dedicados a la crítica y el escarnio, por medio de la caricatura política, las litografías, las fotografías, entre otras, no eran los únicos medios por los cuales se hablaba del reconocimiento del cuerpo, tales motivos aparecen, como ya se dijo anteriormente, dentro de la enseñanza del arte. Las pinturas de las que emanaban estos cuerpos cargados de erotismo, también sugerían un cambio en el pensamiento social:

Se pone atención a los valores que se transmitieron en las revistas periódicas (importantes medios de comunicación para la época) porque los discursos que se elaboraron en ellas ofrecen elementos para tomar en cuenta la alteración de la vida cotidiana de los trabajadores en el ámbito urbano. Sobre todo entre 1910 y 1914, los primeros años de la Revolución, se produjeron reacciones de resistencia aceptación a nuevas pautas de comportamiento sexual.<sup>109</sup>

En principio, el desnudo tuvo su medio de difusión entre el público masculino, en publicaciones como: cuentos, viñetas, chistes, periódicos, revistas, etcétera; hasta constituir un imaginario del desnudo femenino. Sin embargo, no puede negarse que los cambios tan drásticos que enfrentó México en la modernidad, también fueron cambios fundamentales para el pensamiento del ser humano. Cambios que transformaron la manera de concebir el

---

<sup>109</sup> González Reyes Alba H., “La industria de la gráfica y la imagen visual del cuerpo erótico 1897-1927” en Dimensión Antropológica, , <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6829> (Consultado el 16 de junio de 2018)



cuerpo, desde una mirada que descubre y devela, una moralidad, hasta cierto punto, impuesta por la religión, pero contrarrestada por el pensamiento postrevolucionario. Si bien es cierto que, en un principio, solo las figuras femeninas ocuparon el panorama de la ilustración, en la gráfica y el arte, el desnudo masculino no tardaría en formar parte de este desarrollo.

Del México que se habla en este proceso histórico, puede notarse un entusiasmo por el trabajo y el paulatino crecimiento de los procesos de enseñanza y su flexibilidad para ofrecer clases nocturnas. De esta manera Fabrés concede la oportunidad a los jóvenes con inquietudes artísticas, de acceder a un tipo de formación rigurosa, emulando el tipo de enseñanza que se impartía en Europa. La indicación de copiar del natural, era precisamente llevar a cabo un tipo de ejecución fotográfica del modelo, sin importar el tiempo de realización que los llevara, ya fueran semanas o meses, casi al finalizar se tomaba una fotografía del modelo que había mantenido la misma pose varias sesiones durante estas semanas, para comparar que los resultados de los estudiantes fueran parecidos a los de la fotografía.

El tipo de metodología utilizada por Fabrés, hizo de estos artistas, grandes dibujantes de tipo naturalista, posando con los vestuarios que el mismo Fabrés había traído de Europa o con la humilde vestimenta que llevaran los modelos que eran tomados de la calle con sus prendas cotidianas. Si bien en un principio esta instrucción no formaba parte del objetivo de observación para los estudiantes, finalmente resultó una práctica interesante por tratarse de elementos extraídos de la vida cotidiana, de un contexto histórico y de una realidad del México de principios de siglo.

Uno de los documentos conservados de la primera exposición de alumnos del maestro Antonio Fabrés, fue el discurso que pronunció en el *Acto inaugural de la exposición de trabajos hechos por sus alumnos*, editado tiempo después por sus propios medios, dadas las difíciles circunstancias que enfrentaba por las discrepancias que había con el director Antonio Rivas Mercado. Dentro del discurso subraya la pureza de sentimientos que deben imperar en el desarrollo del arte, sentimientos que deben “sucumbir al mercantilismo” que predominaba en aquella época. De igual manera hace énfasis en la recuperación de lo nacional y expresa: “¿Acaso no tenemos nuestras costumbres, nuestras gentes y nuestras escenas, cuya pintura ha de interesar a los que nos sucederán mucho mejor que la expresión de lo antiguo? [...] ¿De qué, pues, ha de servirnos cualquiera obra que, sólo basándose en la más absoluta falsedad, pretenda retratar hechos y costumbres que ni

siquiera hemos visto y cuyo interés satisfacemos sobradamente con lo auténtico producido por sus contemporáneos?<sup>110</sup> Estas preguntas condujeron a sus alumnos a una observación más precisa de la realidad, al punto que durante y posterior a la Revolución Mexicana, ya se había desarrollado un estilo engendrado desde las raíces del México prehispánico en conciliación con las ideas traídas del viejo mundo y que aportaban un nuevo paisaje en un ambiente de progreso durante el primer cuarto de siglo pasado.

Saturnino Herrán, envuelto en este contexto, tenía una forma peculiar de mirar, su buen gusto, como dice Manuel Toussaint, le impedía mirar lo ridículo y lo feo, por lo tanto se entregaba a un estudio riguroso del claroscuro y de la plasticidad de la figura. En su obra, Herrán aborda lo mexicano y va más allá de un tratado de la forma decorativa, más bien es una obra digna y profunda, llena de virtudes lumínicas, colorísticas y texturales. No es una obra que embellece, sino que estiliza. Lejos de aparentar, descubre. Por ello, los desnudos que dibuja mantienen una fuerza erótica importante. Los trazos dinámicos de manos, brazos, piernas, torsos, revelan una gran sensualidad y plasticidad de los cuerpos.

Las ilustraciones de indígenas, no están representados a manera de un estudio arqueológico, sino como un ejercicio minucioso de la imagen ancestral y el cuerpo de cánones europeos. En ellos no puede más que reconocerse una belleza soberbia y ceremonial. La desnudez, como un elemento que guarda siempre un cuidado especial frente a cualquier prejuicio moral, se muestra con esplendor y contundencia. Lo mismo en las figuras masculinas como en las femeninas. En las últimas, destaca el cuidado y la delicadeza, pero al mismo tiempo, la frescura y la inocencia, sin dejar de lado, cierta picardía y sensualidad voluptuosa, que nunca desborda de lo armónico y sutil.

El estilo particular de Herrán, pronto lo coloca como un artista trascendental y es quien marca un paradigma en la obra de sus contemporáneos. Una de las virtudes de su obra, se basa en el colorido y en la manera en que retrata a la figura humana, con enorme fuerza y plasticidad. Entre la figuración realista y un predominio simbólico. El trazo delicado de las figuras, las vuelve casi míticas, como si se tratase de deidades. Aunque, al mismo tiempo, se descubre una plenitud terrenal. Su obra conjuga una serie de preocupaciones fundamentales, como el rito religioso, así como el paso del tiempo y la muerte. Esta última, parece ser más frecuente en su obra a partir del deterioro de su estado de salud.

---

<sup>110</sup> Fausto Ramírez, *Verdades (1905): Un discurso de Antonio Fabrés*, (México D.F., UNAM, 1981) 196.

Sobre la investigación del cuerpo y el desnudo que realizó Herrán, se puede apreciar un énfasis en el trabajo de la tensión corporal de las figuras, donde destacan la fuerza y la sensualidad. Precisamente, estos dos elementos, se muestran en los motivos que acompañan a los intérpretes, como las telas colocadas de forma incidental, más como una presencia determinante que en la idea de una ilustración convencional, así como el uso de frutas o, en las figuras prehispánicas, los taparrabos, adornos y tocados. Parte fundamental de este análisis, es la observación minuciosa del trabajo dibujístico, la exploración de los elementos simbólicos que determina el pintor como parte de la mexicanidad, la tensión, la fuerza definida en los cuerpos y el ejercicio de la pincelada —por momentos impresionista— trasladada al cuerpo como mecanismo de investigación del movimiento.

## **4.2 Arte en acción:**

### **Sinopsis**

La acción tiene como punto de partida, las referencias iconográficas de las obras de Saturnino Herrán en las cuales el pintor ilustra el sincretismo cultural entre la tradición prehispánica y la evolución del México de principios de siglo XX. La exploración libre de su obra pictórica, permite encontrar las líneas convergentes y divergentes con la actualidad, en tanto interpretación de símbolos que nos conectan con elementos contemporáneos, como en la investigación de nuevos significados a partir del cuerpo, la música y el uso de recursos multimedia. Esta propuesta, explora el equilibrio entre la plasticidad corporal, la gestualidad, la fuerza, la desnudez sugerente y erótica, que nos transmite la obra de Saturnino Herrán.

## **4.3 Cuerpo místico**

La oportunidad de orientar este trabajo de exploración hacia el desnudo y el erotismo en la obra de Saturnino Herrán, permiten un diálogo de la concepción del cuerpo, la expresión, el gesto, el color, la composición, y un estudio cercano a la práctica del lenguaje modernista de principios del siglo anterior. Herrán no solo trabajó de forma consistente en la gestualidad de los rostros, en el detalle inquietante de la mirada, el semblante melancólico o introspectivo de sus personajes, sino que centró su dibujo sobre la fuerza y la armonía de los cuerpos —con trazos de gran valor expresivo—, y en la composición de la luz o el volumen, así como el vigor en las composiciones, sobre todo en los dibujos del desnudo.

Para lograr este encuentro, con la obra de Herrán, surgieron cuestionamientos que se fueron aclarando a lo largo del proceso. Se comenzó por evitar subjetividades logocéntricas<sup>111</sup> de la obra, al reconocer el significado, dentro del discurso del performance. Por esta razón, se definió una ruta de trabajo que permitiera la articulación de las obras del pintor modernista. También se esclarece la necesidad de que el lenguaje no se convierta en una simplificación de la obra misma, tal como lo explica Jacques Derrida sobre Antonin Artaud, acerca de la glosopoesis,<sup>112</sup> que no es ni un lenguaje imitativo ni una creación de nombres, sino la búsqueda de su significado. En el caso del presente estudio, aplicado a la corporalidad, se plantea una glosopoesis entre el cuerpo, el desnudo y el movimiento.

El performance se estructuró a partir de las obras de Herrán, en las cuales introduce el



Ilustración 39 Saturnino Herrán, *La leyenda de los volcanes*, 1912, Óleo sobre tela, Museo de Aguascalientes.

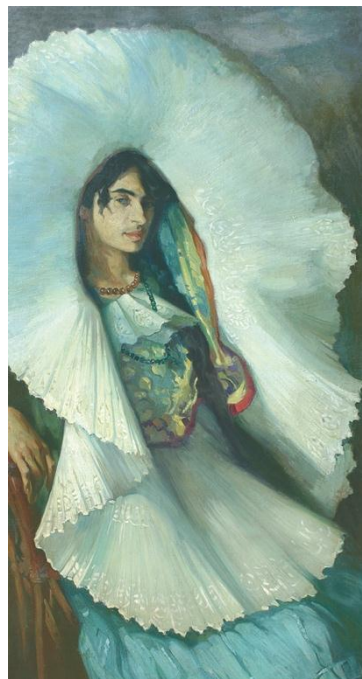


Ilustración 39 Saturnino Herrán, *La Tehuana*, 1914, Óleo sobre tela, Museo de Aguascalientes.

sincretismo cultural entre la tradición prehispánica, el choque religioso con aquella civilización precolombina y la evolución del México

contemporáneo de principios del siglo pasado. Con este panorama, se fueron determinando las piezas que serían la base para el trabajo y la exploración inicial. Las piezas sobre las que se estructuró el performance fueron las siguientes: *La leyenda de los volcanes* (1910), *Alegoría de la construcción* (1910), *La Tehuana* (1914), *Nuestros dioses* (1918) y *El flechador* (1918). Las pinturas se trabajaron de manera independiente, respetando las

<sup>111</sup> Según Derrida es la tendencia que concibe el ser como una identidad y una presencia originaria reducible a su expresión lingüística, como si mediante la palabra «se diera» de forma inmediata, otorgando de esta manera a la palabra una forma privilegiada de conocimiento.

<sup>112</sup> Jacques Derrida, *Dos ensayos. La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas y El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, (Barcelona: Cuadernos ANAGRAMA, 1967).

temáticas y explorando con distintos estímulos y consignas. Se propuso un grupo heterogéneo de estudiantes de disciplinas escénicas afines, el teatro y la danza, para encontrar diferentes registros corporales y saber si era posible unificar un mismo discurso gestual. Cada una de las exploraciones fue guiada a partir de acciones concretas e instrucciones que detonaron de manera natural la acción de los cuerpos, con el propósito de descartar la idea de representación.

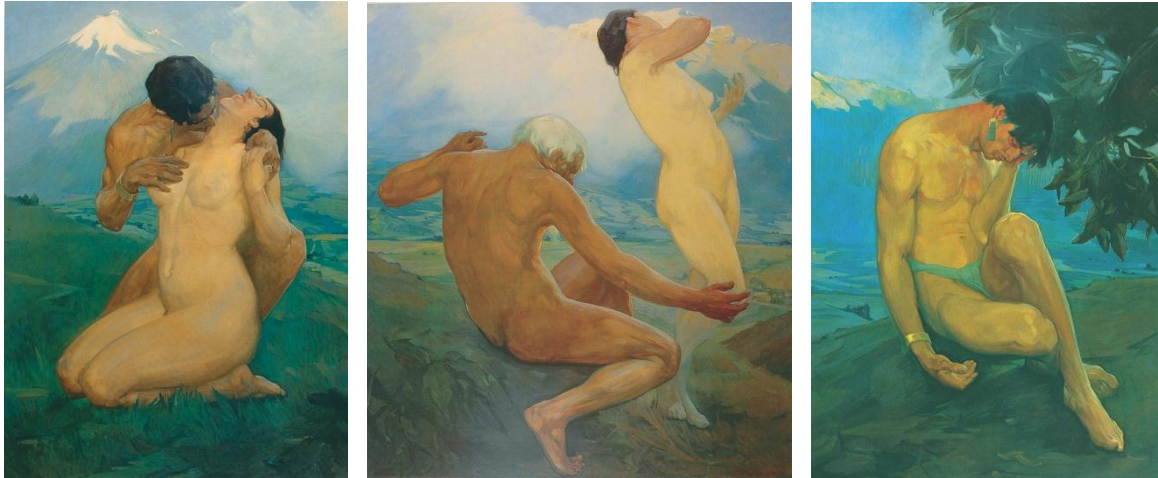


Ilustración 41 Saturnino Herrán, *La leyenda de los volcanes*, 1910, Óleo sobre tela, Pinacoteca del Ateneo Fuente, Saltillo, Coahuila.

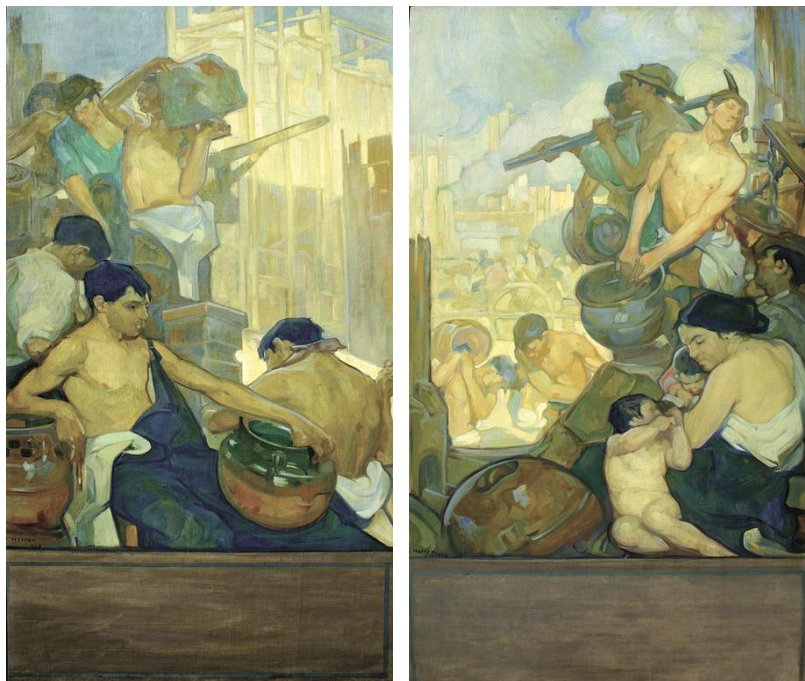


Ilustración 40 Saturnino Herrán, *Alegoría a la construcción y Alegoría al trabajo*, 1911, Óleo sobre tela, Díptico mural en la escuela de Artes y Oficios, Instituto Politécnico Nacional.



Ilustración 42 Saturnino Herrán, fragmento del tríptico inconcluso *Nuestros dioses*, 1918, Óleo sobre tela, Palacio de Bellas Artes.



Ilustración 43 "Tehuana", *Cuerpo místico*, 2018, Caja negra, Universidad de las Artes. Fotografía: Lucía Castañeda.

Esta aproximación entre disciplinas fue realizada para activar la vinculación de las carreras que trabajan con el cuerpo, a manera de Laboratorio, alrededor del análisis de las piezas y la apropiación de elementos destinados a entender la acción. La interacción se propiciaba a partir de consignas, por lo que no se fijaban secuencias y se trabaja con la idea del cuerpo presente. Se buscaba también, el mayor sentido de oposición con distintas calidades de movimiento, variando niveles, intensidades, fuerza y ritmo. Todo ello, sin que existiera

ninguna predisposición o planeación previa, lo que permitía romper con cualquier idea coreográfica.

Con la obra de *La tehuana*, se incorporaron faldas que destacaban sobre todo la expresión del torso de los cuerpos femeninos. La dinámica de este ejercicio se realizó mediante microacciones, el trabajo gestual del torso y los brazos, la proxémica y dinámica en el cambio de cuadrantes,



*Ilustración 44 "Tehuana", Cuerpo místico, 2018, Caja negra, Universidad de las Artes.*

así como la alternancia del guía con movimientos replicados a manera de espejo. El movimiento se relaciona con el proceso de Herrán y su visión sobre la nueva sensualidad encontrada en los cuerpos femeninos, que biográficamente se asocia con la unión sentimental con Rosario Arellano. Otro aspecto que se buscaba en estas exploraciones, fue la organicidad y la espontaneidad, al organizar el movimiento con variantes, alteraciones e intensidades, la investigación de nuevos significados a partir del cuerpo, la música y el uso de recursos multimedia.

El trabajo se dio a partir de consignas, hasta lograr la interacción libre y espontánea de



*Ilustración 45 "Volcanes", Cuerpo místico, 2018, Caja negra, Universidad de las artes. Fotografía: Alam Martínez.*

cada ejecutante. La investigación tuvo como finalidad redescubrir el espacio, ya que como ejecutantes escénicos tendemos a buscar posturas abiertas para la mirada del espectador. Después, se fueron generando movimientos: desde la oscilación de una pincelada a la

definición de un trazo emergente de líneas temporales, a partir de imágenes internas para suprimir los impulsos asimilados en la danza y buscar un constante diálogo con la obra

plástica. Generar una suerte de antropología del movimiento, para hacer presente en el cuerpo, sensaciones que emergían de la observación de los dibujos y pinturas. Sin que —para todo ello— existiera ningún tipo de predisposición intelectual prefabricada o construida con antelación. Se estableció la improvisación, a través de lo que menciona el maestro Eugenio Barba “del comportamiento humano que utiliza la presencia física y mental según principios diferentes de la vida cotidiana. En una situación de representación organizada”.<sup>113</sup> La diferencia con un espectáculo de representación como lo es la danza o el teatro, es que tienen como principio unificador el uso de composiciones fijas. En este proceso, se utilizaron las habilidades propias de los intérpretes, y se buscó (en el performance) obtener la organicidad en la acción.

Se trabajó en la *simultaneidad*, es decir, en la construcción de acciones en un mismo espacio en el que suceden diferentes acciones paralelas. Por una parte, un entorno



Ilustración 46 *Cuerpo místico*, pintura efímera, 2018. Fotografía: Lucía Castañeda.

femenino y, del otro lado, el masculino, sin que esta separación afectara la dinámica general; en un sentido, al cohabitar el espacio de trabajo con movimientos arraigados a lo orgánico, lo textural y lo rítmico. Desde otro lugar, con la fuerza y la vitalidad de los cuerpos, no solo desde la habilidad, sino desde la cenestesia: la conciencia que existe del cuerpo y sus tensiones.

Los ejercicios se realizaron en silencio, comprometidos con el

desarrollo físico, la neutralidad y expresión del movimiento; la búsqueda del ritmo propio y el desplazamiento del cuerpo a través de un espacio de trabajo, por medio de la respiración, el ritmo y la concentración y la indagación en estados de internalización del movimiento.

---

<sup>113</sup> Eugenio Barba y Nicola Savarese, *El Arte Secreto del Actor. Diccionario de Antropología Teatral*, (México D.F.: Escenología, A. C., 1990).



*Cuerpo místico* como parte de la investigación-producción, permite el encuentro con otras disciplinas. El trabajo equilibrado, bajo la premisa de un tema específico, puso de manifiesto la amplitud que congrega el performance, mucho más cercano a las artes visuales que a las escénicas, sin discriminar, ni excluir del todo, el uso de técnicas y herramientas que tienen la danza o el teatro. De hecho, varios de los representantes más importantes de esta disciplina han hecho un uso regular de los instrumentos de las artes escénicas tradicionales para insertarlas en el performance. No es casualidad que las fronteras que determinan un solo sentido de las narrativas artísticas vengán transformándose a partir del uso de múltiples lenguajes.

#### 4.4 Reflexiones sobre el proceso de *Cuerpo místico*

El recurso del que disponía el ejecutante en la creación de imágenes, consistía en la indagación cercana a las aspiraciones del bailarín Butoh: “el bailarín puede ser una flor, una piedra, una silla o una palabra. Conectarse con su interior y con su exterior.”<sup>114</sup> El



Ilustración 47 “Creación”, *Cuerpo místico*, 2018, Caja negra, Universidad de las Artes. Fotografía: Jaime Lara.

movimiento entonces, iniciaba en el momento que se percibía internamente la ligereza, la gravedad de las extremidades y su percepción individual, para posteriormente empezar a trabajar sobre trazos efímeros, en líneas rectas y circulares que dirigían el sentido del movimiento sin pensar en elementos de composición coreográfica.

---

<sup>114</sup> Arredondo Agustina, Santillán Daniela, *et al.* “Danza Butoh: el cuerpo que renace de las cenizas”, *eterdigital* .<http://eterdigital.com.ar/danza-butoh-el-cuerpo-que-renace-de-las-cenizas/> (consultado el 2 de junio de 2018)

El performance se planteó en diferentes cuadros trabajados desde consignas



Ilustración 48 “Nuestros dioses”, *Cuerpo místico*, 2018, Caja negra, Universidad de las Artes. Fotografía: Lucía Castañeda.

independientes. Se pensó en el trazo de líneas rectas o dibujos circulares con el cuerpo, explorando los tres niveles de movimiento (bajo, medio, alto). Los ejercicios se basaron en la búsqueda de la imagen, definida en un espacio tridimensional a partir de líneas suaves cortas o largas, líneas gruesas o delgadas, rápidas o lentas, verticales u horizontales y formas circulares, grandes trazos con las extremidades del cuerpo, al igual que el tamaño y la posición. A estos dos elementos que impulsan la acción se suma la utilización del equilibrio precario —basado en el entrenamiento de Jerzy Grotowsky— y la arquitectura corporal, la asimetría, la lentitud o rapidez.



Ilustración 49 “Rebozo”, *Cuerpo místico*, 2018, Caja negra, Universidad de las Artes. Fotografía: Lucía Castañeda.

Posteriormente se retomaron elementos de exploración, como es el caso de la *repetición*, en la que se establece la búsqueda de movimientos espontáneos basados en la acción de caminar y en la idea de transfigurar la misma acción, es decir, abrirse a la posibilidad de indeterminar una acción cotidiana. Por ejemplo, en el ejercicio, la idea de caminar no solo se limita a la acción que producen las piernas al perder equilibrio, sino que además puede realizarse con cualquier parte del cuerpo, dirección o sentido, siempre con el objetivo de reinterpretar el movimiento.

En el uso de la *simultaneidad*, las acciones se generaban por calidades de movimientos contrarios. Estas diferencias instauran un momento que exige una concentración conjunta, es decir, la coordinación de movimientos que van surgiendo de manera espontánea, pero en relación con la contraparte. Otra de las pautas fue la *espacialidad*, en la que se incluye la visión geométrica del área señalada para el performance y las líneas imaginarias que trazaban los cuerpos en el espacio.



Ilustración 50 “Volcanes”, *Cuerpo místico*, 2018. Caja negra, Universidad de las Artes. Fotografía: Lucía Castañeda.

Unificado a este planteamiento, se emplearon elementos simbólicos que evocan la tradición prehispánica: la muerte, la vida y el mundo espiritual, delimitados en el espacio por calles de papel kraft que serán el soporte para realizar una especie de pintura efímera, a partir de rebozos sujetos en la cabeza, mojados constantemente en agua y utilizados a manera de pinceles sobre el papel. La participación constante del cuerpo nos remite al *action painting*, de Jackson Pollock, al propiciar un elemento de accidente controlado, que en esta propuesta se concentra en lo que se conoce como *pintura efímera*, y es realizado solamente con la acción de chorreo del agua sobre el papel, que al secarse produce marcas, huecos, texturas de manera espontánea. Los trazos y las texturas son creados por la velocidad y la cantidad de agua absorbida, y la participación

de todo el cuerpo que transita de un extremo a otro sobre el sendero de papel.

En la segunda etapa de producción de Saturnino Herrán, las imágenes que predominan son de mujeres nativas o criollas que portan rebozos y dejan entrever con evidente sensualidad la desnudez parcial de sus cuerpos, como si los rebozos fueran una segunda piel o, por el contrario, como si esta segunda piel acariciara sus cuerpos. Por esta razón se consideró el uso de una tela ligera, que se adaptara al movimiento de los cuerpos y que bloqueara parcialmente el paso de la luz a manera de pantalla en movimiento. La utilización del elemento como extensión del cuerpo, la exploración de la espacialidad y el recurso visual, se constituyó en un collage de cuerpos y texturas enlazados en la proyección de las

pinturas. Esto nos permite reflexionar sobre el tipo de apropiación de imágenes que conforman nuestra identidad y la resignificación del discurso del desnudo.

La aproximación a la danza trae consigo uno de los elementos, que si bien no es inherente a la misma, sí es un elemento que participa constantemente entre los cuerpos de los bailarines y actores, esto es, el contacto físico. Esta fue la premisa de la que se partió para problematizarla y marcar un límite en el que, por principio, se inhibiera esta relación tan cercana de los cuerpos y, en caso contrario, solamente se estableciera un contacto energético. Esto se refiere a permanecer en un estado de alerta constante, de tensión de los movimientos en el límite del contacto. Por otra parte, en la propia experiencia de la danza contemporánea, como ya se ha revisado anteriormente, los movimientos surgen de la esencia humana primitiva, “la búsqueda se cifraba en aquella serie de códigos tribales y colectivos olvidada por la mente y la cultura de los seres humanos, depositada en el cuerpo mismo,”<sup>115</sup> como lo describe Alberto Dallal y aporta un creciente panorama en la búsqueda interna de ese *cuerpo primitivo*.

Este performance reúne el estudio del *cuerpo primitivo* desde distintas perspectivas, por una parte en una búsqueda instintiva del primer contacto físico y en la exploración de piso, lugar del que emergen sensaciones de arraigo; la disociación del movimiento y la escritura efímera; el estudio de la geometría en el espacio y su tridimensional (anchura, altura y profundidad) para conjuntar la expresión e interacción con la plástica.

## 4.5 Des-Bestiduras

*Con la institución del principio de la realidad,  
el ser humano que, bajo el principio del placer,  
ha sido apenas que un poco más que un conjunto  
de impulsos animales, ha llegado a ser un ego organizado.*

Herbert Marcuse

### 4.5.1 Sinopsis

Continuamente la realidad queda desnuda. Exhibe la dificultad del individuo para mostrarse frente al otro y, como si necesitara de un escape, se instala en un escenario de apariencias construido por el ego. El vestido, en realidad, se ha vuelto una especie de barrera protectora, donde buscamos ocultarnos y, en un sentido —no tan figurado—, nos convierte en una especie domesticada, supeditada a las leyes de la moda, gracias a los

---

<sup>115</sup> *Op cit.*, Dallal 2006, 208.

medios de consumo que prometen una autenticidad superficial. El sujeto asimila la necesidad de aparentar, de fingir aquello que no es, adoptando el hábito de cubrirse con indumentarias falsamente impecables, brillantes, codiciadas, pero finalmente exteriores, que se convierten en meros reflejos, insulsos y huecos, por los que se filtran, a cada momento, fragmentos de la existencia.

#### **4.6 Reflexiones sobre el proceso de Des-Bestiduras**

El desnudo, enfocado desde el arte, busca convertirse en una manifestación que conecta inmediatamente al individuo con la vida, dejando en el inconsciente —en un espacio que generalmente se quiere evitar— cualquier relación que pueda ligarnos a la conciencia de la muerte. El cuerpo desnudo se observa como si fuera ajeno a la propia desnudez del que observa. El cuerpo desnudo, desde el performance, busca constituirse en herramienta extraordinaria que traspase los límites convencionales que impone la sociedad.

Kenneth Clark, describe dos acepciones definidas por la lengua inglesa como: *the naked*, que se refiere al tipo de *desnudo corporal* en el que la persona se encuentra despojada de sus prendas y esta situación puede generarle algún tipo de inhibición. Por el contrario, cuando alude a una segunda acepción, *the nude*, que comprende en otro sentido el *desnudo artístico*. En esta última definición, hemos ubicado el uso del desnudo en el performance, en casos como los realizados por Yves Klein, Seiji Shimoda, Vanessa Beecroft, Deborah de Robertis, entre otros. Y, en los casos más cercanos a la danza y la expresión corporal, los trabajos de Sasha Waltz, Marie Chouinard, Anna Halprin y Olivier Dubois, por mencionar algunos. Sin embargo, es habitual encontrarnos en el arte acción con el «típico desnudo» que podría catalogarse como injustificado por su uso recurrente y, en ocasiones, sin un discurso claro. En todo caso, más cercano al acto exhibicionista o de protesta panfletaria multitudinaria, como lo hemos visto en actos públicos.

Reflexionar sobre estos límites, constituye parte del proceso de *Des-Bestiduras*, así como pensar el desnudo y profundizar en el origen del movimiento, la construcción e identidad del cuerpo humano contemporáneo traducido en gesto y movimiento. Josefina Alcázar ubica al *performance art* como un acto del *yo*, un acto de autorreflexión que habla desde el cuerpo: “El performance se despliega en y desde el cuerpo, el cuerpo se convierte en el soporte de la obra. [...] tiene como característica principal ser un arte vivo, un arte ligado a la vida cotidiana donde el cuerpo del autor, su presencia física, es fundamental; y donde la

experiencia real, corporal, es fuente de comprensión. [...] En el performance lo público y lo privado están entreverados, lo individual y lo social se entrelazan.”<sup>116</sup> Pero sin duda, debe existir esa búsqueda del yo, para que pueda hablarse de autorreflexión y por lo tanto de performance.

#### 4.7 Estudio exploratorio

Se contempló en este estudio, la producción de imágenes a través de bestiarios (del latín *bestuario*) —el más antiguo conocido con el nombre *El fisiólogo*—, también conocidos como Bestiarios medievales, Gabinetes de las maravillas, Enciclopedias de historia natural, Catálogos zoológicos, o Inventarios con ilustraciones y descripciones de criaturas inverosímiles. La vigencia de los bestiarios, posibilita el desarrollo de nuevas ideas sobre bestiarios con diferentes lenguajes artísticos, tal es el caso del performance. De aquí parte el nombre con el que concluye esta exploración: *Des-Bestiduras*. Este nombre, transita por distintas consideraciones, nos habla del reconocimiento de lo que somos sin vestiduras: vulnerabilidades, incertidumbres, simples seres humanos sin códigos o etiquetas, y en lo que podemos transfigurarnos como entes “bestiales”, insensibles, o seres sin identidad, apegados ferozmente a lo que “poseemos”.



Ilustración 51 *Des-Bestiduras*, 2018, Museo Espacio. Fotografía: Lucía Castañeda.

---

<sup>116</sup> Alcázar Josefina, *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, (México D.F., Siglo XXI, 2014), 7, 8.

Continuando con la experimentación y con el objetivo de posibilitar la transversalidad de las disciplinas, los textos de Martín Peña Vázquez apoyaron las reflexiones sobre el cuerpo del performer en acción:

El movimiento del cuerpo surge entonces como una prolongación del pensamiento, que se hace visible a través de desplazamientos artificiales que transforman en arte toda acción concreta y cotidiana. Por lo tanto, detrás de la aparente simplicidad del argumento, se encuentra un mundo complejo, expresado a través de un lenguaje metafórico en donde el cuerpo, más que elaborar la estilización de lo conocido, involucra aspectos psicológicos y filosóficos<sup>117</sup>

Por consiguiente, el *movimiento* en el interior de cada una de las disciplinas artísticas, se

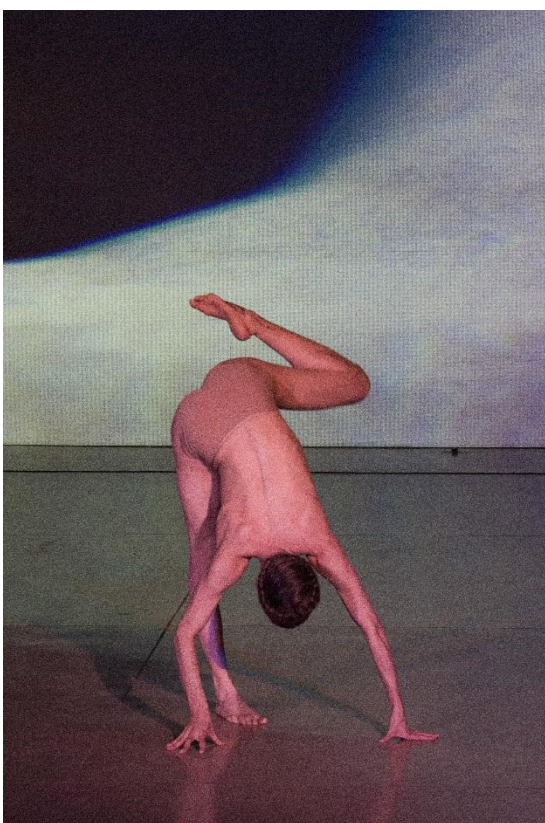


Ilustración 52 *Des-Bestiduras*, 2018, Museo Espacio. Fotografía: Lucía Castañeda.

resuelve de acuerdo al soporte o medio de exposición. Para las artes visuales, en general, se sintetiza en una imagen; para la danza se concreta en una estructura de movimientos afianzados o no a la música y al espacio, y para el performance se vuelve, como lo menciona Peña Vázquez, una *prolongación del pensamiento*, por lo tanto, pretende replantearse y experimenta un continuo desarrollo.

De esta manera *Des-Bestiduras*, busca romper las imágenes estables, los recursos coreográficos y revalorar la belleza del cuerpo al hacer una conexión vital con la fuerza, la plasticidad, la organicidad, la dilatación del tiempo y el espacio, para dejar que el cuerpo se convierta en el nicho de algo mutable.

La propuesta para esta pieza, surgió de la renuncia paulatina de las prendas y el hecho de entretejerlas al cuerpo para transformar asimismo, el movimiento. De esta manera las extensiones de tela se tornaron en prolongaciones de la piel de estos seres amorfos o imaginarios. El cuerpo, se transformó en el material de trabajo. La piel, fue la zona de observación y el hallazgo para resignificar

---

<sup>117</sup> Martín Peña Vázquez, *Raíz y proyección del pensamiento corporal*, (Quito: Mariscal, 2015), 37.

el desnudo con otras pieles intervenidas por juegos de luces, texturas, aplicación de pigmentos monocromáticos o de colores. Una vez que el cuerpo se encontraba desnudo, se cubrió por completo con una tela blanca, una especie de membrana o material escultórico impermanente, que al cubrirlo, descubría una infinidad de formas casi surrealistas, pero también la analogía a una membrana o placenta resultó inevitable. No obstante, al encontrar este recurso, también surgieron otras necesidades por ampliar y profundizar en la gramática corporal y en los estímulos que pudieran alimentar una constante escritura: las imágenes, las sensaciones, los objetos de uso cotidiano como prendas de vestir, estímulos auditivos, etc.

Una vez el cuerpo desprendido de esa especie de membrana, expuesto y liberado, se trabajó en la exploración de impulsos mínimos de movimiento, para fortalecer el germen y el vínculo energético del cuerpo liberado, en un *in crescendo* contenido, habitando el espacio y el tiempo en una especie de *bajo continuo*. Esta decisión, requirió de una gran demanda de fuerza y conciencia física y mental, la observación en la búsqueda de asimetrías, la desestabilización del centro, lo que implicó una tensión constante, en un juego con los propios límites y por tanto con el dominio de la energía. Cada ejecución fue producto de un esfuerzo meticuloso, y no exclusivamente producto de una habilidad gimnástica. Los movimientos se convirtieron en un reto de destreza corporal, ante lo cual se consiguió fortalecer y aumentar la resistencia física.

Por otro lado, existe un estigma asociado al uso de prendas que obligan a mantener comportamientos, roles y patrones sociales. La ropa puede conseguir transformar y hacer que el sujeto se sienta una entelequia, una existencia amorfa, un ser inconcluso. Las prendas de vestir, al reforzar estereotipos y al determinar estilos y conductas, pueden condicionar el comportamiento del individuo, hasta aprisionarlo. Finalmente, el cuerpo desnudo es una señal inequívoca de igualdad, de paridad, es una antinomia entre lo que soy y lo que tengo. *Des-Bestiduras*, se ubica como un trabajo en el cual coexisten otras disciplinas de gran valor, como la danza, el teatro, la música y el video mapping.





Ilustración 53 *Des-Bestiduras*, 2018, registro de proceso de experimentación. Fotografía: Alfredo Vargas Ortega

Una de las intenciones de investigación, fue introducir una exigencia determinante en el desempeño físico, de tal suerte que cada uno de los movimientos que formaran parte de la exploración tuviera un alto compromiso plástico, sensorial y estético. Los elementos que están implicados en este performance, son parte del ejercicio continuo, del estudio teórico-práctico y la vinculación de la multidisciplina y la transdisciplina, que invitan a replantear nuevamente el desnudo dentro de performance conectado mental y físicamente al cuerpo.

Tanto *Cuerpo místico* como *Des-Bestiduras*, parten de una misma inquietud estética y plástica, que implica la resignificación del desnudo y la búsqueda permanente del movimiento que debe manifestarse vivo y presente.



*Ilustración 54 Des-Bestiduras, 2018, Museo espacio. Fotografía: Víctor Zarate.*

## CONCLUSIONES

El desarrollo de esta propuesta, comprendió la exploración teórico-práctica sobre el desnudo como recurso narrativo del performance. De esta manera, fue posible esclarecer que el desnudo, no es en sí mismo un elemento de expresión artística, sino el punto de partida del reconocimiento de todas sus cualidades y posibilidades expresivas y reflexivas. El elemento cuerpo —sensorial, mental y emocional— es portador de una amplitud de significados cuando se reconocen sus atributos. A partir del desnudo, pueden explorarse aspectos como el tiempo y el espacio, además de la incorporación de cualquiera de las otras disciplinas artísticas y extra-artísticas.

La necesidad de resignificar el desnudo, condujo a la observación, la revisión y el acercamiento de diferentes disciplinas artísticas ligadas a la materia de creación, en donde resulta importante ubicar, con mayor precisión, elementos como la organicidad y la fisicalidad. A partir del análisis de estas herramientas discursivas, fue posible comenzar a estructurar una metodología propia en la que estuvieran involucrados, junto con el desnudo, elementos compositivos como: la corporalidad, el video mapping, la música y el espacio, principalmente. *Cuerpo místico* y *Des-Bestiduras*, fueron estructuradas sobre distintas interacciones dialógicas, pero con líneas conceptuales y discursivas similares, a partir de elementos corporales en torno al desnudo como el trabajo de la dilatación del tiempo, los elementos morfológicos y dinámicos del campo plástico compositivo, la búsqueda de un cuerpo activo y pensante; componentes implícitos y explícitos en las artes visuales y, también, de las artes escénicas, como el teatro y la danza, en las que se fortalece esta línea de investigación.

El estudio y el análisis de antiguos ritos orientales como la danza Butoh o las danzas de Taiwán, fueron elementos estéticos que tuvieron como fundamento reconocer en los cuerpos la desnudez que los libera del ego, para establecer un diálogo profundo con el espectador, a partir de la interiorización de imágenes con el despliegue de un importante adiestramiento físico. Las expresiones artísticas, provenientes de culturas originarias, además de resguardar sus tradiciones, se han mantenido en una constante hibridación hacia otro tipo de ideologías, como las occidentales.<sup>118</sup> La libertad que persigue el performer Butoh, está precedida por una rigurosa disciplina del cuerpo y la mente; fundamento

---

<sup>118</sup> Como es el caso de la compañía: Legend Lin Dance Theater.

importante en este proceso, en donde el cuerpo, por medio de estímulos precisos configuren: estructura, movimiento, acción, interiorización, comprensión y transformación.

Esta necesidad por determinar en la corporalidad un reencuentro con otro tipo de experiencias desde la fisicalidad tuvo como objetivo sustraer la racionalidad del cuerpo para poder contemplarlo desde su naturalidad y lograr un sentido orgánico del movimiento. De esta manera, se consiguió mantener un diálogo armónico entre el desnudo y el cuerpo, con el fin de sistematizar e interiorizar un trabajo integral, tratando de renunciar a la facilidad en el uso de estereotipos que limiten la presencia de un cuerpo activo en el performance, ya que podría darse una disociación entre la conceptualización de la acción, la corporalidad y la conciencia espacio-temporal. Con estos componentes el desnudo discurrió dentro de otras posibilidades, en un sentido contemplativo, despojado del sentido de juicio o pudor y del morbo, en una relación de introspección con que se involucró directamente al espectador y que llegó a provocar sensaciones sinestésicas, según el punto de vista del público. La naturalidad con la que se observaba el cuerpo desnudo, parecía disponer al espectador a introducirse en otro nivel de percepción. Dentro de las disciplinas dancísticas, la música es un elemento que puede condicionar el movimiento hacia una composición rítmica y por lo tanto a una estructura racionalista. En el performance *Des-Bestiduras* se descartó el uso de elementos rítmicos y se concibió en una unidad cercana a los paisajes acústicos que experimentaba el compositor John Cage. En *Cuerpo místico*, se analizaron las pinturas y dibujos de Saturnino Herrán, las temáticas, los colores y los motivos. Además se hizo una aproximación al tipo de instrumentos de origen hindú, con el objetivo de excluir patrones sonoros convencionales.

Las frases dialógicas o consignas de movimiento físico en la acción sobre Herrán, se alejaron del uso de secuencias ordenadas para alejar cualquier relación coreográfica o dancística, y se precisaron en acciones en tiempo real sin anticipar trazos escénicos ni coreográficos. Lo prioritario era la inmediatez entre los ejecutantes, los espectadores y el espacio. Por el contrario en *Des-Bestiduras* al utilizar elementos de música concreta los movimientos se ralentizaron para generar atmósferas antes que ritmos, además de optar por la ausencia de armonías ordinarias y, en contraste, crear efectos sonoros al palmar sobre el cuerpo.

La oportunidad de abrir la investigación a ciertos temas que profundizaran la reflexión acerca del desnudo, posibilitó el diálogo con materias imbricadas en nuestro imaginario cultural, como lo es la representación del desnudo en el arte religioso, el cuerpo sujeto a las restricciones políticas y su visión como producto de la mercadotecnia, así como algunos detonantes que han exacerbado el pudor y la sexualización. Estos temas, comprendieron un campo diverso para hablar sobre las posibilidades que tiene el performance, tan solo con respecto al desnudo y su exploración. Asimismo la inserción de prácticas dentro de la academia en la Universidad de las Artes, estimula nuevas búsquedas, aproxima el encuentro con otras disciplinas y puede estimular la investigación. El conocimiento sobre el performance en las licenciaturas en Artes visuales, teatro y danza contemporánea, es incipiente, más lo es aún, en el campo del desnudo. Se percibe que hay cierto interés por el tema, sin embargo cuando se ha llegado producir eventos de esta naturaleza, se exhibe un gran pudor que resulta en incomodidad para la asistencia.

Los resultados en este punto en el arte acción, podrán suscitar un intercambio entre los performers que en la actualidad realicen un trabajo sobre el desnudo o sobre el cuerpo, para abrir diálogos constructivos y retribuir activamente con experiencias que conduzcan al ejercicio crítico del desnudo en el performance. Si bien la práctica del desnudo artístico no ha perdido vigencia, es posible abrir nuevos cuestionamientos que aporten a la comprensión de la corporalidad del performer.

La metodología utilizada para el desarrollo de esta investigación-producción, delimitó un campo de exploración del desnudo que abrió mayores posibilidades para conceptualizar un trabajo propio. Fue necesario observar referentes que pudieran afirmar la necesidad de dialogar con la tradición dentro de las artes, como el poeta T. S. Eliot cuando hablaba sobre la importancia de observar la tradición, revisar el pasado, que es lo que nos ubica en el momento actual, es decir, nadie puede ser comparado si no es a partir de la relación con lo existente.

“Dicho sentido histórico conlleva una percepción no sólo de lo pasado del pasado, sino de su presencia [...] Ningún poeta, ningún artista, posee la totalidad de su propio significado. Su significado, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar por sí solo; se le debe ubicar, con fines de contraste y comparación, entre los muertos”.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Eliot T. S., “La tradición y el talento individual”, (Santiago de Chile: Nascimento, 1944), 540.

Tal como lo experimentaron los grupos de vanguardia, de los primeros años y la segunda mitad del siglo XX, no puede existir un lenguaje que se desarrolle sin un precedente.

El desnudo no puede desvincularse de ser un acto revolucionario. Pasa por la apropiación del mismo cuerpo como territorio personal, insular e íntimo, y claramente descolonizado del dominio heteropatriarcal. Sobre todo desde la liberación del cuerpo femenino a partir del cual se construyen nuevos relatos, que deben revisarse frecuentemente, explorarse desde perspectivas cada vez más amplias, evitando la normalización de la pornografía o, en el extremo opuesto, la censura y la aniquilación de lo erótico.

Los recientes movimientos sociales impulsan, por un lado, los derechos sobre el cuerpo femenino y, desde otros territorios, aquellos que no dejan de estar sobrecargados de definiciones moralistas que, lejos de reivindicar esa libertad, parecen imponer un sesgo pontificador que termina por generar un temor hacia esa naturalidad, o liberación del cuerpo y el desnudo. El cuerpo femenino, visto como objeto, en el entorno de las luchas de género, podría terminar por criminalizar al desnudo. Sin interponer un distanciamiento de las justas demandas que reclaman equidad, es importante continuar creando discursos que amplíen la visión y el estudio sobre el cuerpo. El desnudo en el arte es un instrumento de comunicación desde el cual debe mantenerse una reacción reivindicativa.

El performance, debe caminar hacia una exploración que se apoye no solo en lo discursivo sino, de manera específica, en todo aquello que hace de particular al cuerpo presente y pensante; desarrollar una destreza física consciente, en una hibridación más radical entre la corporalidad y el performance. Existe una complejidad específica al momento de formular el despliegue creativo de la corporalidad, que esta tesis busca destacar de forma particular y que, de alguna manera, es una asignatura que muchos performers parecen desdeñar, ignorar o suprimir en sus intervenciones, ya sea por desinterés o porque no forma parte de sus lenguajes y narrativas. No hay que olvidar que cualquier actividad extraordinaria —es decir, que irrumpa en la realidad cotidiana—, está afectada por una premisa, independientemente que uno de los elementos centrales del Performance sea la improvisación. Dicho con toda claridad, ese recurso ha sido cuestionado, por ejemplo, en los trabajos de Marina Abramovic y, en especial, durante aquel encuentro con su expareja, Ulay, en la retrospectiva del MOMA de 2010<sup>120</sup>. Es decir, se planifica una acción determinada con un objetivo específico para un propósito definido, lo que alterará la realidad

---

<sup>120</sup> Encuentro aparentemente casual con su expareja después de 23 años de haberse separado.

cotidiana. Por lo tanto, esa acción estará supeditada a una serie de mecanismos que han sido previamente estudiados, analizados y calculados para incidir en un tiempo-espacio o circunstancia delimitados. Su postura no puede ser ordinaria; nunca lo es. La base de este estudio se enfocó en generar esa resonancia dentro del performance, tal como se apunta en los trabajos de Vanessa Beecroft, Sasha Waltz, Seiji Shimoda o William Forsythe.

Si entendemos que el cuerpo encierra toda una diversidad de significados y atributos, estaremos de acuerdo también en afirmar que pese a su universalidad, se trata de una estructura meramente individual. No existen dos cuerpos iguales. Por lo tanto, tampoco es posible imaginar que todo desnudo corresponde a un mismo código estético, ya sea cultural, étnico o morfológico. En tal caso, resulta innegable admitir que todas las culturas han producido modelos de belleza del cuerpo desnudo para la estética y el placer. El desnudo es, pues, la expresión más transparente del individuo porque carece de fronteras morales y se expone a la trasgresión de los límites de las normas sociales. Estar desnudo frente a un espectador, es desnudar al propio espectador.

El desnudo ha pasado por una serie de arquetipos convencionales, desde donde se puede provocar la fascinación o el horror, según lo definía Georges Bataille en su obra *El erotismo*. El cuerpo es el transcurso de la historia que ha sido fuente esencial de la vida, que lo mismo causa satisfacción que temor. El desnudo es provocativo e irreverente, pero también es místico, como un paisaje al que puede contemplarse con todo detalle. Causa fascinación y admiración, pero también puede ser estremecedor. La desnudez representa lo erótico pero igualmente lo desconocido. El cuerpo desnudo seduce pero al mismo tiempo inhibe. Un cuerpo desnudo es como un lienzo, como un territorio inexplorado. Poner el cuerpo al desnudo se parece mucho a asomarse al vacío, porque lo íntimo queda mucho más expuesto que lo visible.

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben Giorgio, *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- Aguilar Sosa Yanet, “Lipovetsky: Hoy los museos se dedican a objetos frívolos”. *El Universal*, 28 de noviembre de 2017, <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/letras/lipovetsky-hoy-los-museos-se-dedican-objetos-frivolos>
- Alcázar Josefina, *Performance: un arte del yo*, México D.F.: Siglo XXI, 2014.
- Aschieri Patricia, “Maquillar los cuerpos/Transmutar en movimiento: reflexiones acerca de las reelaboraciones de la danza butoh y sus máscaras”, *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas*, 10, N°1 (2015): 95-113.
- Baigorria O. *George Bataille y el erotismo*, España: Campo de ideas, 2002.
- Barba Eugenio y Nicola Savarese, *El Arte Secreto del Actor: Diccionario de Antropología Teatral*, México D.F.: Escenología, 1990.
- Barrios José Luis, *El cuerpo disuelto: Lo colosal y los monstruoso*, México D.F: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Bataille Georges, *El erotismo*, Buenos Aires: Tusquets. 2009
- Blanco José, “Historia y simbología en el arte musivo de Revenna”, *Revista semestral Pharos: arte, ciencia y tecnología*, 7, N°1 (2000): 3-29. <https://www.redalyc.org/pdf/208/20807103.pdf>
- Butin Hubertus (ed.) *Diccionario de conceptos de Arte Contemporáneo*, Madrid: Abada, 2009.
- Coleman Danto Arthur, *El abuso de la belleza: La estética y el concepto de arte*, Barcelona: Paidós, 2005.
- Cioran, Emil. M., *El libro de las quimeras*, Barcelona: Tusquets, 2001.
- Dallal Alberto, *Estudios sobre el arte coreográfico*, México: UNAM, 2006. [https://books.google.com.mx/books?id=nqiaYEA-EcC&pg=PA208&lpg=PA208&dq=la+consideraci%C3%B3n+y+exploraci%C3%B3n+de+lo+primitivo+mediante+el+espect%C3%A1culo+coreogr%C3%A1fico+contempor%C3%A1neo&source=bl&ots=ZJLA7XKzft&sig=ACfU3U0ok\\_1TZSgY2I4y\\_M68Jp0zfa8qQ&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwji\\_vnWq9HsAhVNZM0KHbyJDqQQ6AEwA3oECAgQAq#v=onepage&q=la%20consideraci%C3%B3n%20y%20explorac](https://books.google.com.mx/books?id=nqiaYEA-EcC&pg=PA208&lpg=PA208&dq=la+consideraci%C3%B3n+y+exploraci%C3%B3n+de+lo+primitivo+mediante+el+espect%C3%A1culo+coreogr%C3%A1fico+contempor%C3%A1neo&source=bl&ots=ZJLA7XKzft&sig=ACfU3U0ok_1TZSgY2I4y_M68Jp0zfa8qQ&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwji_vnWq9HsAhVNZM0KHbyJDqQQ6AEwA3oECAgQAq#v=onepage&q=la%20consideraci%C3%B3n%20y%20explorac)



[i%C3%B3n%20de%20lo%20primitivo%20mediante%20el%20espect%C3%A1culo%20coreogr%C3%A1fico%20contempor%C3%A1neo&f=false](#)

- Alberto Dallal, *Danza moderna y danza contemporánea en el mundo*, México: Fondo de Cultura económica, 1975.
- De Palol Pére, 1898, “El baptisterio en el ámbito arquitectónico de los conjuntos episcopales urbanos”, *XI Congreso Internacional de Arqueología cristiana*, 559-605. Lyon: Ecole Française de Roma, 1989. [https://www.persee.fr/doc/efr\\_0000-0000\\_1989\\_act\\_123\\_1\\_3477](https://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1989_act_123_1_3477)
- Deleuze Gilles, *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1987.
- Derrida Jacques, *Dos ensayos: La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas: El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, Barcelona: Anagrama, 1967.
- Eliot T. S., “La tradición y el talento individual” en *Antología de escritores contemporáneos de EE.UU.* 538-548. Santiago de Chile: Nascimento, 1944.
- Foster Hal, “Funeral para el cadáver equivocado”, en *Mil palabras*. 39-52. 2003.
- Foster Hal, “Archivos de arte moderno”, *Diseño, arte y delito*, Madrid: Akal, s/a.
- Foucault Michel, *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*, 13ª ed. México: Siglo XXI, 2007.
- Foucault Michel, *Microfísica del poder*, 2ª ed. Madrid: Edissa, 1980.
- Gaspar Birlanga José y Bergoña Sedino Echeandia, “Spencer Tunik: La fotografía del alma, desnudar el cuerpo, vestir la ciudad”, *Revista de filosofía*, N° 31 (2004): 1-21.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Filosofía del derecho*, Buenos Aires: Claridad, 1968.
- Goldberg Roselee, *Performance art*, España: Ediciones Destino, 1996.
- Gombrich Ernst, 2002, “Cuatro teorías sobre la expresión artística” en *Revista de expresión arquitectónica*, N° 7 (2002): 11-18.
- Iliana Diéguez Caballero, “Desapariciones y su representación en el arte”, *UAM*. 4 de Noviembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=MVCyB9512eE&feature=youtu.be>
- Justo Isabel, “La representación contemporánea del cuerpo desnudo: El objeto sexual en el cambio de siglo XX al XXI”, *Olivar*, 12, N°16 (2011): 201-214.

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/18222/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/18222/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

- Kenneth Clark, *El desnudo: Un estudio de la forma ideal*, Madrid: Alianza, 1982.
- “La danza de Pina Bausch, de Wuppertal al mundo”, Argentina investiga, Universidad Nacional de las Artes, 2 de noviembre de 2009, [http://argentinainvestiga.edu.ar/noticia.php?titulo=la\\_danza\\_de\\_pina\\_bausch\\_de\\_wuppertal\\_al\\_mundo&id=793](http://argentinainvestiga.edu.ar/noticia.php?titulo=la_danza_de_pina_bausch_de_wuppertal_al_mundo&id=793) Le Breton David. *Adiós al cuerpo*, México D.F.: La Cifra, 2007.
- Le Breton David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Argentina: Nueva Visión, 2002.
- Lehmann Han-Thies, *Teatro posdramático*, México D.F.: Paso de gato, 2013.
- Lepecki André, “Inmóvil: sobre la vibrante microscopía de la danza” en *Estudio avanzados de performance*, 521-548. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Lipovetsky Gilles, *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama, 2000.
- Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer*, 6ª. Ed. Barcelona: Anagrama, 2007.
- López Pedraza Martha Eliza y Juan Cristóbal Cruz Revueltas, Modernismo, pasado-presente: El México de Saturnino Herrán, *Revista de Estudios Históricos*, N°61 (2015): 163-178.
- Mandoki Katya, “Retórica del cuerpo: en memoria de aquel hombre de Chang’an”, *El cuerpo, el sonido y la imagen*, 33-65. México D.F.: UNAM, 2008.
- Matos Lara, “Para un análisis del cuerpo desnudo como performance y política: La desnudez en la calle”, *Revista Conjunto*, (2006): 82-87. <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/172/matos.pdf>
- Moliner María, *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos, 2007.
- Peña Vázquez Martín, *Raíz y proyección del pensamiento corporal*, Quito: Mariscal, 2015.
- Parrera Celida, “Historia de la danza y el ballet”, *Las palmas de Gran Canaria: Las Cajas de Canarias*, 1980. <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/aguayro/id/1845>

- Pérez Solís Rocío, “Diálogos y mutaciones entre el teatro y la performance: desde el teatro de investigación a las escenas liminales en Latinoamérica” en *XV encuentro de latinoamericanistas españoles*, Madrid, Trama. 2013. [https://www.researchgate.net/publication/314090659\\_Dialogos\\_y\\_Mutaciones\\_entr\\_e\\_el\\_Teatro\\_y\\_La\\_Performance\\_Desde\\_el\\_Teatro\\_de\\_Investigacion\\_a\\_las\\_Escenas\\_Liminales\\_en\\_Latinoamerica](https://www.researchgate.net/publication/314090659_Dialogos_y_Mutaciones_entr_e_el_Teatro_y_La_Performance_Desde_el_Teatro_de_Investigacion_a_las_Escenas_Liminales_en_Latinoamerica)
- Poza Yagüe Marta, “La lujuria”, *Revista digital de Iconografía Medieval*, Universidad Complutense de Madrid, 2, N° 3 (2010) 33-40. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Lujuria.pdf>
- Ramírez Fausto, *Verdades (1905): Un discurso de Antonio Fabrés*, 173-204, México D.F.: UNAM, 1981.
- Ripoll Perelló Eduardo, “En la controversia de la cronología del arte rupestre, levantino”, N°2 (2001): 267-280. <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-EIDebateSobreLaCronologiaDelArteLevantino-897380.pdf>
- Rivera Garza Cristina, “El cuerpo impropio”, *Revista La Tempestad*, N°98 (2014): 130-135.
- Rodríguez Rangel Víctor, “El alma nacional. Saturnino Herrán: del simbolismo internacional al nacionalismo modernista”, *Museo Nacional de Arte*. 24 de octubre de 2018. <http://www.munal.mx/en/conoce-mas/post/el-alma-nacional-saturnino-herran-del-simbolismo-internacional-al-nacionali>
- Rodríguez Velasco María, “El bautismo de Cristo”, *Revista digital de Iconografía Medieval*, Universidad CEU San Pablo, departamento de Humanidades, 8, N° 15 (2016): 5-25.
- Schimmel Paul (comp.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto*, 1949-1979, Tomo 1-3, Los Ángeles: Alias-Fusil, 2012.
- Sedeños Valdellós Ana, “Cuerpo, dolor y rito en la Performance: Las prácticas artísticas de Ron Athey”, *Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, N°27 (2010): 1-9.
- Sennett Richard, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, España: Editorial Alianza, 1994.
- Joan Soler, “Butoh (1959-2009): Medio siglo de rebelión en la danza”, *Revista de investigación teatral*, n.º 20 (2008): 23-46. <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones20/20soler.pdf>

- Toussaint Manuel, *Saturnino Herrán y su obra*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F.: ICA, UNAM, IMBA, 1990.
- Vásquez Rocca Adolfo, 2008, “Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy: nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad”, *Revista jurídica de Ciencias sociales y jurídicas*, 18, N° 2 (2008) <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18101819>
- Viala Jean y Nourit Masson-Sekine, *Butoh: Shades of Darkness*, Tokio: Shufunnotomo, 1988.
- W.R. Daros, “Problemática filosófica en torno a la identidad corporal”, *Revista de Estudio filosóficos*, 56. N°163 (2007): 471-492.
- Xochiquetzal Raquel Rivera Almaguer, “Autonomía Indígena en México” tesis de Maestría, Universidad Iberoamericana, 2005. <http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/014599/014599.pdf>

## ANEXOS

En este apartado se agregan algunas opiniones de artistas y personas del público que asistieron a las presentaciones de los ejercicios antes mencionados.

Juan Castañeda.

*Artista plástico egresado de la Esmeralda.*

El arte tiene muchos caminos y un resultado, la creación que está llena de emoción y de razón en su esencia. Así es lo que ofrece Sandra Durán. Usa su mente, el corazón, la expresión del movimiento de su cuerpo que domina, reitera la belleza donde ya existe, lo comparte en acción con gracia y generosidad, así lo evidencia en su acción *Des-Bestiduras* que nace de la voluntad de lo propio, de su ser, lo mismo que en de *Cuerpo místico* que es el homenaje en movimiento y presencia corporal a la creación de Saturnino Herrán. Su capacidad integral da para más.

Elva Garma

*Artista plástico egresada de la Esmeralda.*

Me encanta ver como el cuerpo humano con sutiles movimientos se transforma poco a poco de una figura sigilosamente felina en una lánguida forma casi alada a punto de elevar el vuelo. La calidad y fineza del trabajo de Sandra me motivó tanto que quisiera poder plasmarla en un cuadro.

David Sánchez Ruano

*Doctor en Filosofía por la Universidad de Dundee, Escocia.*

Cuando un cuerpo te revela esas sensaciones y emociones en conjunto te mantienen en un estado de catarsis, un éxtasis que te lleva a la maleabilidad, la firmeza, la dureza..... la brujería psicodélica que diluye la violencia y la crudeza. Los niveles de expresión que trae la pieza de Sandra me transportaron a locaciones de la mente y la tierra. Sus piezas en verdad deberían estar en los récords de teatros o museos Londres, CDMX o Tokio. Espero que su trabajo llegue a tantos rincones de esta cultura voraz que bloquea su sentir.

María del Sol B. Rosales Reyes

*Maestra en arte egresada de la UAA.*

Esta obra aun y cuando el espectador se encuentre sin referentes del ejercicio artístico, logra establecer vínculos íntimos con el espectador; la presencia y el lenguaje corporal conjugan y resuenan en el otro, como haciendo revelación de un núcleo o una esencia de la que todos participamos. Desde un despliegue de lo corpóreo son perceptibles la búsqueda, la lucha y el sufrimiento, además de la belleza, la potencia y del silencio, en sí de la vida y de la problemática que existe en la percepción propia de la existencia. Podemos decir que el carácter ritual del que habla Gadamer se hace presente. La obra conjuga el grito de protesta contra un mundo inhumano y opresivo, crea sus propios códigos y expresa posibilidades humanas es decir conjuga lo que desde la estética negativa de Theodor Adorno llamaría un *arte legítimo*.

Estos videos son parte de la producción que se realizó en la investigación titulada:  
ESTUDIO DEL DESNUDO: LA EXPRESIÓN ENTRE EL CUERPO Y EL MOVIMIENTO EN  
EL PERFORMANCE

*Cuerpo místico*

<https://www.youtube.com/watch?v=tn-djpMYuLA>

*Des-Bestiduras*

<https://www.youtube.com/watch?v=WKQ6pir0xoo>