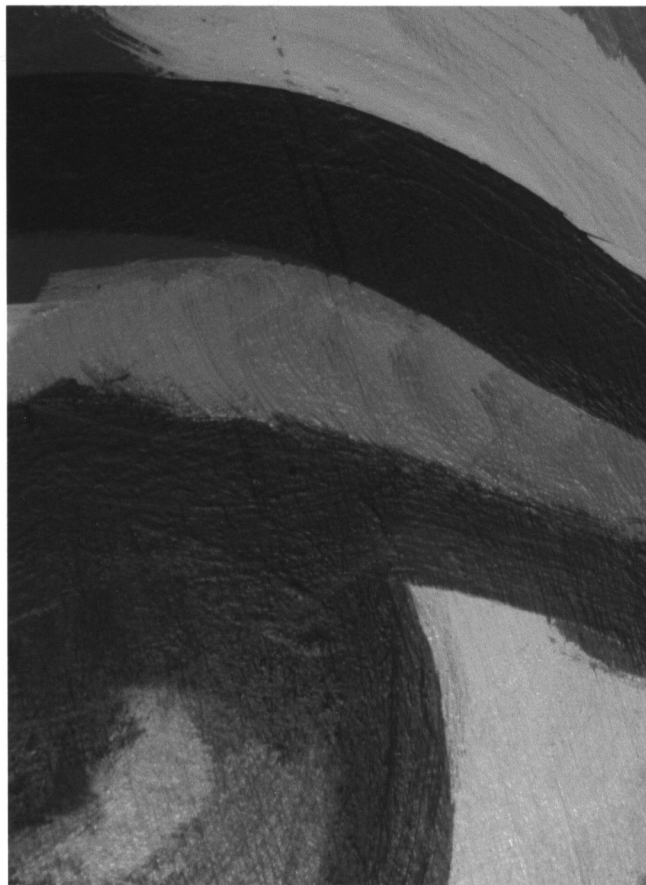




MÉXICO, DF. AGOSTO, 2011



Universidad Autónoma Metropolitana | Unidad Iztapalapa | División de Ciencias Sociales y Humanidades
Antropología Social

La muerte de la destreza El cuerpo del artista en el arte actual

Trabajo Terminal
para acreditar las unidades de enseñanza aprendizaje
de Seminario de Investigación e Investigación de Campo
y obtener el título de
LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

presenta

Kevin Arvizu de la Teja
Matrícula: 207316187

Director | Dr. Luis Reygadas Robles Gil
Asesores | Dr. Rodrigo Díaz Cruz
Dr. Antonio Ziri6n P6rez

**La muerte de la destreza
El cuerpo del artista en el arte actual**

Kevin Arvizu de la Teja

*Para Andrea que está en cada palabra
y en todo momento*

La muerte de la destreza: El cuerpo del artista en el arte actual

<i>AGRADECIMIENTOS</i>	4
<i>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES</i>	5
<i>INTRODUCCIÓN</i>	6
Destreza corporal y arte actual	6
<i>NIVELES DE CORPORALIDAD</i>	13
El cuerpo y la obra.	13
El cuerpo como medio de producción	14
El arte corporal	21
La representación del cuerpo	24
El cuerpo y el pensamiento	26
Venus, Khalo y el SEMEFO	28
<i>EL CUERPO POR EL CUERPO</i>	33
El tiempo como divisa: José Antonio Vega Macotela	33
<i>ECONOMÍA Y ARTE ACTUAL</i>	45
Institucionalización, becas, residencias y resistencias	45
Manipulaciones: paredes y tiburones	51
<i>LA DESCORPORALIZACIÓN DEL ARTE O LA MUERTE DE LA DESTREZA</i>	56
El asombro por el otro	56
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	58

Agradecimientos

Al Dr. Luis Reygadas que aceptó el proyecto aun cuando no abordaba algún aspecto económico, por todo el apoyo y su ágil visión. A mis lectores el Dr. Rodrigo Díaz y el Dr. Antonio Ziri6n y sus valiosos comentarios y puntos de vista. Gracias a los amigos que me escucharon hablar del tema por tanto tiempo, que alguno hasta termin6 como objeto de estudio.

A los entra6nables compa6eros de estos cuatro a6os en la UAM, los admirados maestros cuya ense6anza ser refleja en este trabajo.

A mis padres que me aguantaron este tiempo y, a mi hermano.

Y, por supuesto, a Irma y Soco por todo el apoyo cotidiano.

Índice de Ilustraciones

Figura 1: <i>La fuente, Marcel Duchamp (1917)</i>	8
Figura 2: <i>El nacimiento de Venus, Sandro Boticelli (1484).</i>	15
Figura 3: <i>Retrato de Paul Guillami, Amadeo Modigliani (1916).</i>	17
Figura 4: <i>Vemos lo que queremos ver, Rodrigo Alarcón (2010).</i>	19
Figura 5: <i>Mouth for grapes, Orlan (1990).</i>	22
Figura 6: <i>Antropometría, Yves Klein (1964).</i>	23
Figura 7: <i>Autorretrato, Lucien Freud (1985).</i>	24
Figura 8: <i>Cabeza de Mujer, Javier Marín (2002).</i>	25
Figura 9: <i>Guerrilla Girls (1989).</i>	27
Figura 10: <i>Tarjeta para cortar cocaína, Teresa Margolles (2009).</i>	30
Figura 11: <i>Intercambio 115, “Busco la cripta de la madre de Zárate mientras éste último hace una deriva con la condición de solo poder ver al piso registrando en dibujo cada uno de sus pasos” (Macotella: 190)</i>	31
Figura 12: <i>“Intercambio 55: Celebrar el cumpleaños de su madre mientras, simultáneamente, Fernando escribe las historias de sus cicatrices al lado de las mismas”</i>	33
Figura 13: <i>“Intercambio 148 El “Superratón” busca y acomoda todos los cigarros de su celda mientras yo veo los primeros pasos de su hijo”.</i>	36
Figura 14: <i>El grito, Edward Munch (1893).</i>	37
Figura 15: <i>“Intercambio 07. Oigo tocar al hermano de Fernando, como Fernando solía hacerlo, sentado en el amplificador, a cambio del registro de sus respiraciones por el periodo de una hora.</i>	40
Figura 16: <i>Street artist (Sin Año)</i>	52
Figura 17: <i>Madonna, Celebration, Mr. Brainwash. Thery Guetta (2009).</i>	54

“Ya no hay obras, pero la belleza es ilimitada y nuestra felicidad en ella se vuelve tan ilimitada como el humo...”

Yves Michaud

Introducción

Destreza corporal y arte actual

“... no todo lo que el artista toca se convierte en arte”

Arthur C. Danto

Antes de entrar al Departamento de Antropología de la UAM, pretendía estudiar y vivir de mi disposición como artista. Por diversas razones no pude ingresar en las escuelas de arte a nivel superior y terminé enamorándome de la antropología. Este trabajo es resultado de mi interés por el arte y mi gusto por la antropología. Es difícil, como pintor, entender por qué razón los museos de arte legitiman artistas que, a simple vista, no parecen tener un mérito como tales, sino como meros filósofos que defienden su obra con grandes discursos. Hablo desde esta preocupación: ¿por qué puede haber una botella, un urinal, unas cobijas en un museo que le restan espacio e interés a la pintura o escultura? ¿Por qué hay ahí una obra en la cual no se ve la mano del artista? Intentaré argumentar esta investigación desde el punto de vista antropológico, partiendo de la relación del cuerpo del artista con la creación de la obra.

Todo parte del cuestionamiento que tenía guardado desde hace mucho tiempo y no logré enfocar sino hasta que se habló de cuerpo en el curso de *performance*¹. En éste vimos las maneras en las que se prepara el cuerpo del individuo para el performance social, no solamente para rituales sino también cómo nos preparamos físicamente para nuestra aparición diaria ante el público. ¿Qué relación hay entre el cuerpo y la obra de arte? ¿Es el cuerpo lo que hace a un artista? Como trabajo final para esa clase, hicimos un análisis del *performance* y cuerpo en la lucha libre. Es evidente que un luchador tiene que entrenar su cuerpo para poder someterlo a esa actividad física. ¿Podrá haber un entrenamiento similar para los artistas? Éste es uno de los cuestionamientos principales que atraviesan este trabajo.

Analizaré el uso del cuerpo en el arte actual de la Ciudad de México, centrándome en el trabajo de algunos artistas emergentes y otros consolidados. El trabajo está fundamentado en

¹ “Ritual y performance” impartido por el Dr. Rodrigo Díaz Cruz, curso de la Licenciatura en Antropología Social, UAM

el proyecto *Time Divisa* de José Antonio Vega Macotela, ya que, en él anuncia marcadamente el desprendimiento de su cuerpo como creador y produce su obra de una manera muy distinta a la concepción clásica del artista. Asimismo, utilizo ejemplos como el de Teresa Margolles, Víctor Guadalajara y José Castro Leñero, los últimos dos pertenecientes a una generación de pintores anterior, así como al colectivo *Tijera*, que consta de una gama bastante amplia de artistas, generacional y estilísticamente. Para profundizar en el tema y hacer más rica la investigación, también me apoyo en artistas anteriores e internacionales, por su relevancia e impacto en el mundo del arte.

Para esta investigación no hubo un trabajo de campo clásico, no pude hacer observación participante, sino que me limité a realizar entrevistas abiertas con los artistas, especialmente con Vega Macotela, a quien, por la complejidad de su trabajo y sus recientes viajes y exposiciones, no podía observar mientras trabajaba. Sin embargo, por la naturaleza de su obra, la documentación y difusión que ha tenido, el análisis de esto enriqueció la investigación.

Utilizaré la definición de arte de Melville Herskovits, que deja abiertas varias aristas sobre las cuales se puede reflexionar profundamente, pero que no conciernen a este trabajo. Tomaremos solamente una idea principal de esta definición. Utilizar una definición que deja abiertos varios aspectos sobre el arte resulta pertinente, pues queda a juicio del lector la clarificación de esos temas y el espacio para su discusión en otro momento. Además de ser una manera sencilla de expresar lo que entiende por arte, esta definición viene de un estudio antropológico más general y demuestra la relevancia del estudio del arte por una disciplina social como la antropología ².

Herskovits dice que “el arte tiene que ser considerado como todo embellecimiento de la vida ordinaria logrado con destreza y que tiene una forma que se puede describir” (Herskovits: 1952: 416). Aunque es necesario señalar que el *embellecimiento* es subjetivo, debido a sus distintas acepciones, lo que me interesa de la definición de Herskovits es la idea de la *destreza*, que fue, hasta la aparición de Duchamp (Figura 1), necesaria para un artista al desarrollar su trabajo como tal.

Basta con buscar la definición de destreza que aparece en el diccionario: “*Habilidad*, arte, primor o propiedad con que se hace algo”. ³ Si se introduce la palabra arte en el buscador del

³ Diccionario de la Real Lengua Española (Versión en línea). Utilizo las cursivas para resaltar aquellas nociones que relacionan al cuerpo del artista directamente con la creación.

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=destreza

⁴ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=arte

Figura 1: *La fuente*, Marcel Duchamp (1917).
El Ready-made de Duchamp nos permite cuestionarnos sobre el rol de el cuerpo creador en el arte.



Diccionario de la Real Academia, dice: “Virtud, disposición y *habilidad* para hacer algo”.⁴
Por otro lado, si introducimos la palabra *arte* en el buscador en línea de la *Enciclopedia Britannica*, dice:

“art, also called visual art, a visual object or experience consciously created through an expression of *skill* or imagination. The term art encompasses diverse media such as painting, sculpture, printmaking, drawing, decorative arts, photography, and installation”.⁵

De nuevo podemos ver cómo las definiciones en sitios comunes de referencia apelan a la capacidad del cuerpo humano para crear con destreza, como lo dice la *Enciclopedia Britannica*, aunque, en esta última definición aparece la idea de la imaginación, que puede ser una complemento para la destreza. Es necesario tomar en cuenta cuestiones como la imaginación o la creatividad al momento de la creación.

De igual manera, si buscamos lo que significa tener destreza, ser *diestro*, la Real Academia dice que es un adjetivo para alguien que es “*hábil*, experto en un arte u oficio”.⁶ Entonces, tenemos que el origen de la palabra y su significado están íntimamente ligados a la idea de arte

⁵ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/630806/art> (20 - 06 - 2011, 21:15)

⁶ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=diestro

y, asimismo, están ligados directamente con el cuerpo de quien lleva a cabo la obra. Según el diccionario, ambos conceptos son muy cercanos y están relacionados por la capacidad y habilidad del cuerpo, que a su vez están determinadas por las particularidades específicas de cada uno de dichos cuerpos.

John Dewey, en *Art as experience*, encuentra que también existe un problema similar cuando se está buscando el término arte en inglés:

“So marked is the active or <<doing>> phase of art, that the dictionaries usually define it in terms of *skilled* action, *ability* in execution. The *Oxford Dictionary* illustrates using a quotation from John Stuart Mill: <<Art is an endeavor after perfection in execution>> while Mathew Arnold calls it <<pure and flawless workmanship>>”⁷ (Dewey: 2005: 48 – 49).

Con esta preocupación sobre el significado *oficial* del arte, podemos darnos cuenta que éste está lingüísticamente ligado al cuerpo de quien lleve a cabo la obra. La definición que encuentra Dewey, muy de acuerdo con ella y como lo plantea Stuart Mill, tiene dentro de ella varias palabras, o ideas, que pueden ser sinónimos de destreza: *skilled* (hábil), *ability* (habilidad), *perfection in execution* (perfección en la ejecución), en la definición de Stuart Mill, y *pure and flawless workmanship* (trabajo artesanal puro e impecable) en la definición de Mathew Arnold. Entonces, la definición de Herskowitz no está lejos de lo que está convenido en documentos más recientes de referencia. Es más cercana a lo que está, más bien, socialmente establecido. ¿Será necesario hacer una nueva definición del arte en diccionarios y enciclopedias no especializadas que permitan al lector común entender mejor el arte de nuestro tiempo, que no reserve las discusiones más profundas para aquellos especialistas que las elaboran y que se dedican a pensar y teorizar sobre él?

Por otro lado, tomando la belleza, que es tan complicada y subjetiva, Dewey tiene también un punto de vista. “El embellecimiento de la vida ordinaria”, según Dewey, estaría más ligado a

⁷ “Art as experience” no cuenta con bibliografía, por ser una compilación de ponencias, por lo que es difícil saber de qué edición de The Oxford Dictionary utilizó John Dewey. En su edición en línea, el diccionario de Oxford dice:

“1 *the expression or application of human creative skill and imagination, typically in a visual form such as painting or sculpture, producing works to be appreciated primarily for their beauty or emotional power: the art of the Renaissance great art is concerned with moral imperfections she studied art in Paris*

• works produced by human creative skill and imagination: *his collection of modern art an exhibition of Mexican art [as modifier]: an art critic*

• creative activity resulting in the production of paintings, drawings, or sculpture: *she's good at art*

2 (the arts) the various branches of creative activity, such as painting, music, literature, and dance: *the visual arts*

[in singular]: *the art of photography*

3 (arts) subjects of study primarily concerned with the processes and products of human creativity and social life, such as languages, literature, and history (as contrasted with scientific or technical subjects): *the belief that the arts and sciences were incompatible the Faculty of Arts.*

4 a skill at doing a specified thing, typically one acquired through practice: *the art of conversation*”.

(http://oxforddictionaries.com/view/entry/m_en_us1223070?rsk=qtcaA&result=1#m_en_us1223070) (09 – 02 – 2011, 22:38)

la experiencia del público, a los consumidores, a la contemplación y a la estética: “La palabra <<estética>> se refiere [...] a la experiencia como apreciativa, perceptiva y de disfrute. Denota el punto de vista de los consumidores y la apreciación. Es gusto [...] (Dewey: 2005: 49. Traducción mía). Hay que considerar esta idea, pues, las experiencias de apreciación, la estética, son diferentes a las de la creación. La obra de arte está más apegada a la destreza que implica crearla, mientras que la estética está más cercana a la idealización, contemplación y teorización de lo bello, una destreza diferente a la que se requiere para la creación. La estética es más cercana a la experiencia que se vive al apreciar la obra más que a la que se tiene cuando se está creando. Es de suma pertinencia hacer esta distinción para lo que pretendo desarrollar, pues, en el arte contemporáneo nos topamos con manifestaciones que entretengan ambos tipos de experiencia o que privilegien las experiencias de lo estético antes que la experiencia de la creación. Hay que tener esto en mente cuando estamos pensando en el rol del cuerpo en ambas experiencias, ya que en la segunda no hay una clara distinción para quienes la llevan a cabo. Esta experiencia es, más bien, una intelectual y sensitiva más que física.

Esa idea de destreza, en conjunto con lo que nos explica Dewey sobre la experiencia en la creación, se puede ligar con un sentimiento que muchos hemos tenido al momento de enfrentarnos con una exposición de arte actual. Me refiero a la idea de que cualquiera, sin ser artista, pudo haber hecho lo que se tiene enfrente, la obra que se presenta no necesitó de la destreza del artista para producirla. Este punto se puede pensar también desde el lado contrario. Al ver una pintura o una escultura nos maravillamos por la capacidad y destreza del autor para lograrla, siempre y cuando estemos mirando una obra en la que el cuerpo intervino como *medio* para crearla. Hay que tomar en cuenta los procesos de asombro por la otredad que suceden en ambos casos. Pueden ser contrarios, pero es necesario tenerlos en cuenta para esta investigación.

Entonces, siguiendo estas definiciones, hay que señalar como responsable de la creación al cuerpo humano y lo que habita en él. El cuerpo es el lugar desde el que vivimos todas nuestras experiencias. Lo entrenamos para que nos obedezca en las labores que debemos o queremos hacer. Sin embargo, hay que aclarar que este cuerpo no solamente es moldeado por nosotros, sino que también está configurado por las particularidades sociales y culturales en las que vivimos. Se podría comparar con el desarrollo del habla. Todos tenemos el mismo aparato fonador, pero éste es moldeado según los sonidos que tenemos que emitir para comunicarnos con los demás agentes de la sociedad en la que estamos insertos. No es simplemente un idioma o una lengua la que aprendemos a hablar, sino que aprendemos las variantes específicas de nuestra familia y las personas más cercanas a nosotros. Esto se puede relacionar con la capacidad, la *destreza*, de los artistas para “embellecer la vida ordinaria”, como dice Herskovits. Los seres humanos tenemos la capacidad de crear con nuestro cuerpo pero únicamente algunos desarrollan la destreza hasta hacerla un hábito, como sucede en el habla, o una virtud, como sucede en el arte. Aventurar una premisa en la que la destreza es el determinante para un artista es peligroso.

Mucha gente cree en el talento innato que pueden poseer los artistas, la inspiración y muchos otros atributos inasequibles para el observador. De este tipo de pensamiento es de donde nace la idea romantizada y burguesa del artista: un genio que, en solitario, crea belleza.⁸

Sin embargo, es necesaria la práctica y la investigación para lograr lo que los grandes pintores y escultores han hecho. Casi todos los artistas que conocemos por sus grandes obras maestras tuvieron un largo camino de trabajo y así, lograron sus marcas en la historia de la humanidad⁹. Esta idea queda clara con la existencia de instituciones que instruyen y educan a jóvenes con vocación por las artes, ya que es necesario que los alumnos e interesados tomen instrucción en las técnicas para la realización de obras, un entrenamiento del cuerpo en relación con la obra. Aún así no es determinante que un alumno de artes plásticas obtenga la destreza necesaria para la creación y que alguien que no tenga dicha instrucción carezca de esa destreza. La existencia de instituciones de formación artística no supone la formación de artistas que sobresalgan por su destreza, pero evidencian la convención social sobre lo que es ser uno.

La instrucción no supone la destreza que plantea Herskovits. Él nos da un ejemplo que es muy pertinente: entre mucha gente, todos pueden tallar en madera, pero, de todos ellos podríamos distinguir a quien lo hace con mayor destreza (Herskovits: 1952, 415). Este ejemplo se puede asociar con la idea del “asombro” ante una pintura: cuando vemos una buena pintura, pensamos en la capacidad del artista y en que solamente alguien con destreza sería capaz de lograrla, nos asombramos por la capacidad del cuerpo que la logró. No se pretende declarar que solamente los artistas que tienen la destreza son capaces de lograr belleza, sino meramente señalar que hay una ruptura entre esta idea y lo que sucede en el arte actual. Es posible lograr algo bello sin la destreza física que se puede suponer de un artista, como sucede en otras artes, como la literatura, que puede estar más cercana a la imaginación de la que habla la definición de la *Enciclopedia Británica*, es decir, que no supone una actividad física específica de los creadores de este tipo. De nuevo, hay que insistir en que la acepción de belleza varía para cada persona.

La destreza del artista supone una actividad específica relacionada con el cuerpo que, comparada con la de los demás que hacen una actividad parecida, resulta sobresaliente. Dejando a un lado la destreza, tenemos algo muy simple: el artista se relaciona directamente con la obra a través de su cuerpo: éste es el medio para la creación. Existe una relación directa entre el cuerpo del artista y su obra. Ahora, la gente se adapta a los recursos que tiene, haciendo uso de ellos con destreza. Las herramientas tecnológicas se han convertido, de cierta manera, en la

⁸ Para profundizar en la idea del creador como solitario se puede hacer una analogía con lo que dice Víctor Turner en *La selva de los símbolos* sobre los rituales de paso, en los que existe un momento liminal en el que se puede ver la sociedad desde fuera, pensar sobre ella, y hacer una crítica de la misma, pensarla desde fuera de la estructura y forma.

⁹ Basta con pensar en el caso de Miguel Ángel o Da Vinci quienes para lograr sus obras maestras se dedicaban completamente a su oficio. El David o la Monalisa son obras que todos conocemos y que se han convertido en obras maestras por la destreza con la que las lograron sus autores. Para admirarlas no es necesario ahondar en las ideas que hubo detrás de ellas.

extensión del cuerpo del artista. Las nuevas tecnologías y el mundo globalizado han hecho a los artistas explorar diversos modos y medios de producción artística que han llevado al mundo del arte por caminos nuevos y desconocidos. Se han abierto una inmensidad de posibilidades para la creación que han alejado al cuerpo de la obra, pero que supone una destreza cuerpo-tecnología-obra. La existencia de tecnologías que facilitan la creación ha logrado que los artistas se vean obligados a estar al tanto de ellas para estar actualizados y al día.

Hay que cuestionar la posición de la destreza de la que habla Herskovits. ¿Por qué los artistas de nuestros tiempos ya no hacen uso de esa destreza física para la creación, sino que escogen involucrarse en muy diversos métodos para legitimarse como tales y podemos encontrarnos con obras que disocian al cuerpo como *medio* para la creación? ¿Por qué ahora parece ser que el arte es más intrusivo y nos maravillamos por la simpleza o la transgresión en vez de maravillarnos por aquel cuerpo que logró la obra que estamos mirando?

El arte actual nos recibe con muy diversas manifestaciones que son cuestionables o que no logran ser comprendidas. Estos cuestionamientos pueden dispararse en muchas direcciones: institución, legitimación, público, redes sociales. Este trabajo pretende limitarse a aquellos que competen a la relación cuerpo-obra y los procesos de legitimación que se pueden desprender de dichas relaciones. Comienzo planteando las diferentes formas en las que se presenta el cuerpo en el arte y cómo éstas han cambiado en el transcurso del tiempo, cómo las nuevas tecnologías han acentuado esa distancia. Posteriormente analizo el caso de *Time Divisa* de José Antonio Vega Macotella y cómo en dicho proyecto se desliga el cuerpo como medio creador, un ejemplo de la descorporalización del arte actual. En el último apartado analizo cómo la desvinculación del cuerpo afecta los procesos económicos e institucionales en el campo del arte.

Niveles de corporalidad

El cuerpo y la obra.

Un artista no puede existir sin cuerpo. Los artistas, así como todos los seres humanos, se hacen a partir de las experiencias corporales que tienen a lo largo de su vida. John Dewey, en *Art as experience*, dice que “la experiencia es el germen del arte”. En el primer capítulo de este libro se hace dos preguntas en torno al arte, la estética y la experiencia. La primera es: “¿Cómo es que la actividad diaria de hacer cosas se convierte en la creación genuinamente artística?” (Dewey: 2005: 11. Traducción mía). Con este trabajo se puede contestar a esta pregunta teniendo como objeto primordial la relación cuerpo-obra: la preocupación por la apreciación del arte se da por un asombro por la capacidad de los creadores para realizarlas, la habilidad, destreza, de los artistas para crear (o por el otro lado, la incredulidad, que también puede ser asombro, ante obras que *cualquiera* pudo haber hecho). Si tomamos en cuenta obras en las que no se ve claramente la mano del artista, también podemos maravillarnos por la capacidad teórica del autor, si conocemos el discurso que hay detrás. De nuevo podemos ver cómo es relevante la idea de Herskovits, no solamente en la idea de lo manual, sino de la capacidad teórica del ser humano, maravillarnos no solamente del tallador de madera, sino también del escritor, el filósofo o el poeta. Siempre pensando en las definiciones planteadas arriba, en la que los diestros son aquellos que trabajan un arte o un oficio. Hay que insistir en la diferencia entre las habilidades físicas y capacidades teóricas del sujeto.

La segunda pregunta, también relacionada con la vida cotidiana y la experiencia, puede abordarse desde el punto de vista del cuerpo: “¿Cómo es que el gozo de las escenas y situaciones de la vida cotidiana se vuelven la satisfacción particular de la experiencia que es exclusivamente estética?” (Dewey: 2005: 11. Traducción mía). La pregunta de Dewey se dirige a la transformación de experiencias cotidianas en experiencias estéticas. Éstas se pueden reducir a dos: la plasmada y la que se tiene al momento de apreciar la obra. ¿Qué convierte en estética una experiencia? Aquí no se pretende contestar esa pregunta, pero podemos señalar que Dewey deja una experiencia fuera de sus preguntas que, puede ser la base para la respuesta de las mismas: la experiencia corporal y mental que tiene el artista, como individuo al momento de la creación. A fin de cuentas es él quien, a través de su experiencia de creación, convierte una experiencia cotidiana en una experiencia estética a través de una experiencia corporal, que supone una destreza.

Si nos preguntamos acerca de las experiencias, como lo hace Dewey, podemos cuestionar la posición que juega el cuerpo en cuanto a la experiencia en el arte actual. La experiencia creativa se ha modificado, los artistas ya no tienen el mismo tipo de experiencia corporal en el momento de la creación, ésta se ha convertido en muchas otras, pero no la estrictamente corporal de creación por mano propia.

Este trabajo parte de un cuestionamiento sobre esas experiencias específicas del arte, la experiencia de la creación. Para su desarrollo es necesario señalar las diferentes relaciones entre el cuerpo y la obra. Considero las siguientes relaciones pertinentes:

Cuerpo como **medio** para la creación

Cuerpo **como** obra

Cuerpo **en** la obra

Arte **descorporalizado**

El análisis que se presenta aquí pretende partir de los cuatro niveles planteados arriba. Es necesario señalar que no es posible encasillar a un artista o su obra en un solo nivel, pero funciona como eje para la comprensión de lo que se pretende analizar y, tal vez, lograr una suerte de esquema en cuanto al uso del cuerpo por el artista.

El cuerpo como medio de producción

Hipercorporalidad y descorporalidad

“Van Gogh, hablando de Rembrandt, decía que hay que morirse varias veces para poder pintar como él, y eso es cierto.

Hay que dedicar la vida entera a esto: morir y morir.

Yo he tirado puntas, lanzas, flechas y me he muerto varias veces, pero todavía no estoy satisfecho. Voy a llegar... sólo

necesito más tiempo”.

Gilberto Aceves Navarro

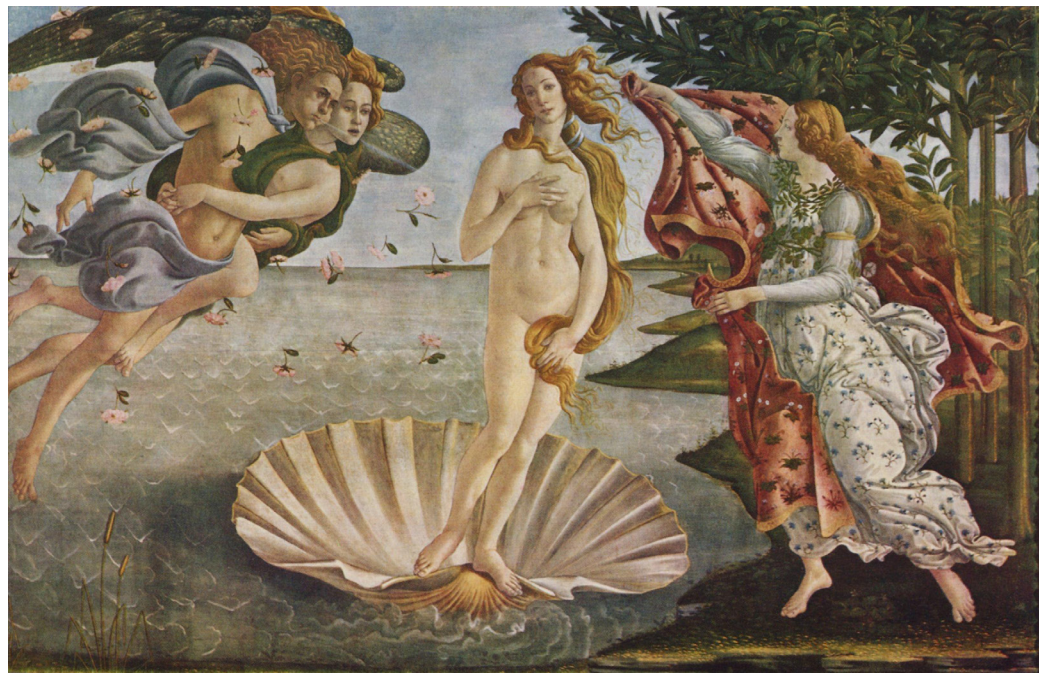
Con el cuerpo como medio me refiero a la concepción clásica del artista, aquel que hace uso de su cuerpo para la creación. Se podría decir que hablamos de un artista como se concibe románticamente, ese genio que crea en la soledad en momentos de inspiración, el pintor que se encierra en su estudio para la creación y que es venerado por su capacidad de transmitir

sentimientos e ideas con imágenes. En pocas palabras, estamos hablando de las artes plásticas. Se podría pensar al artista como en momentos liminales de creación. El artista es dueño del medio primordial de producción: su cuerpo.

José Castro Leñero ¹⁰ y Víctor Guadalajara ¹¹ coinciden en decir que la pintura es una disciplina que se tiene que practicar y que requiere de una destreza específica para poder lograrla. Aunque ambos trabajan distintas técnicas y estilos creen que la dedicación hacia la pintura es necesaria en cuanto a tiempo. Castro Leñero cree pertinente la insistencia ante el bastidor en el estudio. Él mismo insiste en que es indispensable el trabajo de ocho horas diarias en el estudio para lograr lo que pretende: “es una cuestión de disciplina”.

Al mismo tiempo, a Guadalajara le gusta hacer la “talacha” y cree que es necesario saber hacerla, aunque está conciente de que no siempre es posible hacerla, y cuenta con asistentes que le ayudan a ensamblar sus complicados bastidores con relieve o lo asisten en alguna parte del proceso de sus grabados. Los dos artistas que cito aquí hacen uso de su cuerpo para la creación y, de alguna manera, están legitimados o han logrado sobrevivir con su arte aunque también comparten la idea de estar mal organizados y olvidados en un segundo plano debido a la emergencia de otro tipo de arte. Ambos artistas pertenecen a una generación anterior, pero siguen trabajando y viviendo de sus capacidades artísticas.

Figura 2: *El nacimiento de Venus*, Sandro Boticelli (1484). En las obras de los grandes artistas podemos ver la destreza en la pintura, como en este caso. La admiración por estas obras se debe a la capacidad del autor para realizarlas.



¹⁰ Entrevista realizada con el artista en el centro de Tlalpan el 22 de junio del 2010.

¹¹ Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2010 en su casa y estudio en Mixcoac, fui recibido por su ayudante, me encontré, después, con Guadalajara que trabajaba en una pintura en uno de los cuartos de la casa acondicionada como estudio.

Sin embargo, tomando en cuenta el cuerpo como el lugar de las experiencias, cualquier trabajo artístico y, en general, cualquier experiencia, sería corporal, aún cuando no se ve la intervención del cuerpo. Considerar obra y artistas que no hagan uso del cuerpo para la creación de sus propuestas es lo que fundamentará la reflexión.

Podemos desprender tres diferentes conceptos de esta categoría del cuerpo como *medio* para la creación: *corporal*, *hipercorporal* y *descorporalizado*. Es necesario entender que tratamos el cuerpo como la herramienta principal para la creación. Los seres humanos vivimos en nuestros cuerpos.

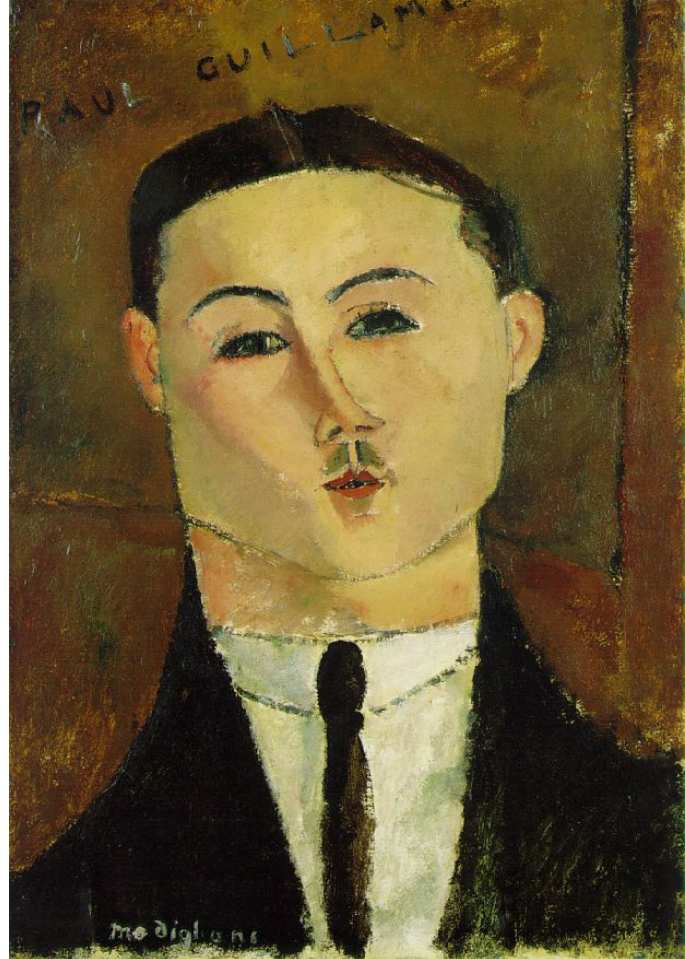
Para comprender los conceptos que aquí se presentan, es necesario entender el uso del cuerpo como herramienta del ser humano, y no solamente para las artes, como *medio* de producción. Es de suponer, por ejemplo, que un jugador de fútbol entrene su cuerpo para lograr tener una mejor herramienta para el juego. Los jugadores de fútbol se someten a un entrenamiento físico diario para dotar a su cuerpo de excepcionalidad, modelarlo y acostumbrarlo para un fin específico, un cuerpo que no tiene alguien que no practica este deporte. Al mismo tiempo tenemos un luchador que entrena su cuerpo para aguantar golpes y llaves durante las tres caídas de un encuentro. El entrenamiento de ambos atletas es diferente, enfocado cada uno en explotar la destreza de los individuos para su mejor desarrollo en la cancha o el ring. Es entonces necesario plantear que el cuerpo del ser humano es el medio para desarrollar sus actividades. Para el futbolista, el cuerpo es el medio para mover la pelota durante noventa minutos e intentar hacerla entrar en contacto con la red de la portería contraria; para el luchador es para aventar, maniobrar y someter, con increíble agilidad, al contrario sobre el piso durante tres segundos para asegurar la victoria. Para el artista, el cuerpo es el medio para la creación y supone una destreza manual y sensorial para la creación, que se puede suponer del entrenamiento específico para él.

Recordemos el ejemplo del tallador de madera de Herskovits cuando hablamos de los jugadores y los luchadores, ya que, cuando vemos un partido o una pelea, podemos distinguir fácilmente quién es el jugador que tiene la mayor destreza y la mayor disposición para el deporte, al igual que podemos distinguir al tallador o al artista más hábil.

Así como es necesario que un futbolista o un luchador pase por un entrenamiento para mejorar la actuación en su respectivo deporte, es necesario que un artista entrene su cuerpo para crear. Si pensáramos en un fútbol que fuera solamente discutido o pensado, es decir, teorizado, sería completamente aburrido, lo alejaría de éste entrenamiento y competencia corporal que se requiere para vencer en la cancha. Lo mismo sucede con el arte. Si los artistas no hacen uso de su cuerpo para crear, la obra resulta alejada de lo que es el arte en ese sentido. Se podría hablar de

¹² Es necesario tomar en cuenta que no toda la literatura intenta hacer imágenes, incluso existen movimientos que pretenden alejarse de tal ejercicio.

Figura 3: Retrato de Paul Guillami, Amadeo Modigliani (1916). Modigliani nos asombra por sus retratos y cuerpos humanos singulares llenos de fuerza y personalidad.



literatura: la creación de imágenes a través de las palabras ¹² pero, generalmente, en los trabajos de nuestro tiempo se busca una justificación, un respaldo teórico y literario, con citas a famosos filósofos o pensadores sociales, económicos o políticos.

Entonces tenemos que aquel que entrena su cuerpo para usarlo de cierta manera es alguien que lo ha dotado de excepcionalidad, utilizando el término como lo hace Díaz en la explicación del performance social: “En efecto, los actores que se preparan para una *performance* se ven sometidos a rigurosos ejercicios que reconfiguran y dotan a sus cuerpos de una excepcionalidad” (Díaz: 2008: 39). Aunque los artistas no se preparan para un *performance* público como el luchador o el futbolista, en el que la destreza es mostrada corporalmente, es cierto que la mayoría de los artistas trabajan en soledad; pero en el ámbito del arte, como lo conocemos en nuestro tiempo, sí se preparan para un *performance* social que es la exposición en el museo. Hans Belting, historiador del arte alemán, dice, acertadamente, que el arte contemporáneo se ha reducido a los eventos de arte más que al arte como objeto.

De este entrenamiento y excepcionalidad es de donde se desprende el concepto de *hipercorporalidad*, que supone que un cuerpo haya sido moldeado y configurado para cumplir una tarea específica. Por lo tanto, un artista que hace uso de su cuerpo para la creación es un artista *hipercorporal*. Castro Leñero, pintor que pertenece a una generación de artistas importantes en los ochenta, es un claro ejemplo de esto cuando habla de la disciplina necesaria para ser artista,

además de que habla de la predisposición de los cuerpos para hacerlo, es de vital importancia estar en el estudio trabajando durante largos periodos, es necesario el entrenamiento diario y constante para desarrollar las capacidades artísticas para la pintura, asegura. Es importante notar que José Castro Leñero pertenece a una familia que se ha dedicado a las artes. Sus hermanos, y él, han estado a la vista de México por sus actividades artísticas, tema que nos hace recordar el *habitus* de Bourdieu, en el que los individuos están formados por sus condiciones sociales, históricas, de clase, etc., la educación y la cercanía a las manifestaciones artísticas nos acercan más a las manifestaciones artísticas (Bourdieu: 2010). El *habitus* de ciertas personas facilita la creación artística, como en el caso de los Castro Leñero.

Al referirnos al arte en el que se ve presente el cuerpo del artista como *medio* diremos que es un arte *hipercorporal*, arte creado *con* el cuerpo, es decir, aquellos creadores que han dotado de excepcionalidad el cuerpo con el que crean. Nos referiremos a aquellos artistas que hacen uso de su cuerpo para la creación de obras que están en oposición al *performance*: hechas *por* el cuerpo, pero, que son ajenas a él. Para ejemplificar este tipo de creación artística, es necesario pensar en cualquier artista que haya sido capaz de plasmar imágenes a través de su cuerpo en algún objeto: “[...] todo embellecimiento de la vida ordinaria logrado con destreza [...]” (Herskovits: 416).

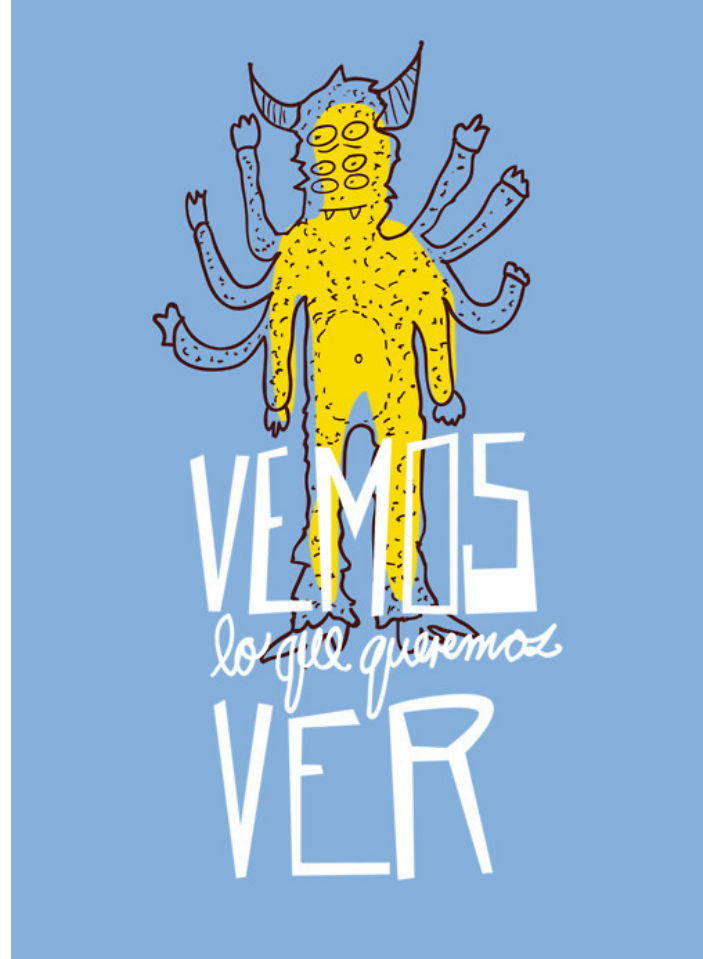
En oposición a la *hipercorporalidad* está la *descorporalidad*, con la que me refiero a artistas que no explotan sus capacidades físicas para la creación, sino que se valen de distintos métodos para ésta. Son artistas que hacen uso de discursos elaborados para fundamentar su obra. Al igual que existe el arte con discurso, podemos también ver que las nuevas tecnologías alejan al artista de la relación cuerpo-obra. Pero, aún así, existe una capacidad específica requerida para crear a través de estos medios, una relación cuerpo-tecnología-obra. También es necesario un entrenamiento para hacer uso de las nuevas tecnologías.

Rodrigo Alarcón, un gran amigo, egresado de comunicación visual de *Centro*¹³, concursó en *Cut & Paste*¹⁴ en la Ciudad de México en noviembre del 2010 y la final mundial en Nueva York en abril del 2011. Éste es un concurso, a nivel mundial, para, de alguna manera, saber quienes son los mejores diseñadores y animadores gráficos, quién es el más diestro. *Cut & Paste*, tiene una dinámica particular: los concursantes tienen quince minutos para acabar el diseño de algún objeto en específico (para diseño 2D, ya que para el diseño 3D y animación el tiempo es mayor). En esta etapa en particular, para la semifinal nacional, el tema era “mito” y el objeto era un libro (Figura 4), y “el mundo que me rodea”, para la final. En este concurso podíamos ver, en pantallas que transmiten la imagen de las computadoras de los concursantes, la destreza necesaria para el manejo de programas de diseño y animación, además del conocimiento específico sobre el diseño. Resulta impresionante ver cómo los diseñadores mueven objetos en la pantalla para llevar a

¹³ Centro de diseño, cine y televisión.

¹⁴ Los concursos de *Cut & Paste* también se transmiten en línea para que todo el mundo pueda ver cómo se lleva a cabo. Asimismo, existe un archivo para ver los concursos en etapas anteriores en las diferentes sedes del mundo. <http://www.cutandpaste.com/> (5 abril 2011, 12:24)

Figura 4: *Vemos lo que queremos ver*, Rodrigo Alarcón (2010). En el diseño de la portada de un libro de mitos, tema y objeto de la semifinal de Cut & Paste, podemos ver cómo las herramientas tecnológicas auxilian a los diseñadores, pero que, sin embargo, pueden mostrar su destreza a través de ellas.



cabo su diseño y cómo utilizan todos los shortcuts de las máquinas para agilizar su trabajo.

Cut & Paste permite asombrarnos de la destreza de los diseñadores con la computadora. Este ejemplo no ilustra lo que sucede en el arte contemporáneo, pero nos permite entender cómo la tecnología se convierte en una extensión del cuerpo, como herramienta, para la creación. Los diseñadores ahora no requieren de la destreza que se requería antes para su trabajo, ya que la computadora y programas especializados han abarcado la inmensa mayoría de los procesos de creación, así como los han facilitado.

Richard Sennett, en *El artesano*, utiliza ejemplos que son muy ilustrativos para lo que se plantea arriba: “No se trata de nostalgia: la observación de esta arquitecta señala lo que se pierde mentalmente cuando el trabajo de pantalla sustituye al dibujo físico” (Sennett: 2008: 56). Sennett está hablando del Auto CAD en la arquitectura y cómo el uso de éste puede afectar el producto de los arquitectos por basarse solamente en él y no hacer uso de lo manual y corporal (aunque esos problemas se pueden presentar aún cuando el trabajo es manual y directo). Que un programa de computadora recree un plano arquitectónico de un terreno, como al que se refiere arriba, no permite al arquitecto que lo trabaje tener una relación directa con lo que está trabajando.

Para exacerbar el punto utilicemos otro ejemplo de este autor. En Georgia se llevó a cabo una megaobra para un centro comercial llamado Peachtree Center, el cual, por sus dimensiones se tuvo que hacer con un grupo grande de arquitectos que trabajaban con el CAD, para reducir

costos de los dibujos a mano. Sennett nos ilustra varios errores que ocurrieron por alejar a los arquitectos (programadores) que trabajaron en este proyecto. El que más llama la atención, y creo más pertinente para lo que se desarrolla, es el hecho de que, al alejar el cuerpo de los arquitectos que trabajaban en él, no se pensó en el calor de Georgia al concebir un proyecto que simulaba calles peatonales y “terrazas bien diseñadas” (Sennett: 2008: 59). Este problema puede persistir aún cuando no hay una computadora con un programa de por medio. El dibujo encargado a arquitectos fuera de la locación puede involucrar problemas similares, pues el trabajar en oficinas, alejados del lugar físico, no permitió a los arquitectos tener la experiencia propia del lugar. Estos ejemplos pueden parecer un poco alejados de lo que se está planteando aquí, pero nos permiten ver las consecuencias del des-involucramiento del cuerpo al momento de la creación y concepción de obras, aunque sean planos para un centro comercial.

Si exageramos este punto, se podría pensar que si la tecnología tomara por completo la creación, los artistas no requerirían una destreza específica, sino que sería una que todos estamos aprendiendo cotidianamente con el uso de las computadoras personales y portátiles. La destreza que nos asombra como creadora ahora se vería condicionada por el uso de la computadora, tendríamos que ver quién es mejor manejador de la máquina para la creación, como en el concurso de Cut & Paste.

Hans Belting en *Antropología de la imagen* utiliza el término *descorporización*, pero se refiere a la ausencia del cuerpo en las imágenes y lo vivido en cuanto a la percepción de ellas. Por un lado, dice Belting, concebimos cuerpos simbólicos o virtuales de las imágenes y, por el otro, los medios que cambian nuestra percepción corporal de ellas (Belting: 2007: 17). Es interesante señalar las diversas tesis de éste historiador del arte, ya que cree necesaria la interpretación de las imágenes desde el campo de la antropología. Esto se debe a que el cuerpo es el lugar de las imágenes. En la discusión sobre las imágenes, el cuerpo ha perdido su importancia y “solamente un enfoque antropológico puede devolver su lugar al ser humano, que se experimenta como medial e igualmente actúa de manera medial.” (Belting: 2007: 18). La creación de imágenes es un acto simbólico. Se puede entender como la manifestación de la existencia de un ser humano en el mundo: es una extensión de su cuerpo. Al mismo tiempo que la creación de una imagen es un acto simbólico, también lo es la percepción de la misma. Para la creación y la percepción de la imagen es necesario que exista un imaginario, que las imágenes forman parte de una cultura, de ahí la importancia del estudio antropológico.

Belting habla del cuerpo como el lugar de las imágenes, ya que, sin él, no existirían. Hay imágenes individuales; pero, como sabemos, están determinadas por las experiencias vividas y moldeadas de acuerdo con ellas. Tenemos también imágenes que son construidas socialmente y que son símbolos para la sociedad, son percibidas de maneras diferentes por cada individuo, aún cuando el significado sea siempre el mismo en la sociedad. Entonces las imágenes son vividas al momento de crearlas así como son vividas durante la percepción. Las ideas de Belting pueden ser

muy parecidas a las de Dewey si las pensamos como experiencias. Las experiencias que crean esos símbolos y significados son determinadas por cada individuo. Dependiendo de dicho individuo, el significante de su obra puede cambiar pero el significado sigue siendo el mismo.

Así tenemos el doble juego de las imágenes de Belting. El cuerpo es el lugar de las imágenes, no solamente como creador, sino como el aparato digestivo de éstas en cuanto a lo social. Ahora, además de estos dos puntos, el cuerpo es portador de imágenes, y eso nos permite entender la importancia de éste en la historia del arte, así como aparato simbólico en rituales y ceremonias. De nuevo, si pensamos lo que dicen ambos autores tenemos, por un lado, el cuerpo como el digestor de las imágenes de Belting, que se convierte en la experiencia estética de Dewey.

Pero Belting se preocupa por la posición del cuerpo en y como la imagen, por el cuerpo representado y las maneras en las que se simboliza como tal. No solamente lo hace en el acto de simbolización del cuerpo en la obra, sino que también lo hace en el cuerpo como el medio simbólico. Es decir el cuerpo como portador de imágenes, el cuerpo se vuelve un significante. Esta manera de observar y pensar el cuerpo lo abordaré más adelante.

En este trabajo me interesa el cuerpo como creador de la imagen en el campo artístico. Aún así es interesante debatir con Belting ya que, si dice que el cuerpo es el lugar de las imágenes y lo que cambia es el medio por el cual se transmiten esas imágenes como extensión del cuerpo, ¿no siempre está presente el cuerpo como herramienta, como medio para la creación de éstas, aun cuando el resultado final es algo virtual o digital, hecho con herramientas ajenas al cuerpo que diluyen la huella de la intervención del ser humano? Aun así, la tecnología ha alejado al cuerpo humano de su obra. Belting habla del medio como las herramientas ajenas al cuerpo que son empleadas para la creación de imágenes, así como el medio por el que se difunden, pero desde mi punto de vista, éstas son herramientas de nuestro aparato de experiencias, el cuerpo.

El arte corporal

El cuerpo como obra

Con el cuerpo *como* obra me refiero a lo que se conoce más comúnmente como *performance*. Aquellas expresiones artísticas en las que la obra es el cuerpo del artista. Podemos usar como ejemplo el *Arte Carnal* de Orlan (Figura 5), artista francesa que se somete a operaciones quirúrgicas para cambiar su imagen. Orlan se considera artista¹⁵, se nombra artista, pero nunca

¹⁵ <http://www.orlan.net/texts/> (27 sep. 2010: 19:08)

hay una referencia a los cirujanos como tal, a pesar de ser ellos los que crean su transformación. Orlan crea registros de las operaciones en las que ella está haciendo algún tipo de performance mientras los cirujanos introducen piezas en su cara, su cuerpo es la materia de la obra. Aquí tenemos ese alejamiento de la relación cuerpo-obra, en la que la artista no tiene una relación directa con la creación por sus capacidades físicas, sino que se limita a utilizar su cuerpo como lienzo para los cirujanos que la intervienen.

También podemos encajar aquí a todos los *performancers* que se presentan ante un público haciendo uso de su cuerpo como obra. El *performance*, desde mi punto de vista, está más cerca de las artes teatrales, pero en México, en nuestros tiempos, suelen ser los artistas visuales los que lo practican. Esto se puede entender ya que el accionismo vienés, por ejemplo, que surgió de los límites que presenta el arte plástico pare el cuerpo humano. Los accionistas buscaban la liberación del cuerpo a través de sus acciones en público, la extensión de él fuera del bastidor, mostrar el cuerpo del artista que el bastidor retiene, llevar el cuerpo del creador al público y no presentarlo

Figura 5: *Mouth for grapes*, Orlan (1990). En esta fotografía, el registro del performance de Orlan, podemos ver cómo son las manos del cirujano las que están construyendo la obra. ¿Idea o destreza?



solamente en las obras plásticas.

Yves Klein, utilizó el cuerpo de una mujer pintada de azul para plasmar imágenes sobre un bastidor, cual si fuera un enorme sello humano (Figura 4). Klein no tocó a la modelo, simplemente la dirigía en un salón en el que había música de cámara, un público presente y él, vestido de director de orquesta, dirigiendo el performance. Klein, al igual que Orlan, presentan

un problema más complejo en el que su dirección e idea se mezclan con la *corporalidad* de otros. Orlan usa la *hipercorporalidad* de los cirujanos para crear su pieza viviente, mientras Klein usa modelos, como pinceles, como sellos, para plasmar su imagen en un bastidor. ¿Quién es el creador realmente? ¿Los doctores que hacen las cirugías y modelos que plasman su imagen como sello o aquellos que lo idearon y presentaron? Hay que tomar en cuenta la hipercorporalidad y destreza de ambas “herramientas” para la creación, ya que la destreza necesaria para llevar a cabo una operación es muy distinta a la necesaria para pintarse de un color e “imprimirse” sobre un bastidor.

Figura 6: *Antropometría*, Yves Klein (1964). Las imágenes de Klein son hechas con mujeres como grandes sellos que imprimen su figura en bastidores. ¿Cómo hay que pensar el cuerpo del artista en obras como las de este francés?



En el performance existe la presencia del artista; para el arte que me propongo investigar, la presencia de éste es más difusa. Entonces tenemos el arte *performático* que sería el arte *corporal*: el cuerpo como obra de arte. Aun así es destacable el alcance que puede tener el performance como medio de expresión, ya que es capaz de decir lo que las palabras y las imágenes plasmadas no logran decir y, asimismo, señalar que el cuerpo pintado y su decoración y modificación no son exclusivos del arte, sino que esto tiene mucho tiempo en muchas sociedades en muy distintas partes del mundo. Los tatuajes, perforaciones y modificaciones han estado presentes a lo largo de la historia para llamar la atención sobre los cuerpos que presentamos en sociedad todos los días.

La representación del cuerpo

El cuerpo en la obra

A lo largo de la historia del arte la representación del cuerpo humano ha estado presente. En nuestros tiempos aún existe una preocupación por el cuerpo humano en el arte y hemos sido testigos de diferentes maneras de hacerlo. Podemos evidenciarlo con el trabajo de artistas contemporáneos como Lucien Freud (Figura 4), retratista británico, quien llamó la atención en el mundo del arte por la plasticidad y la fuerza casi grotesca de sus retratos y desnudos. Un ejemplo más cercano a nosotros es el caso del escultor Javier Marín (Figura 5), quien representa cuerpos humanos en casi todas sus esculturas. Para este punto es pertinente hacer mención de *Antropología de la imagen* de Hans Belting, en la que se hace toda una reflexión sobre el cuerpo en el arte a través de la historia, incluso dice que la historia del cuerpo es rastreable a través de la historia de las imágenes.

Figura 7: *Autorretrato*, Lucien Freud (1985). El artista británico plasma imágenes del cuerpo, la representación del cuerpo por el cuerpo.



Para abundar en lo que se propone arriba es necesario también pensar en la ausencia del cuerpo del artista en la obra. Hay que recordar que en el plano del cuerpo en la obra es necesaria la intervención del artista para su creación, necesaria para la representación del cuerpo. El cuerpo del ser humano ha estado sujeto a muchas representaciones, con ellas lo hemos resignificado y estos registros del cuerpo, como lo dice Bleting, nos permite ver su desarrollo a través del tiempo. Muchas de las grandes obras de la historia del arte han sido representaciones corporales. Dos de las obras más reconocidas en el mundo son justamente representaciones del cuerpo humano. *El David* de Miguel Ángel y la *Mona Lisa* de Da Vinci son emblemas del arte en los cuales podemos ver una increíble destreza.

Figura 8: *Cabeza de Mujer*, Javier Marín (2002). Representación tridimensional de cuerpos humanos.



La representación del cuerpo humano es una manera de dejar huella en el mundo. Antes de que existiera la fotografía, la única manera de registrar a una persona, físicamente, era a través de un medio plástico. Para esto era necesaria una destreza que no lo era en la foto. Ahora, las representaciones del cuerpo pueden ser muy variadas y dependen de lo que el artista desea plasmar.

En nuestro tiempo, las representaciones del cuerpo han disminuido, privilegiando otras maneras y objetos para el arte, así como se presenta el cuerpo físico, en vez de tener representaciones del cuerpo, ahora vemos objetos que reemplazan al cuerpo.

El cuerpo y el pensamiento

Los anfitriones de la experiencia

“El cuerpo es la Figura, o más bien el material de la Figura. No se confundirá sobre todo el material de la Figura con material espacializante, que se mantiene al otro lado. El cuerpo es Figura, no estructura. A la inversa, la Figura, siendo cuerpo, no es rostro y ni siquiera tiene rostro. Tiene una cabeza, porque la cabeza es parte integrante del cuerpo. Puede incluso reducirse a la cabeza”.

Gilles Deleuze

Si tomamos el cerebro como una parte del cuerpo podríamos entender que también es posible un acondicionamiento del mismo para lograr obras discursivas. No creo que esto sirva como determinante de la corporalidad del arte sino que, simplemente, aleja a las artes visuales de su propósito de fungir principalmente como imagen y no como discurso. Las vanguardias son bien conocidas por los manifiestos que seguían los artistas, pero en las que, de cualquier manera, es posible ver en las obras pertenecientes a dichas vanguardias la presencia de un cuerpo entrenado para llevarlas a cabo, investigaciones plásticas en torno a dichos manifiestos.

Para el análisis de este alejamiento del cuerpo es necesario preguntarse sobre la corporalidad del funcionamiento del cerebro y el pensamiento. Es necesario considerar que el pensamiento, de alguna manera, es parte del cuerpo del ser humano y que, junto con éste, son los anfitriones de la experiencia. Tal como se entrena el cuerpo para desarrollar actividades específicas, se desarrolla la capacidad mental y se canaliza para desarrollar pensamientos concretos. Entonces, el cerebro se moldea a través de la experiencia corporal de los individuos, así como el cuerpo se moldea a través de las experiencias cognitivas.

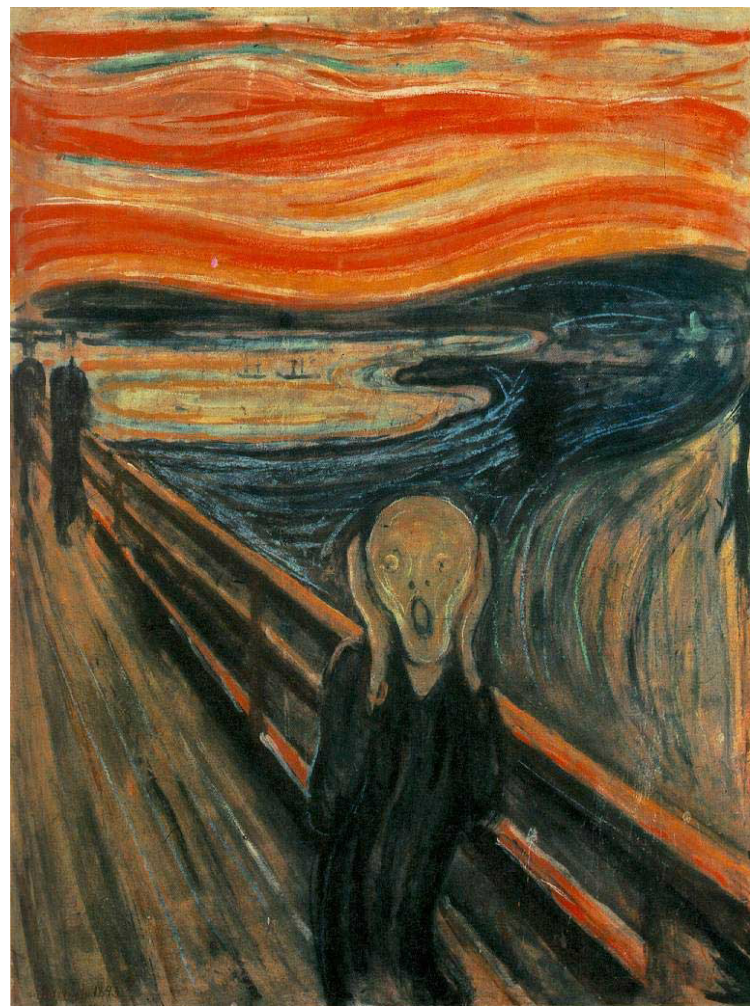
Esto es lo que abunda en las muestras de arte actual y lo que se puede observar en la mayoría de los museos de arte moderno. Me refiero a las obras que son *ready-made*, como el inodoro de Duchamp (Figura 1). Muchos artistas presentan piezas en los museos en las que claramente no hubo una intervención directa entre su habilidad física, su destreza y la obra. Son estas obras *descorporalizadas* las que hacen pensar al espectador que cualquiera lo pudo haber hecho y, aunque sea fácil pensarlo así, no lo pudo haber hecho cualquiera, sino que solamente a dicho artista se le ocurrió llevarlo a cabo, además de haber logrado la legitimación a través de procesos institucionales. Son generalmente obras fundamentadas en discursos extensos que explican la pertenencia de dicho objeto en la galería o espacio donde se muestran.

Para esta discusión es importante revisar la categoría de genio en la que se incrustan muchos artistas y que se ha validado socialmente. Muchos artistas son considerados genios y de esta manera son capaces de presentar cualquier cosa que se les ocurra como arte. El genio, como lo describe Cynthia Freeland, “pertenece a los creadores que emplean su medio para que el público pueda responder con sobrecogimiento y admiración” (Freeland: 2001, 130. Traducción mía). Es necesario notar que Freeland habla de una admiración, como de la que hemos hablado antes. Sólo queda cuestionarnos sobre el medio y pensar también, dentro de nuestros tiempos, quién puede ser un genio en cuanto a artista. ¿Qué se considera como genio creador en nuestros tiempos? ¿Cuáles son los modos de producción artística necesarios para ser considerado como tal dentro de la institución?

Como complemento, para exacerbar el punto sobre la *descorporalidad*, podríamos decir que se habla de una *hiperdiscursividad*.

Cuando nos preguntamos sobre las ideas en las obras de arte hay que señalar que siempre hay una detrás de ellas. De nuevo resulta pertinente revisar la obra de Dewey cuando dice que la espontaneidad, de la que pueden presumir algunos artistas, está condicionada por todo lo que precede a ese momento de *espontaneidad*. Un artista no puede, de la nada, crear algo. Esta creación está determinada por una serie de experiencias que van marcando su manera de hacer las cosas. Si lo pensamos de esta manera, ¿no estará también la destreza determinada por las particularidades

Figura 9: *El grito*, Edward Munch (1893). En la emblemática obra de Munch podemos ver cómo, a través de su destreza, con brillantes colores y movimientos nerviosos, transmite las ideas sobre los horrores del ser moderno.



históricas personales de cada individuo? La creación artística está determinada social, cultural e históricamente, así como lo está por los sucesos específicos por los que atravesó cada individuo. Aunque el trabajo sea sumamente manual, directo e impulsivo, siempre habrá alguna idea funcionando detrás de la destreza que crea la obra, todas las experiencias que hemos vivido afectan la creación. Solamente hay que pensar en una obra como *El Grito* de Edward Munch (Figura 9), en la que hay una fuerte idea sobre los horrores y desesperación en la vida del ser moderno. Tenemos que reflexionar sobre el contexto en el que Munch hizo esa obra y los sucesos que vivió a nivel personal para concebirla. Munch, con una idea grandísima y complicada, logra trascenderla con una obra que transmite directamente, y sin el uso de palabras, la desesperación y el terror: la destreza de Munch supera el discurso, supera la idea que está detrás de la pieza. A través de la destreza, en este caso, la imagen trasciende por su capacidad de transmitir las ideas (sensaciones y emociones) sin la necesidad de las palabras, aunque hay que señalar la gama de interpretaciones que se pueden hacer de una misma imagen.

Venus, Khalo y el SEMEFO

La construcción social del cuerpo de la mujer en el arte

“There are no women equivalents for Michelangelo or Rembrandt, Delacroix or Cézanne, Picasso or Matisse, or even, in very recent times, for de Kooning or Warhol, any more than there are black American equivalents for the same”.

Linda Nochlin

Es de gran utilidad el pensar casos en los que el cuerpo como creador ha sido “revelado” o traído al frente. Uno de ellos puede ser el caso de las mujeres en el mundo del arte: cómo cambió y se volvió visible, cómo la lucha feminista batalló en contra del mundo del arte machista. Se trata de un caso en el que los individuos se han hecho visibles y han logrado una institucionalización; detengámonos un momento para revisarlo.

Históricamente, los géneros se han construido a partir de las normas sociales y las representaciones de ambos sexos, incrustadas en las diferencias físicas que existen entre los cuerpos. Los hombres y las mujeres son diferentes en cuanto a su apariencia física: están determinados socialmente por su cuerpo y sus roles dentro de la sociedad está determinados

por él. En nuestros tiempos es necesario repensar estas configuraciones para entenderlas en el contexto de cambios sociales mayores que permiten la movilidad de ambos en todo los ámbitos.

Si podemos preguntarnos qué es una mujer o un hombre en relación con su cuerpo, también podemos preguntarnos qué es un artista dentro de los mismos parámetros. ¿Hasta qué punto podemos hablar de genio sin pensar en la destreza manual de los artistas?

Cynthia Freeland, en *But is it art?*, a través de una ágil revisión de la historia del arte y sus aspectos sociales, echa luz sobre dichas determinaciones sociales hacia las mujeres en un capítulo titulado “Genero, genio y Guerrilla Girls”¹⁶ (Freeland: 2001, 122–147). Las mujeres, históricamente, estaban relegadas en muy diversos aspectos de la vida social, económica y política, confinadas a la vida privada del hogar y la satisfacción de los hombres. Las mujeres estaban fuera del mundo del arte hasta que emergieron figuras como Georgia O’Keeffe (o Frida Khalo en México) que lograron “conseguir” un lugar en el mundo del arte androcéntrico, hacerse visibles frente a toda adversidad. Estaban destinadas a la labor del hogar y, si se dedicaban a alguna actividad artística, se consideraba como artesanía, como menor que el arte, una actividad hija del ocio que no pertenecía a los círculos del arte institucionalizado. Larry Shinner, en su recorrido de la construcción social del arte señala que

“Las mujeres que se atrevían a ejecutar trabajos profesionales como el del pintor o escritor eran de todas maneras consideradas capaces de realizar únicamente géneros menores como, por ejemplo, retratos y cuadros de flores o novelas y pequeñas composiciones líricas” (Shinner: 2004, 178).

Y, citando a Mary Wollstonecraft, señala, en relación con cuerpo creador y cómo involucra a las mujeres en la vindicación de sus derechos:

“Al aceptar la idea de que el genio requiere de vigor físico, se pregunta si <<las pocas mujeres extraordinarias>> que han aparecido en la historia <<fueron espíritus masculinos, confinados por error en estructuras femeninas>>” (Shinner: 2004, 178)

Freeland se cuestiona, también, sobre el genio para el arte y cómo éste se creía posible sólo para los hombres. ¿Por qué las mujeres estaban privadas del genio, como lo declaraban Rousseau y Kant, mientras que los hombres pueden esconder tras esa categoría locuras, borracheras y ninfomanía -Pollock, Modigliani, Van Gogh-? (Freeland: 2001, 130-132).

¿Qué tienen que ver las mujeres en cuanto a la relación del cuerpo y el artista? Una de las

¹⁶ Guerrilla Girls fue un grupo de mujeres artistas anónimas de Nueva York que, en 1985 a través de acciones y performances, buscaban el reconocimiento de las mujeres en el mundo del arte dominado por hombres. Vale la pena revisar el exámen que hace Freeland sobre la posición de las mujeres y su determinación social en el mundo del arte.

acciones que describe Freeland en su texto no solamente ayuda a comprender la situación de las mujeres en el mundo del arte, sino que nos permite ver las dinámicas del cambio en el modo de percibir el cuerpo en el mismo. Este grupo de mujeres, en 1989, imprimió, en brillante amarillo y letras negras de molde, carteles que se preguntaban sobre su figura, como mujeres dentro del Met.¹⁷ “¿Las mujeres tienen que estar desnudas para entrar al Met?” (Figura 6). Las Guerrilla Girls denunciaban el bajísimo porcentaje de mujeres dentro de dicho museo, a modo de artistas, y declaraban en su cartel que: “Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son mujeres”. Este cartel, y la acción de estas feministas, nos permite ver el traslado del cuerpo de las mujeres dentro del mundo del arte. Mientras en siglos pasados las mujeres eran relegadas a lo privado y eran llevadas a lo público en piezas de desnudos, ahora vemos mujeres creadoras. El cuerpo de las mujeres ha pasado de estar en la obra a ser la herramienta para la creación en un lugar aceptado social e institucionalmente.

Aquí podemos ver la transformación de la concepción del cuerpo como creador. En el

Figura 9: Guerrilla Girls (1989). Tras las denuncias de este grupo de mujeres podemos ver el cambio de la concepción del cuerpo de ellas en el arte. Pasaron de estar en la obra, y ser motivo, a ser las productoras de obra.



caso de las mujeres es más pronunciada dicha transformación. Primero, tuvieron que dilucidar su posición como minoría para acceder al mundo del arte eliminando prejuicios, haciendo ver que estaban *en* las obras pero no eran reconocidas como artistas, para después transformar el cuerpo creador por un cuerpo teórico que fundamentara sus obras, armadas hasta los dientes de denuncias ante los hombres y su represión.

Pensemos en dos casos conocidos. Por un lado tenemos la afamada obra de Frida Khalo, emblema del feminismo, y por el otro, contemporánea a nosotros, está Teresa Margolles con

¹⁷ Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

sus impactantes obras sobre la muerte y la violencia que, también, han dado vuelta al mundo en Bienales y exposiciones. Khalo representa a las mujeres y su sufrimiento y rebeldía, y todos hemos visto sus autorretratos en bolsas, aretes o cualquier tipo de mercancía, si no las hemos visto en un libro o el museo. Por el otro lado, Margolles, que crea su obra desde su trabajo en el SEMEFO¹⁸ con cadáveres, quien presentó, en la inauguración del nuevo museo de arte contemporáneo (MUAC) de la UNAM, una pieza que mostraba dos cobijas de lana, de las más populares en México, que habían sido utilizadas para envolver los cuerpos de víctimas del crimen organizado. Margolles también fabricó unas tarjetas, como de crédito, con fotografías de cadáveres de gente involucrada en el tráfico de drogas. Posteriormente las dejaba en mesas en fiestas de artistas donde se consumía cocaína. Sus tarjetas para cortar cocaína (Figura 7) mostraban a los consumidores lo que sucede para que ellos puedan estar disfrutando de la droga.

Obras como éstas, viniendo de mujeres, demuestran cambios en el campo, no solamente en la aceptación de esos *otros* cuerpos (ellas), sino en la manera de proceder para la creación, ya que el trabajo de Margolles no presenta una relación con su destreza. Es una artista descorporalizada, con un gran discurso, y reconocida mundialmente.

Figura 10: *Tarjeta para cortar cocaína*, Teresa Margolles (2009). En la obra de Margolles no solamente vemos la transformación del cuerpo de la mujer como artista, sino que también vemos una representación del cuerpo poco usual.



¹⁸ Servicios Médicos Forenses al servicio del Estado, siglas que Margolles utilizó para crear un colectivo de arte en el que participan Carlos López y Arturo Ángel.

Rubén Gallo, en *Las artes de la ciudad*, analiza la obra de Margolles alrededor del cuerpo que no aparece en su obra. Margolles parece utilizar los cadáveres de la morgue para anunciar la ausencia del cuerpo vivo en sus obras. Un traslado extremo de las concepciones sobre el cuerpo del artista en el mundo del arte actual, impensable para lo que se creía sobre los artistas en otros tiempos, tiempos en los que las mujeres no podían aspirar a tener un “genio” como los hombres. A lo largo de este apartado he revisado los diferentes niveles del cuerpo en relación con la obra, cómo el cuerpo está, o no, presente de diferentes maneras en diferentes tipos de arte y artistas. El arte hipercorporal se refiere a las obras producidas con destreza, el arte corporal es aquel en el que la obra es el cuerpo del artista. También está el cuerpo en la obra, en el que vemos representaciones del cuerpo en el arte. A continuación, analizaré el caso de José Antonio Vega Macotella y su proyecto *Time Divisa*, en el que veremos la separación del cuerpo creador de la obra: un ejemplo de la *descorporalización* en el arte actual.

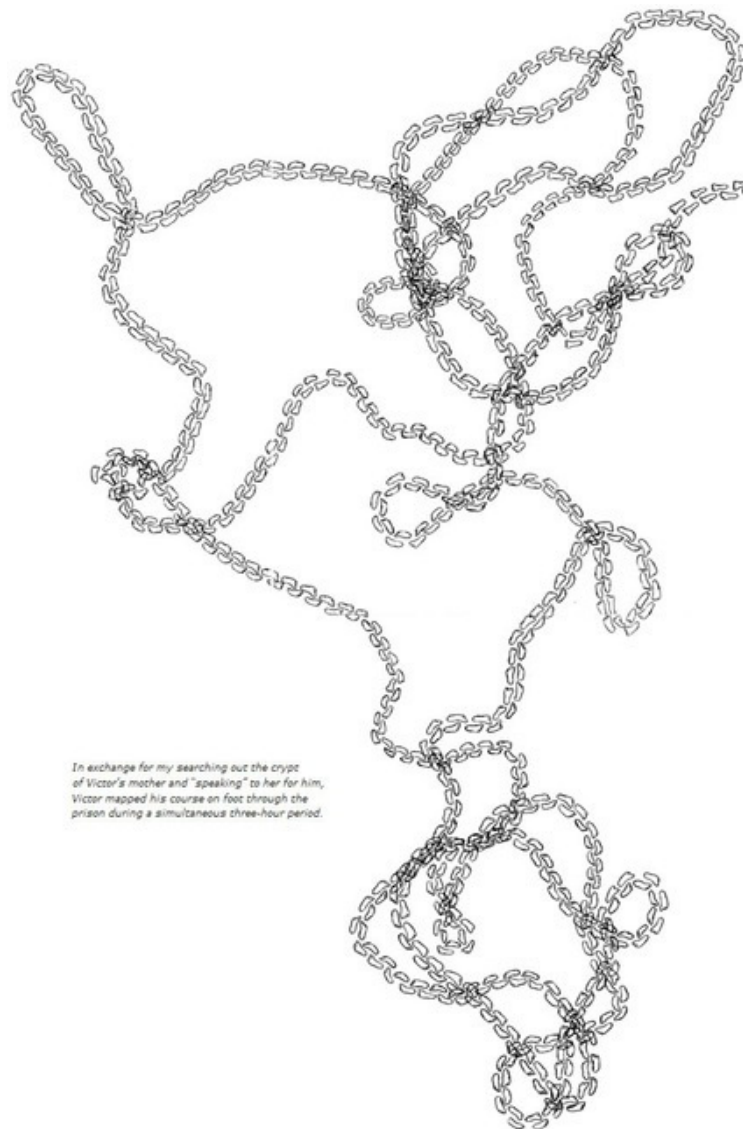
El cuerpo por el cuerpo

El tiempo como divisa: José Antonio Vega Macotela

“Les ofrecí un trato: que haría por ellos cualquier cosa que quisieran hacer afuera, a cambio de que en el tiempo en que yo lo hacía, ellos hicieran lo que debía estar haciendo como artista. Era un intercambio de acción por acción”

José Antonio Vega Macotela

Figura 11: *Intercambio 115*, “Busco la cripta de la madre de Zárate mientras éste último hace una deriva con la condición de solo poder ver al piso registrando en dibujo cada uno de sus pasos” (Macotela: 190)



Que una obra esté fundamentada en un discurso filosófico, social, político o económico amplio presenta un problema de difusión, al menos entre el público mexicano, pues la gran mayoría de los asistentes a una exposición están privados de este discurso, o se limitan a la información que se presenta en las salas y fichas. Si vemos solamente lo que se nos presenta en las salas, nuestra visión de lo que se presenta está limitada a esa información, y no al discurso completo. El discurso suele estar reservado sólo para algunos cuantos que asisten a la inauguración, son cercanos al artista, o que de alguna manera acceden a él. La distancia que puede existir entre el discurso y el público es un problema grande, pero es tema para una investigación diferente y muy amplia.

José Antonio Vega Macotela¹⁹ es un artista emergente de la Ciudad de México, egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP). Nació en el Distrito Federal en 1980 y desde joven se interesó por las expresiones artísticas, en la ENAP estudió con maestros como José Miguel González Casanova y Ulises García Ponce de León.

Antonio Vega Macotela trabajó por casi cuatro años en la cárcel de Santa Marta al Oriente de la Ciudad de México. Se presentó en la cárcel con un vestido-escultura de quinceañera hecho de periódicos de quince años de antigüedad y, con esto como pretexto, planteó un proyecto a los reclusos de dicha institución correccional. Con la beca del Gobierno del Distrito Federal, *Artes por todas partes*, el artista obtuvo la oportunidad de plantear el proyecto en el centro de readaptación social. Éste se basaba en el intercambio de tiempo por tiempo, el tiempo como divisa: “[...] crear una metáfora sobre la posibilidad de la sustitución del dinero por el trueque poético de acciones como sistema de intercambio de tiempo” (Vega Macotela: 2008: 201)

Él haría lo que le pidieran los reclusos, fuera de la cárcel, a cambio de su tiempo para hacer una pieza que el artista les pidiera: “Intercambio 115. Busco la cripta de la madre de Zárate mientras este último hace una deriva con la condición de sólo poder ver al piso registrando en dibujo cada uno de sus pasos” (Vega Macotela, 2008: 190) (Figura 9). Este es un ejemplo del texto que se presenta como pie de imagen de uno de los intercambios presentado en el libro y la exposición. Hay diversos tipos de intercambio, pero muchos son parecidos: el registro de pasos en algún espacio específico de la cárcel, el registro de respiros durante una hora (Figura 12), el registro de los latidos durante el mismo tiempo o la recolección de las colillas de cigarro fumadas por algún recluso (Figura 11), por mencionar algunos, ya que el proyecto cuenta con 365 intercambios, uno por cada día de un año.

¹⁹ Las entrevistas que se realizaron con el artista fueron muy distanciadas (31 de mayo del 2010 y 19 de marzo del 2011) ya que, después de presentar el proyecto *Time Divisa* en México, Macotela tuvo la oportunidad de presentar el proyecto en la Bienal de Sao Paulo (2011) para después viajar a Holanda para realizar la residencia en la Rijksakademie.

El punto importante de este trabajo es que, al presentar el proyecto, Vega Macotela dijo claramente: “les presto mi cuerpo, ojos y oídos electrónicos (cámara de video) para hacer cualquier actividad que ustedes no puedan realizar aquí adentro a cambio de que ustedes me presten su cuerpo para hacer mi labor como artista” (Vega Macotela: 2008: 201). El proyecto de Vega Macotela resulta pertinente para nuestro análisis, ya que, en su declaración no solamente pide el intercambio de tiempo como divisa, sino que plantea un intercambio de cuerpos como herramienta de creación para dicho intercambio económico: “Fue proponerles que sus 12 horas me las dieran. Yo, a cambio, daba un cuerpo para hacer lo que quisieran afuera” (Vega Macotela en Sierra: 2010). En una descripción del proyecto, Vega Macotela afirma:

“Los intercambios de tiempo van clasificados de acuerdo a lo que les pido a los presos puesto que esto es lo que considero mi obra. Conceptualmente sólo puedo utilizar esto y no lo que hago por ellos puesto que es el tiempo que sólo a ellos les pertenece”.²⁰

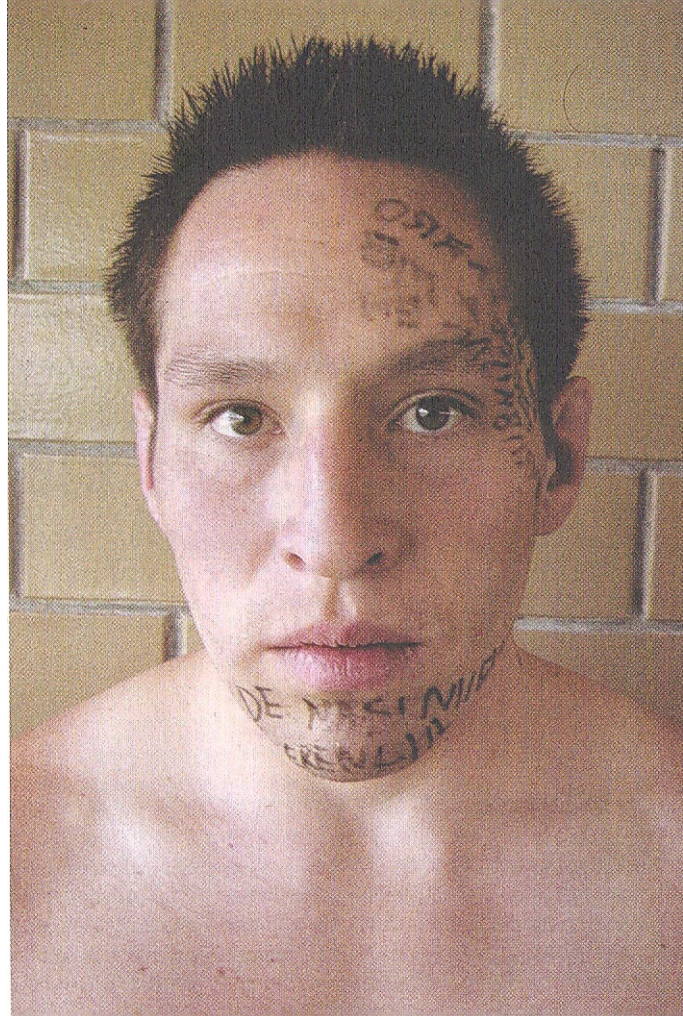
¿Qué cuerpos son los que llevan a cabo la obra? ¿La destreza de quién es la que está involucrada directamente con la obra? Evidentemente es el cuerpo de los presos el que lleva a cabo la obra y puede verse la falta de la destreza en su elaboración. En *Time Divisa* podemos ver las transformaciones de las experiencias del arte a las que nos hemos referido. Incluso podemos ver el intercambio de dichas experiencias a través del intercambio económico que plantea el artista. Vega Macotela ya no usa su cuerpo para la creación directamente, sino que lo usa como la divisa con la que intercambia la pieza final. ¿Cómo son las experiencias de Vega Macotela como autor intelectual de esta obra?

“De uno salí vomitando, fue de los más duros: fue ir a decirle a un tipo que se muriera, que le deseaba que se muriera, pero él se estaba muriendo en un hospital, le acababan de quitar un pulmón ahí en el INER. Le tuve que leer cómo lo odiaban; el tipo no podía ni levantar las manos; yo ahí sí salí y vomité” (Vega Macotela en Sierra: 2010).

El trabajo hecho por Vega Macotela en *Time Divisa* es impresionante, cumpliendo todos los intercambios de los reclusos por la Ciudad de México, usando su cuerpo para, de alguna manera, ser ellos durante un tiempo. “Un tipo me dice ‘quiero que te vayas a emborrachar en el bautizo de mi sobrina, ahí por Chichicarpa’. Era ir a emborracharme por él, como si fuera él y a estar con la familia”.

²⁰ <http://www.mediosmultiples.mx/antonio-vega.html> (2 junio 2011, 12:00)

Figura 12: “Intercambio 55: Celebrar el cumpleaños de su madre mientras, simultáneamente, Fernando escribe las historias de sus cicatrices al lado de las mismas”



Éste, como muchos otros proyectos artísticos, nos hace reflexionar sobre lo que se presenta como tal. Macotela está presentando obras que no están directamente relacionadas con su cuerpo. Al visitar la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, me encontré con imágenes de pies sobre micas de acrílico que marcaban los pasos de una deriva que hizo un recluso a cambio de la búsqueda de la cripta de su madre (Figura 9). Ésta era una reproducción de lo que había dibujado el reo en el intercambio, pero visualmente resulta árido y poco llamativo (en realidad lo que llamaba la atención de esta instalación eran sus dimensiones), en comparación con lo que se fundamenta en el discurso: meros pasos sobre una caja de luz (lo cual puede sonar muy poético). Incluso él mismo se cuestiona sobre los resultados en la parte plástica de su trabajo.

“No todos los intercambios fueron buenos, de pronto había dibujos chafísimos, pero estaba ahí el tiempo. No había un parámetro plástico para determinarlo. Era el intercambio, con este recurso de vida, lo importante” (Vega Macotela en Sierra: 2010).

Si no hay un parámetro para lo que se va producir, no se puede hablar de una destreza, ya que no se espera alguna calidad. Aquí podemos ver claramente que el peso está construido completamente a partir de las ideas sobre el tiempo que Vega Macotela explora en este trabajo, en

el autor intelectual, más que en el ejecutante.

El trabajo de este artista, sólidamente fundado en teoría, resulta impresionante cuando sabemos de qué trata y las líneas de pensamiento que sigue y desarrolla, el tratamiento antropológico y económico que sigue Vega Macotela resulta sobresaliente, un documento que puede ser de mucha utilidad para la investigación social o económica. En la misma exposición había algunos panfletos que explicaban a grandes rasgos el proyecto de cada uno de los artistas del colectivo de *Arte Actual* de Bancomer ²¹. ¿Por qué se tiene que limitar el público a una información tan escueta?

Figura 13: “Intercambio 148: El “Superratón” busca y acomoda todos los cigarros de su celda mientras yo veo los primeros pasos de su hijo”.



El trabajo de Vega Macotela está documentado en un libro que se publicó antes del término del proyecto, en el que se desarrollan las grandes ideas económicas y de alienación del trabajo, según Marx, así como las teorías sobre la cárcel y el control de Foucault. Vega Macotela produjo este trabajo por una inquietud en torno a lo económico y el tiempo. Para Vega Macotela el dinero es la manifestación simbólica del tiempo, y, asimismo, el tiempo de ocio está alienado, incluso a un punto mayor que el tiempo de producción, hablando del caso de la cárcel, ya que estamos tratando de un tiempo libre encerrado entre cuatro paredes. La preocupación del artista era encontrar una especie de “maqueta” que le permitiera explorar los sistemas de tiempo y

El programa de arte actual de Bancomer busca fomentar la creación artística entre jóvenes mexicanos, trabajando en conjunto con el Museo de Arte Carrillo Gil.

economía a una escala menor que la sociedad en conjunto, un lugar en el que se pudiera ver el funcionamiento del tiempo de ocio apropiado por un sistema más grande.

“El tiempo no es el dinero, el tiempo es una hoja en blanco donde pueden ser escritas muchas cosas, el no escribir sobre ella posibilita que otro se apropie de ésta. Mis pruebas son subjetivas, intersubjetivas me atrevería a decir, pero a través de la reapropiación de nuestras acciones es posible recuperar nuestro tiempo de vida” (Vega Macotela: 205)

La publicación de un libro que contiene la esencia del trabajo de un artista supone el alejamiento del público, al mismo tiempo que el uso de teorías específicas excluye a más gente de su comprensión, en una sociedad como la mexicana contemporánea, la gran mayoría de los ciudadanos no tiene acceso a educación superior, tema que le preocupa a Vega Macotela y cree pertinente tratar para la correcta apreciación de las obras de arte; más aún, cuando las pruebas de su trabajo son inasequibles. De esta manera, la *distinción* se vuelve más marcada y más excluyente, limitando el *chiste* a la risa solamente de algunos. Según Bourdieu, esa distinción se forma a través de la condición social, histórica y de clase. Para las clases más bajas es más complicado comprender las obras de arte, ya que no tienen el *habitus* necesario para descifrarlas (Bourdieu: 2010). Además de preguntarnos sobre el alejamiento del cuerpo que se lleva a cabo, comparando la información que se encuentra en las salas de los museos (que se presentaba en un reducido párrafo que resumía las ideas de los artistas en un *block* del que se podían desprender las hojas) y la publicación, es pertinente preguntarnos cómo es que surgió el proyecto en el que está inscrito *Time Divisa*.

El proyecto de *Medios Múltiples*, en el que participó Vega Macotela en su segunda edición, surgió de varios egresados de la ENAP, ya que entre ellos había una preocupación por la difusión de sus obras. El condicionamiento para la participación en este proyecto era tener dos disciplinas teóricas además de la artística práctica. ¿De qué nos habla la necesidad de presentar un trabajo artístico que tenga más disciplinas que la artística? El proyecto de *Medios Múltiples II*²² suponía que los artistas presentaran sus proyectos antes de llevarlos a cabo, una necesidad de teorizar y presentar un proyecto teórico previo al desarrollo del mismo. Se creó una escuela alterna a la ENAP ya que, como dice Vega Macotela, “es la mejor y la peor escuela, ¿por qué? Porque está en la milpa y no hay que la exposición en la Kurimanzutto²³, etc.”. Este proyecto se amplía por dos años, en que los artistas asisten a seminarios y actividades colectivas para el desarrollo de sus trabajos que se presentan posteriormente. ¿Por qué es necesario presentar el discurso antes de la obra? Este proyecto nos permite observar cómo es que se maneja el desarrollo de los proyectos

²² José Miguel González Casanova, et. al., *Medios Múltiples II*, UNAM, México, 2008.

²³ Kurimanzutto es una de las galerías más prestigiosas de la Ciudad de México. En ella se presentó la controversial obra de Damien Hirst.

de arte actual, un proceder en el que la teoría va antes que la práctica, uno en el que parece que la exclusividad de la comprensión de la obra se cierra cada vez más. Se aleja el cuerpo de la obra, se privilegia el discurso frente a la práctica.

En el caso de los proyectos que se presentaron en el colectivo en el que participó Macotela, éstos nos demuestran cómo ha cambiado el proceder del arte; de alguna manera se ha invertido, ahora se suele presentar una idea, fundamentada teóricamente, antes de llevarla a cabo artísticamente.

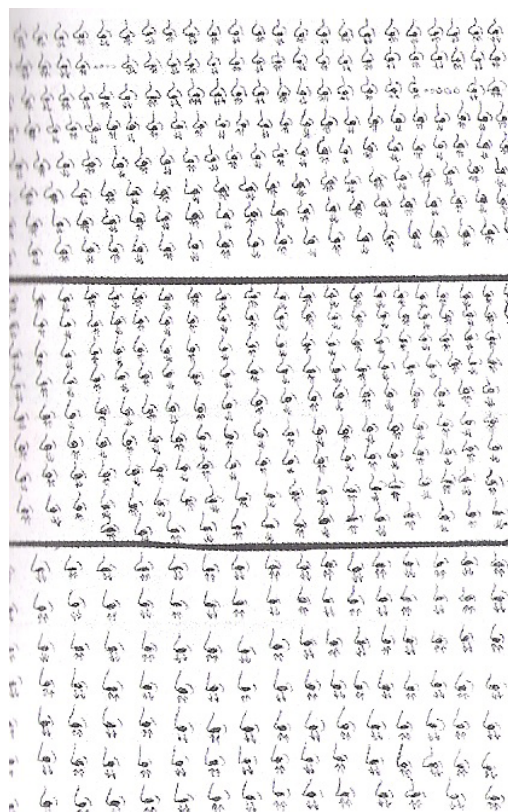
Richard Sennett en *El Artesano* dice, discutiendo una idea que aparece en la *Enciclopedia* de Diderot, que las imágenes que se agregan en dicha enciclopedia pueden ayudar a entender mejor las actividades artesanales, ya que Diderot afirmaba que no toda la gente que leía la *Enciclopedia* comprendía lo que se planteaba en la descripción, por lo que las imágenes eran de gran utilidad. Sin embargo, hay que pensar en la subjetividad y la objetividad que cruzan ambas maneras de comunicar una acción. Hay que tener muy presente la manera en que las palabras pueden explicar algo, y cómo las imágenes son capaces de comunicar otras, saber cuáles son las interpretaciones posibles y cómo una puede complementar a la otra, siempre tomando en cuenta la subjetividad de dichas interpretaciones y, tomando en cuenta también, las determinantes sociales específicas, así como las narrativas dominantes en cada caso. Incluso, relacionado con esto y exacerbando el punto, Sennett dice: “Ser incapaz de expresarse en palabras no significa ser estúpido; en realidad, lo que podemos decir en palabras tal vez sea más limitado que lo que podemos hacer con las cosas” (Sennett: 121). En esta afirmación de Sennett, aludiendo a Diderot, puede parecer que las palabras han tenido mucho más importancia que las imágenes, y agregado a esto, siguiendo la descripción de la falta de palabras para explicar cómo se lleva a cabo cierto trabajo artesanal, parece ser elitista (reducida solamente a aquellos que tienen acceso a las ideas que fundamentan las piezas). Esta afirmación es pertinente, ya que en la entrevista con Vega Macotela se echó luz sobre la cuestión del arte y su exclusividad. Vega Macotela puede estar aludiendo al poder de las palabras sobre el de la destreza física, parece ser una manera de defender su desuso del cuerpo por medio de un trabajo cuyo contenido se limita para sólo unos cuantos.

Cuando Sennett habla del uso de las imágenes en la *Enciclopedia* de Diderot se refiere a la limitación de las palabras para expresar movimientos y procedimientos específicos para la manufactura de alguna artesanía: las palabras no son suficiente para expresarlo. En este caso las imágenes presentadas funcionan como referente para lo que se está diciendo, como complemento de las interpretaciones que se pueden hacer de las palabras, las imágenes son una herramienta de referencia para lo que se está diciendo con las palabras. Si tomamos el trabajo de Vega Macotela, lo que se refleja en las imágenes no funciona de la misma manera. No son apoyos para lo que se está diciendo en el texto, sino que podrían parecer un pretexto para presentarlo. Pero sí se podría usar como ejemplo para lo que plantea Sennett en su siguiente idea: “He aquí, tal vez, el límite humano fundamental: el lenguaje no es una <herramienta espejo> adecuada

para los movimientos físicos del cuerpo humano” (Sennett: 121)²⁴. Vega Macotela hace uso de un discurso nutrido para demostrar sus ideas sobre el tiempo, la reclusión y la economía. El producto del intercambio que realiza es la materia para la exposición, pero no funge como soporte para las tesis que sostiene. La destreza para crear las imágenes, que es muy diferente a la de un artista tradicional no es siquiera una herramienta para fundamentar el discurso. Se limita a ser el intercambio simbólico de lo que se plantea en el trabajo escrito. Si vemos las imágenes sin saber lo que se desarrolló en el trabajo parecerían dibujos de cualquier persona y se eliminaría esa admiración por el cuerpo creador que las llevó a cabo, volveríamos a esa sensación incómoda de ver algo que “cualquiera pudo haber hecho”. Pero estos dibujos están dentro de una galería o museo, como producto final de un sistema de legitimación que los introdujo en dicha institución.

¿Por qué el arte actual se reduce a la limitación a la que se refiere Sennett y ya no busca asombrarnos con lo que “podemos hacer con las cosas”?

Figura 15: “Intercambio 07: Oigo tocar al hermano de Fernando, como Fernando solía hacerlo, sentado en el amplificador, a cambio del registro de sus respiraciones por el periodo de una hora.



²⁴ Cuando Sennett habla de las herramientas espejo se refiere a aquellos instrumentos del ser humano que funcionan como espejos de sí mismos. De este término se desprenden dos variantes: los replicantes, artefactos que nos “reflejan por imitación”, y los robots, que son una “ampliación de nosotros”. Ambos son creados por el ser humano para simplificar o ayudar su vida de alguna manera, como ejemplo utiliza el marcapasos, como replicante, y el iPod como robot. “El replicante nos muestra tal como somos; el robot como podríamos ser” (Sennett, 110). Aunque aquí estamos hablando de algo que no es una herramienta en sí, podemos utilizar esta idea para pensar la admiración del cuerpo del artista, ya sea teórico o enfocado a la destreza.

En proyectos como el de Vega Macotela podemos reafirmar la idea de *distinción* de Bourdieu, ya que si pensamos el arte como “un chiste privado” se está aislando al público de la comprensión y acceso a la obra. Vega Macotela no solamente demuestra, a través de la elaboración de discursos extensos, que su obra está limitada a un sector únicamente, sino que lo dijo abiertamente en una entrevista aludiendo a la falta de educación artística en México ²⁵. Tomando esto en cuenta, podríamos decir que los artistas cierran su círculo para asegurarse un lugar en el espacio público.

“El mundo del arte es muy chistoso,” dice Vega Macotela, “por no decirlo de otra manera, hay como un sistema de extravagancias y legitimación de las extravagancias”. Se condiciona, entonces, por la validación de los curadores y galeristas, que ahora no toman en cuenta solamente las imágenes, es decir la destreza necesaria para lograrla, sino que también es necesario un conocimiento amplio sobre lo que se está planteando teóricamente: las extravagancias de las que habla Macotela. No podemos encontrar la inmediatez de la comunicación como lo hace Munch, por ejemplo, lo que acentúa la distancia entre el público y el artista, por un lado, y el cuerpo y el artista, por el otro. Éste supone la comprensión de extensos textos, como de Foucault, en el caso del proyecto de Macotela.

“La cuestión es que el pintor piensa de manera visual, no es que haga las cosas, es más bien una disciplina de pensar” ²⁶ . Vega Macotela insiste en que lo que es importante para los artistas es su sistema de pensamiento, más allá de lo que resulte como producto final. “Me cuesta mucho trabajo pensar en el artista como algo manual”.

Antonio Vega Macotela asegura que el cambio en el proceder del arte actual no es muy drástico. Incluso cree que no ha cambiado la manera de hacer arte. Fue pintor durante ocho o diez años antes de dedicarse a proyectos como el de *Time Divisa*, en el que se desliga su cuerpo como creador directo. Vega Macotela sostiene que el arte de nuestro tiempo proviene del mismo tipo de pensamiento del que proviene la pintura, inclusive afirma que no se debería de hacer una división entre las disciplinas. Su trabajo está determinado por su manera plástica de pensar.

“Creo que la pintura es un medio para pensar, por eso tengo problemas con la parte manual que planteas... Piensas de manera diferente cuando pintas. A fin de cuentas el arte no es expresar... Como escritor escribes para pensar, son sistemas diferentes de pensar. En el sistema de pensamiento, en el sentido clásico, lo construyes porque no lo puedes expresar con palabras”.

²⁵ Entrevista realizada con el artista en la condesa el 31 de mayo del 2010.

²⁶ Entrevista realizada en la Condesa el 19 de marzo del 2011.

Entonces, ¿si el pintar es una manera de pensar, no involucra de inmediato la relación del cuerpo como herramienta para la creación? Vega Macotela asegura que no, que lo que cambia son los medios para crear, lo que subsiste entonces, ¿es un sistema de pensamiento? Hay que recalcar que Vega Macotela estudió artes visuales en la ENAP, pintó y dibujó por un tiempo. ¿No hay, entonces, una relación directa entre lo manual de la pintura y el sistema de pensamiento del que habla? ¿Ese sistema de pensamiento no está determinado por las experiencias físicas en la creación?

Para seguir con esta discusión, lo que sucede es que el sistema de pensamiento es diferente para las distintas maneras de hacer las cosas. Lo que cambia, desde mi punto de vista, y que Vega Macotela cuestionaba cuando le preguntaba sobre la “cristalización” de esos pensamientos en un sentido económico, es la manera de concretar dicho sistema de pensamiento. Los pintores crean obras sobre una superficie:

“La pintura significa de acuerdo a cómo ordenas las cosas en un plano y qué ordenas, ordenas color, textura, materia y forma. Es cambiar las cosas, no dejas de pensar en un modo plástico. Puedes acomodar otras cosas para decir algo, para enunciar cosas, en el arte no clasificas, ordenas... Es un sistema poético, desde mi punto de vista, para ampliar o decir qué cosa, ampliar los significados”.

¿Podríamos pensar que cualquier ordenamiento de las cosas es una obra de arte? ¿Por qué es diferente el planteamiento de Vega Macotela en *Time Divisa* del de algún economista que piense de manera similar y lo ordene en algún ensayo que utilice gráficas e imágenes? ¿Cuáles son las diferencias entre esos sistemas de pensamiento? Puede ser que no haya un componente visual o un pretexto como el que declara el artista (el procedimiento de la obtención de la información), pero el sistema clasificatorio sigue siendo, en esencia, el mismo.

La diferencia radica en la materialización de determinado sistema. Para un economista el producto final sería un escrito o una serie de gráficas sobre el problema que está “ordenando”, para los artistas es (o debería ser) la materialización en obras que nos permitan ver dicho sistema de pensamiento a través de lo visual, sin la necesidad de un trabajo teórico riguroso como el que supone el arte actual. ¿Cuál sería la diferencia entre un trabajo como éste y el de algún economista que montara una exposición en el Museo Interactivo de Economía en el centro de la ciudad? En los dos existe un trabajo de investigación y documentación pero, siguiendo la idea de Vega Macotela, lo que cambia es la manera de pensar.

Esto es lo que en nuestro tiempo está cambiando, la materialización de lo que antes era corporal, ahora se materializa a través de muy distintos medios, cosa que podemos ver en el trabajo teórico y visual de Vega Macotela. Hay un traslado del asombro por el artista. Ahora nos sorprendemos del inmenso trabajo etnográfico, antropológico, económico y político en *Time*

Divisa, más que por el producto visual que se generó por la investigación y trabajo, resulta que lo visual del trabajo de Vega Macotela no es tan impactante si no conocemos la teoría detrás de él. Y este trabajo no se puede desmeritar, es el camino que ha seguido el arte de nuestro tiempo, un camino que nos ha permitido observar nuevos problemas y asuntos que, de no ser por los artistas que lo llevan a cabo, seguirían a la sombra de la indiferencia.

Como científicos sociales tenemos que voltear a ver esas ventanas que se nos están abriendo para el análisis de lo social, como en el caso de Vega Macotela o Margolles. El arte, en la manera en que se está haciendo actualmente, resulta ser un nuevo modo de ver la sociedad, representada y repensada desde otros aspectos, aunque, como en el caso que estamos analizando, la parte visual quede como un mero pretexto para la investigación o interrogación. Un modo en el que el sistema de *ordenamiento* pictórico no es claro y se privilegia lo teórico y discursivo sobre lo corporal, lo tangible y lo asible.

Si lo pensamos como lo plantea Vega Macotela, entonces la comprensión y asombro por las obras es cuestionable. Si ese sistema de pensamiento pictórico se cristaliza en teoría, entonces es excluida una mayor parte de la sociedad, acentuando la distancia entre la obra y el receptor, las obras creadas se convierten en textos especializados a los que solamente algunos pueden acceder.

En *La sociedad sin relato*, Néstor García Canclini se pregunta por la vigencia del campo del arte y su extensión. ¿Cómo hacer una etnografía del mundo del arte? Por un lado tenemos lo que hace García Canclini con los diferentes artistas contemporáneos y las bienales que aborda en su texto. Por el otro tenemos a la gran mayoría de la gente que es excluida de ese mundo. Excluida y no. Los artistas hacen uso de aquellos que están fuera de esa hegemonía para lograr lo que se proponen.

“Estar o no estar en el [mundo del arte], como vimos, son condiciones móviles. Así como muchos que hoy actúan en la escena artística son recién llegados y quizá mañana se alejen, un alto porcentaje de los públicos son artistas que nunca van a ser premiados ni expuestos, estudiantes y maestros de escuelas de arte que discrepan de lo que se exhibe en las bienales, pero de modo ambivalente o negativo toman en cuenta lo que allí se muestra y participan en el juego. Luego, traducen o refutan esas tendencias hegemónicas en los circuitos nacionales, a los cuales sigue restringida la circulación de la mayor parte de lo que producen los artistas. La cuestión pendiente es cómo pasar de la etnografía del mundo hegemónico del arte a algún tipo de conceptualización más amplia que lo sitúe en procesos sociales globalizados donde quizá encontremos algo más que ‘una red dispersa de subculturas superpuestas’ ” (García Canclini: 150)

Si seguimos esto, hay que preguntarnos quién queda “fuera” del mundo del arte. Realmente no se puede decir que alguien está excluido si el arte pretende tener un público, que sería,

potencialmente, todos aquellos que no son el artista. Los artistas con los que trabaja García Canclini, institucionalizados y reconocidos, que serían la hegemonía, en este caso, determinan lo que es deseable, lo que está bien y está mal. Pero no podemos dejar de lado a las instituciones que avalan lo que dicen los artistas, si no ¿quién les da la voz y el poder de decir y decidir o incluso imponer? Los proyectos de arte contemporáneo parecen ser hechos solamente para una élite, como lo piensa Vega Macotela. Solamente el círculo de los artistas, galeristas, curadores y coleccionistas pueden reírse del chiste. Parece ser una manera de hacer el arte más exclusivo, limitarlo a algunos solamente, pero como ya nos lo ha demostrado Bourdieu, los campos se cierran y se hacen exclusivos por procesos sociales que van determinando nuestra disposición y capacidad de digerir el arte, además de que existen procesos dentro del mismo campo que alejan o dificultan la comprensión del público, como puede suceder en otros campos. Y sí, es necesario encontrar una manera de hacer etnografía y antropología del arte que dilucide esos procesos de legitimación y verticalidad dentro de la globalización, más allá del plano local y de las figuras que están en el pedestal, intentar abarcar lo más posible para tener una mejor comprensión de lo que realmente sucede.

Pero lo que nos interesa aquí, relacionado con el cuerpo del artista y su obra, se puede reducir a esta pregunta: ¿en dónde está el cuerpo en *Time Divisa*, el proyecto de Vega Macotela que parece haber sido legitimado por su discurso antes que por la destreza que se suponía de los artistas? El cuerpo creador es aquel que está encerrado en Santa Marta, el cuerpo prestado en el intercambio: el “autor material”. Mientras el “autor intelectual”, el cuerpo de las ideas es el que está en las calles grabando y registrando los intercambios entre los reclusos y el artista. Para el caso de Vega Macotela, el cuerpo ya no es el *medio* para la creación, como se planteó anteriormente, sino que la realización del proyecto, por parte de él, supone otras actividades físicas que no son las presupuestas para un artista convencional (aunque también hay que considerar que existe el conocimiento de la fotografía para el registro de algunos intercambios). Sin embargo, su cuerpo es el portador de las ideas que encierran la creación de los reclusos.

Economía y arte actual

Institucionalización, becas, residencias y resistencias

En un momento en el que en el arte se está perdiendo la idea de destreza para la manufactura de obras, un momento de recuperación ante una crisis económica, nos encontramos frente a diversos cuestionamientos en torno a la dirección que lleva el arte mexicano. El cuerpo del artista puede ser exaltado en el performance, pero también puede dejarse a un lado y por completo en instalaciones ready-made. Esto lleva a la incertidumbre y la pregunta sobre la solvencia del arte en cuanto a producción.

¿Cómo subsisten los artistas en el mundo del arte cuando las obras que se realizan son efímeras y están pensadas para un lugar específico y tienen que enfrentarse a la aceptación de instituciones que se han convertido en mecenas?

Este es un problema de dos partes. Por un lado tenemos una cuestión de temporalidad: si tenemos un proyecto de performance, que suele ser gratuito para el público que lo mira de casualidad, ocurre simplemente por el espacio de tiempo que dure la acción. Entonces, ¿cómo se puede ganar de algo que es gratuito y que solamente ocurre una vez? Se podría hablar de la reproductibilidad de la que hablaba Benjamin²⁷ en su famoso escrito, pero entonces, no es la obra en sí la que se está vendiendo, sino otro producto, las fotografías, video, audio, es decir, el registro, un registro en el cual ya se ha perdido el *aura* de la obra original.

¿Qué es lo que entra en el mercado del arte como producto? La pieza en sí se vuelve una reproducción de un momento y espacio específico para el que se diseñó.

Por el otro lado tenemos un problema en cuanto a la tangibilidad de las obras. ¿Qué pasa cuando la obra es intangible? Los fotógrafos y cineastas pueden hablar de este problema. Con el desarrollo de nuevas tecnologías, la manipulación de sus imágenes se ha vuelto menos tangible, las imágenes ahora no están en un registro físico, sino que está grabado en una memoria. La manipulación de los rollos y películas ahora se hace a través de computadoras y programas que vuelven intangible (de alguna manera) lo que trabajan, no hay un contacto directo de sus manos con el producto que se está creando, sino que está mediado por la computadora. Un par de amigos que trabajan y estudian cine coinciden en que ya no hay un contacto directo entre el fotógrafo y su producto, ya no hay un conocimiento que los involucre directamente con sus grabaciones. La relación del cuerpo con la obra, en este caso como en el del diseño, está mediada

²⁷ Walter Benjamin, *The work of art in the age of mechanical reproduction and other writings on media*, The Belknap Press of Harvard University Press, Reino Unido, 2008.

por otro agente. El problema de la tangibilidad está ligado con el problema de la temporalidad del performance. ¿Cómo se puede comprar una obra que sólo existió por determinado tiempo?

Lo mismo puede suceder con otro tipo de expresión artística actual. Me refiero a las instalaciones. Las instalaciones tienen un problema tanto de temporalidad como de localidad. ¿Qué pasa con una obra que está diseñada específicamente para un espacio? La relación espacio tiempo la determina, son efímeras, existen solamente durante el momento y en el espacio para los cuales estuvieron diseñadas.

Estas preguntas llevan a indagar sobre las relaciones entre el cuerpo y la creación y muchas otras, pero también podemos preguntarnos sobre el funcionamiento económico del mundo del arte actual. Los artistas, insertos en un mundo de arte electrónico, tecnológico e intangible tienen que encontrar nuevas formas de ganar el dinero que antes se podía ganar en la venta de las piezas que aguantan el paso del tiempo: las obras físicas como la pintura, escultura e impresiones.

Frente a esta nueva manera de hacer arte, producción, exposición y distribución, también existe un problema para los artistas más clásicos que se dedican a las artes plásticas, que cada vez se ven más reducidos en el espacio para exposición y venta.

En la exposición *Animalario* del colectivo Tijera que se llevó a cabo en septiembre de 2010, se planteó una dinámica de venta que parece responder a la baja venta de obra por parte de los integrantes. En la cédula de sala de la exposición se leía:

Tijera produce obra para su uso abierto: manipulación, contemplación, cuidado y goce. Reivindica el arte como espacio de intercambio lúdico. Por ello, decide exhibir y vender arte vivo que acompañe las horas cotidianas. Arte que, no signado y con mínimo valor de cambio, se sustraiga a las dinámicas del mercado del arte.

Este colectivo de doce artistas plásticos, estudiantes de la carrera de Artes Visuales de la ENAP, maestros de la misma y de escuelas particulares, nos muestra la dificultad de la sobrevivencia con la labor de artista. Esta exposición contaba con 30 a 40 obras por artista. Cada obra era un dibujo o pintura rápida, de diferentes complejidades, formas y técnicas, todas a tamaño carta (21 x 30 cm.), todos de animales y todos al mismo precio: 100 pesos. Además de que el espacio de exhibición, la Alianza Francesa de San Ángel, fue un lugar prestado y no rentado, por la amistad de alguno de los integrantes con un administrativo de la institución.

En una sociedad como la mexicana en la que la compra de obras de arte original es baja, en donde es difícil conseguir un lugar de exposición, ésta es una buena manera de darse a conocer y vender algo. Tener una exposición en la cual las pinturas son elaboradas y grandes, los precios suelen subir, pues el tiempo dedicado es mayor, así como la técnica y la calidad. En suma es más fácil vender 32 obras a 100 pesos que vender una a \$ 3,200.º. En un momento por el que

pasamos por una crisis es difícil que alguien invierta dinero en un cuadro que valga mucho, es más fácil que varios compren una obra de menor valor. De la misma manera, podemos ver que en este ejercicio hay una diferencia entre quiénes son los que compran las obras. Este tipo de exposición busca la venta dentro de un público diferente, no trata de alcanzar a aquellos que cuentan con el capital para un cuadro más elaborado y caro, sino buscan un espacio en el que muchas personas puedan acceder a ellos.

La exposición del colectivo demuestra cómo la economía del país ha cambiado y está sujeta a los factores exteriores. Hace dos años también asistí a la exposición del colectivo que se realizó en el sótano de una bodega en Xochimilco, en donde las obras se vendían a 50 pesos. En un ejemplo así podemos ver la influencia del mercado y las dinámicas económicas que afectan los diversos sectores de la sociedad mexicana, se busca un ingreso a través de diferentes medios de venta y exposición.

Por otro lado, tenemos la subsistencia, difusión e institucionalización de los artistas que crean esas obras que llamamos efímeras. ¿Cómo obtener un ingreso de algo efímero? Diversas instituciones, marcadas por el cambio del arte hacia estas nuevas manifestaciones creativas, han creado sistemas de apoyo y de fomento a estos artistas innovadores.

Existen, hoy en día, muchos concursos de arte, becas y residencias artísticas en todo el mundo que benefician a los artistas de la nueva generación. Yo mismo asistí a una de esas residencias²⁸ en el instituto rural de arte Hoz del Júcar en Casas del Cerro, en la Mancha, España, en donde se presenta un proyecto y éste es financiado por la residencia y otra organización de apoyo a las artes visuales. En estas residencias nos encontramos artistas de todo tipo en un lugar destinado a la creación artística.

Hay dos lados en la cuestión de las residencias artísticas. Por un lado el artista es beneficiado con una beca que le permite realizar su obra, darse a conocer en otro contexto social, ampliar el currículum y abrir nuevas puertas para la realización de nuevos proyectos. Durante mi estancia en España tuve el tiempo y el espacio para la creación, así como un espacio de exposición para mi trabajo, avalado por la institución receptora y el ayuntamiento. Las becas de residencia artística son una manera de institucionalizar a los artistas que las reciben, un reconocimiento social para los artistas que viajan, trabajan y exponen en otros contextos.

Al otro lado está el beneficio de las instituciones que otorgan las residencias. Al becar a artistas con una residencia de creación, la institución también logra un reconocimiento social e institucional que la coloca en una posición de admiración. La institución que organiza las residencias puede usar a su favor la idea de ser el anfitrión del genio de los artistas y su producto final.

²⁸ Instituto Rural de Arte Casas del Cerro, Fundación Karrvaz, a través de UNESCO-Aschberg.

Ahora bien, los artistas que trabajan con proyectos efímeros tienen un valor agregado. Esto es la exclusividad de la presentación de la obra, una obra que ocupa un lugar espacio-temporal único, momento y espacio financiado por quien haya otorgado la residencia al artista, él puede utilizar ese reconocimiento institucional en el que realizó una obra única en un espacio determinado, mientras que la institución puede presumir de ser la única en haber poseído tal obra, así como al artista y su proceso creativo dentro de la residencia o espacio de creación.

Pero, ¿cómo subsistir con residencias? Creo que es imposible brincar de una residencia a otra, pero se puede tener suerte. La obtención de residencias y exposiciones legitima a los artistas y les permite acceder más fácilmente a nuevas becas y residencias que les permitirán vender proyectos y obtener apoyos de diferente índole con mayor facilidad. Los sistemas de becas y residencias se han convertido en un nuevo mecenas.

La idea de residencias artísticas se puede pensar en relación con la cohesión de los artistas y su lucha por la supervivencia. Esta idea la tomo de lo que sucede con los poetas y el círculo cerrado en el que se mueven. Las residencias y reuniones de poetas son una válvula de escape para los escritores cuando quieren presentar el trabajo que no se presenta en premios y otros espacios institucionales, su trabajo personal. Hernán Bravo Varela, ganador del *Premio de Literatura Letras del Bicentenario 2010* en la categoría de ensayo, acreedor a diferentes becas y premios por su obra literaria y poética, siente estar bajo el mando de esos premios y becas, pero encuentra un movimiento de “resistencia” dentro de ellos. Sostiene que la creación poética, para lograr un premio, tiene que estar delimitada por lo que los jueces y premiadores quieren escuchar o leer. Sin embargo, dentro de estos mismos premios, encuentros de poetas, especialmente (que se pueden asimilar a las residencias artísticas), es posible conocer lo que los poetas, individualmente, están trabajando: la creación con la que están mejor identificados, la creación sin las limitantes que exigen los jurados y jueces.

¿Qué sucede cuando en el mundo del arte es necesario depender de becas o financiamientos que se adquieren a través de concursos? Los artistas, en México, se presentan en “todas las ventanillas” (García Canclini: 190). Es decir, buscan y se presentan en todos los concursos posibles para encontrar un financiamiento o un reconocimiento. Yo mismo me he visto buscando becas y premios de muy diferente índole, nacionales y extranjeras. Los artistas jóvenes que no contamos con los contactos navegamos entre dichos premios, buscando ya sea el reconocimiento o el financiamiento para la creación, como lo hizo Macotela, quien asegura que no es un artista que viene del “mainstream” como muchos otros artistas que está institucionalizados, como Teresa Margolles, Francis Alÿs o Carlos Amorales.

Estos certámenes se han convertido en una suerte de mecenas que buscan nuevos talentos para “presentarlos en sociedad”. Pero ¿cómo limita esto a la creación o expande las posibilidades? Se puede leer de dos maneras: por un lado tenemos lo que plantea Canclini: los artistas jóvenes...

“crecen con ‘imbricaciones’ estéticas que incluyen producciones artísticas, comportamientos y posturas políticas, objetos, descargas y vínculos en red, instituciones, espacios urbanos y medios de comunicación. Los jóvenes habitan mundos plurales, usan en sus prácticas creativas fuentes heterogéneas que pueden parecer contradictorias para quienes tienen más edad y se adhieren a relatos más unificados” (García Canclini: 191)

García Canclini parece hablar de un mundo globalizado en el que los jóvenes estamos unidos por prácticas heterogéneas y que nos muestran dispuestos unos frente a los otros. Hasta cierto punto es cierto. Como nativos del Internet estamos conectados a *Facebook* o *Twitter* el mayor tiempo posible (quienes tenemos acceso a ello) y nos encontramos frente a todas las manifestaciones posibles dentro de las redes sociales e Internet.

Por el otro lado, es necesario pensar en aquel juego de la doble legitimación. ¿No son ellos, los que “tienen más edad y se adhieren a relatos más unificados” los que deciden quién es merecedor de un premio o una beca?

La idea de “resistencia” que sostiene Bravo es una prueba más de la cerrazón del campo del arte. El mismo Macotella, a quien le otorgaron la residencia de dos años en la Rijksakademie ²⁹, en Holanda, estuvo de acuerdo con la idea de resistencia en ellas, ya que él iba a usar el tiempo para leer y pensar (pintar y dibujar) para llevar a cabo su siguiente proyecto. Este caso, de un proyecto que anuncia el cambio de uso en el cuerpo, nos permite ver una de las maneras de institucionalizar, incluso a nivel mundial, a un artista. Vega Macotella paso de la ENAP, su “mejor y peor escuela”, a un proyecto como Medios Múltiples; a la bienal de Sao Paulo; a la residencia Rijksakademie. Aun así, como es notorio, no todos los artistas pasan por el mismo camino a la legitimación. Vega Macotella me hizo ver, por ejemplo, que la mayoría de los artistas de la prestigiosa galería de arte Kurimanzutto de la Ciudad de México son alumnos de la Esmeralda ³⁰, que son contactados desde la licenciatura para exponer en diferentes espacios en la ciudad y fuera de ella.

El mundo globalizado, que se puede leer de una manera romántica en cuanto a su disposición para la comunicación y el intercambio, nos presenta un problema más en cuanto a la relación entre el cuerpo y la creación. Los medios de comunicación que acortan las distancias en el mundo de la tecnología alargan la distancia entre el cuerpo y la obra.

La legitimación de los artistas pasa por el juego de dos partes: el legitimante y el legitimado, un sistema bi-direccional. Podemos ver esta doble legitimación en el texto de García Canclini. Él, en los agradecimientos, reconoce a Francis Alÿs, Carlos Amorales, León Ferrari, Antoni Muntadas y Gabriel Orozco, con quienes trabajó para su investigación, y a quienes

²⁹ Página oficial de Rijksakademie: <http://www.rijksakademie.nl/ENG/>

³⁰ Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado a cargo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)

agradece, ya que el trabajo derivó en textos para sus catálogos o libros sobre sus obras (*Ibid.* 27). ¿Qué nos dice esto? García Canclini es un hombre institucionalizado, uno de los investigadores sociales más importantes de América Latina y reconocido mundialmente que puede “compartir” esa legitimación con el trabajo de aquellos sobre los que escribe.

¿Cómo afecta esto la relación cuerpo-obra? En textos como los de García Canclini, como éste, y en general todos los que tratan sobre estética y arte, hay una atribución al discurso, a una experiencia diferente, como diría Dewey. Las obras de arte de hoy, empero, se apoyan cada vez más en el discurso detrás de ellas, la experiencia de la creación se está trasladando a una experiencia similar a la de los estetas. Cuando nos enfrentamos a estas diferentes maneras de proceder en el campo del arte, institucional y económicamente, podríamos descifrar una suerte de capas de valor que se le van agregando a las obras y a los artistas que las producen. Por una parte tenemos el discurso, que le atribuye una capa, mientras que las residencias y currículum del artista agrega una más y, así mismo, las becas y premios en las que pueden estar inscritas agregan más. Cada artista puede, a través del discurso o sus experiencias específicas atribuir más o menos capas de valor que pueden o no funcionar con el producto final.

En el caso que analizamos, podemos ver varias capas de valor que se le agregan al proyecto. *Time Divisa* tiene capas de discurso, experiencia y reconocimiento que se suman para dar mucho más fuerza al producto final que ya conocemos. El uso de grandes autores como Merleau Ponty, Michel Foucault o Carlos Marx de una manera coherente, haber hecho un gran trabajo de campo en la prisión así como en los intercambios con los reclusos, contar con patrocinios como el de la Ciudad de México y estar inscrito en un proyecto financiado como el de *Medios Múltiples*, e incluso que se escriba una tesis sobre su trabajo, hacen al proyecto más nutrido de muy diferentes maneras, lo que lo hacen ver mejor, ya que si lo evaluáramos solamente por su contenido visual sería reprochable. Así podemos decir que en el arte de nuestro tiempo hay una diferencia en cuanto al valor que se le atribuye a las diferentes obras, existen muchas y muy diversas capas agregables para aumentar el valor de las obras. Hay que analizar dichas capas.

En el caso de Vega Macotela, por ejemplo, no hay una coherencia del discurso con lo que se presenta visualmente. No es posible deducir las teorías de las que habla el autor a través de las imágenes que presenta. Aunque el trabajo escrito, la investigación, y en general el producto final, son excelentes, no existe una relación directa con las imágenes. El valor de las imágenes no está en ellas como tal, sino que está en todas esas capas que Vega Macotela les ha otorgado.

Esos diferentes valores agregados hacen que ya no sea imprescindible la capa con la que nos asombrábamos de la destreza del artista, sino que radica en las diferentes capas posibles que se han abierto en el campo del arte.

La apertura del arte a este cambio de experiencias, en las que vemos el valor que radica en ella, disperso entre varios componentes, nos permite contemplar, reconocer y criticar de

manera más amplia los problemas que nos presentan los artistas como Vega Macotela, Margolles o Amoraes. Este arte *descorporalizado* nos permite abrir espacios de discusión y reflexión que no pudieron ser abiertos por otro tipo de arte. Pero, ¿con qué nos quedamos cuando todo el arte es un discurso, o el valor está atribuido a algo ajeno a la destreza física? Los museos que pretendan hacer un registro de estas obras *descorporalizadas* tendrían que contar con un lugar en el que se puedan leer las tesis de los diversos artistas para que los que vengan después puedan ver, leer y comprender las obras.

Además de ese valor que se puede agregar a la obra de artistas, también es necesario fijar la mirada en aquellos artistas que se han consagrado como tal por su capacidad de manejar el sistema económico o publicitario, que se convierte en una capa más, o en algunos casos el único valor.

Manipulaciones: paredes y tiburones

“People look at an oil painting and admire the use of brushstrokes to convey meaning. People look at graffiti painting and admire the use of a drainpipe to gain access”.

Banksy

En *Exit through the gift shop*, documental sobre el arte callejero del mundialmente famoso Banksy (Figura 14), se muestra la manera en la que varios artistas urbanos, como él mismo, manipulan el mundo del arte para hacerse presentes. Banksy logró introducirse al mundo del arte a pesar de estar fuera y en contra de él (y de alguna manera estar en esa posición todavía, pues en su sitio web declara que él no es el beneficiario de las ventas de sus obras)³¹. El *grafitero* inglés se hizo famoso por sus *stenciles* políticos e instalaciones en vías públicas, así como sus críticas a las instituciones artísticas como el Tate ³². Sin embargo, y como lo demuestra su documental, Banksy forzó su entrada a la mirada del arte mundial. Muchas de las acciones que llamaron la atención fueron el llevar sus propias obras a los museos más importantes (Tate, MoMA, Louvre) y pegarlas cual si fueran parte de la exposición. Literalmente, Banksy se institucionalizó por

³¹ <http://www.banksy.co.uk/shop/index.html>

³² El Tate es el museo de arte más importante y emblemático del Reino Unido que cuenta con una sede alterna de arte moderno (Tate Modern).

mano propia. El fuerte trabajo del artista callejero inglés le facilitó el reconocimiento hasta de las instituciones más elitistas del mundo como la galería de Sotheby's, la misma que ha logrado los récords de ventas como con Damien Hirst.

Lo interesante del documental, dirigido por el mismo Banksy, no es la obra en sí y la manera en la que la lleva a cabo, sino el caso del excéntrico Mr. Brainwash (Figura 15), quien a fin de cuentas decepciona a los artistas callejeros a los que les había prometido un documental sobre su arte y termina él mismo convirtiéndose en un artista callejero institucionalizado mundialmente.

Figura 16: *Street artist* (Sin Año)³³
Banksy grafitero internacionalmente reconocido, siempre con sus ágiles críticas del campo del arte. Imagen descargada gratuitamente de su página en Internet.



Thierry Guetta, quien se convierte en Mr. Brainwash como lo cuenta el documental de Banksy, es un francés radicado en Los Ángeles obsesionado con su cámara de video, graba absolutamente todo lo que pasa en su día, no suelta la cámara, y si lo hace es para dejarla en algún lugar y dejar que corra la cinta. Por cuestiones del destino, encuentra que su primo es un artista callejero que

³³ <http://www.banksy.co.uk/shop/index.html>

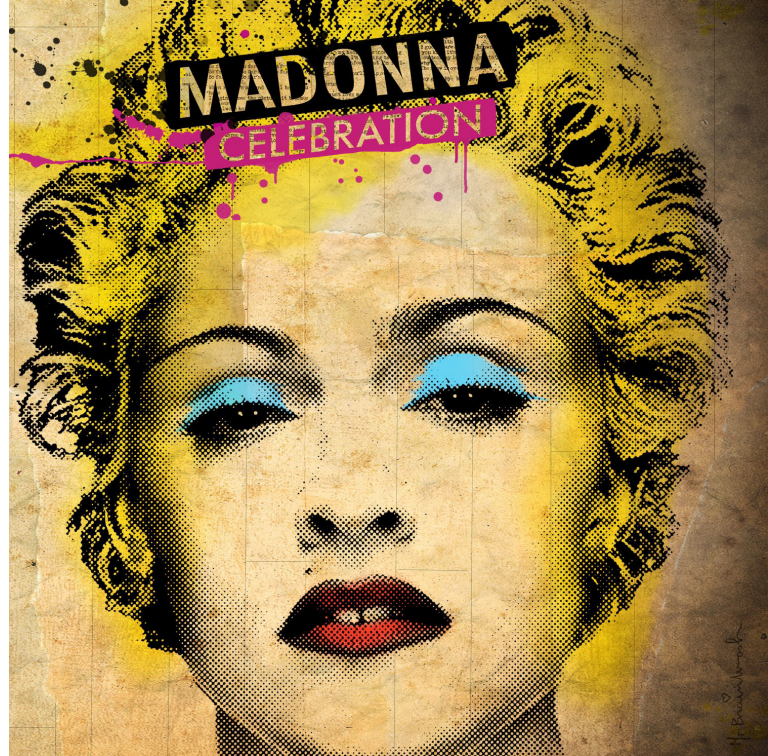
se dedica a hacer imágenes de los personajes de *Space Invaders*, un juego de video, y distribuirlos en las paredes de su ciudad en Francia. Guetta encuentra, por fin, un objeto para sus filmaciones. Lo sigue por las calles en las noches mientras trabaja y así comienza a conocer a los artistas callejeros más importantes del mundo a través de las relaciones entre ellos. Por otro favor del destino, Guetta es introducido a Banksy en Los Ángeles, a quien ayuda a llevar a cabo su arte, incluso ayudándole con la primera exposición del inglés en tierras norteamericanas. Después del gran éxito de la exposición, Guetta se compromete con Banksy para hacer el documental que tantos años había prometido. Seis meses después, viaja a Inglaterra para presentarle su trabajo ³⁴, quien queda completamente decepcionado por él, y opta por pedir el material para él mismo hacer el documental y le aconseja a Guetta que regrese a Los Ángeles a trabajar en su arte callejero y organizar una *pequeña* exposición.

Guetta sigue la recomendación de Banksy y se pone a trabajar, monta un estudio (en el que diseñadores hacen el trabajo, cuando el trabajo de los *street artists* depende puramente de su destreza) y produce obra a una escala monumental. El ahora Mr. Brainwash consigue un complejo de una televisora abandonada para montar una exposición enorme. MBW (como firma sus obras) le pide una cita a Banksy para promocionar su exposición y, tras una serie de problemas, logra hacer la exposición más esperada del 2008. MBW vende una cantidad absurda de obras y se convierte, inmediatamente, en un artista consolidado. ¿Podríamos comparar a Mr. Brainwash con Klein, que solamente es un director de lo que sucede en las obras?

¿Qué nos dice Banksy, que es tan crítico del mundo del arte, cuando nos presenta el caso de MBW? Para el final del documental, con un Banksy arrepentido, nos damos cuenta de cómo funciona el medio, y lo que nos interesa aquí es la legitimación. Guetta utilizó la cita de Banksy, un artista en la mira del mundo entero, para caer justo en el centro del mundo del arte callejero (ahora institucionalizado). Mr. Brainwash no sólo usa la cita del inglés sino también los estilos de los otros artistas para hacerse ver.

³⁴ Theyry Guetta, *Life remote control*, Estados Unidos, 3E Entertainment, 2011.

Figura 17: *Madonna, Celebration*, Mr. Brainwash (Thery Guetta) 2009. El hábil Mr. Brainwash manipuló el campo del arte para terminar en una posición en la que cantantes tan importantes como Madonna quisieran una imagen “hecha por él” en la portada de su último disco.



Este caso lo podemos asociar a lo que se planteaba sobre García Canclini. En *La sociedad sin relato* está el juego doble de la legitimación, en este caso se vuelve unidireccional, pues Mr. Brainwash utiliza a Banksy y este último termina lamentándose a tal grado que prefiere dejar de incentivar gente para que cree su propia obra (Banksy: 2008). En el caso de García Canclini ese reconocimiento e institucionalización se dirige a ambos. Podría parecer que el antropólogo utiliza el nombre de los artistas para hacer un estudio sobre estos artistas hegemónicos, mientras los artistas utilizan el nombre del reconocido investigador para enriquecer, institucionalmente, su obra.

Mario Vargas Llosa criticó fuertemente al controversial Damien Hirst en cuanto a la manipulación del mercado del arte. De nuevo podemos ver a una figura pública arrepentida de la manera de proceder en el arte. En una nota publicada en *El País* ³⁵, Vargas Llosa se cuestiona la legitimidad del artista con vida mejor vendido del mundo. Aborda un problema que tratamos anteriormente sobre el uso de especialistas en el mundo del arte, pero se avoca a ver la manipulación del mercado y cómo fue que Hirst logró aumentar las pujas para subir el precio de su obra. Damien Hirst se hizo famoso por sus animales en formol, que si se analizan bien, no hay una destreza en el discurso o en la teoría, sino que se reduce a la capacidad de socializar y lograr que sus corredores pujen por sus obras, como bien lo señaló Vargas Llosa. ¿Qué hace que un trabajo de biólogos y pescadores se convierta en una obra de arte? De nuevo vemos cómo el cuerpo del artista no está presente en el momento de la creación, sino que éste es el cuerpo

³⁵ http://www.elpais.com/articulo/opinion/Tiburones/formol/elpepiopi/20081005elpepiopi_12/Tes (14 junio 2011 12:37)

teórico detrás de la pieza. Damien Hirst se convirtió en un manipulador del mercado más que en un artista como tal. El mundo del arte y la legitimación de algunos manipuladores se debe a que, como dice Vargas Llosa, “el arte moderno es un gran carnaval en el que todo anda revuelto, el talento y la pillería, lo genuino y lo falso, los creadores y los payasos” (Vargas Llosa: 2008).

Cuando el arte deja de lado la destreza, nos topamos con esa revoltura de la que habla el escritor. Ya no podemos distinguir a los genuinos de aquellos que manipulan el mercado y el mundo del arte para ser la última sensación e ilustrar la portada del último disco de Madonna o vender su obra hasta llegar a la grandiosa suma de 198 millones de dólares, sin tener destreza artística alguna.

La descorporalización del arte o la muerte de la destreza

El asombro por el otro

That's one thing about intellectuals.

It proves that you can be absolutely brilliant, and have no idea about what's going on. But, on the other hand, the body doesn't lie...

Woody Allen, Annie Hall

¿Sociedad sin relato? Sí, comparto la idea de García Canclini: ya no existe un relato unificador del arte, pero podríamos distinguir una suerte de tendencia que hemos tratado a lo largo de esta investigación: el acto creativo en el arte de nuestro tiempo desliga al cuerpo como creador. Podemos, también, incorporar lo que piensa Macotela: el sistema de pensamiento plástico sigue determinando la manera de *ordenar* las cosas.

Las exposiciones que predominan son aquellas que privilegian el discurso sobre la destreza. Tal vez, así podemos responder a la pregunta con la que empieza su texto García Canclini y que trata de responder en la extensión del libro: “¿Qué está pasando con el arte, cuya muerte se anunció tantas veces [...]?” (García Canclini: 9) Podríamos decir que no ha muerto, pero ha tomado un giro, ha mutado y se enfoca a algo diferente. Lo que parece estar muriendo es la relación de la destreza con las piezas que están marcando la manera de hacer arte. Tal vez la destreza de los artistas que nos asombraba ha cambiado por un sistema de transgresión al que tenemos que adecuarnos para entender que otro tipo de arte es posible, que puede abrir nuevas ventanas a la comprensión y discusión de temas que pueden haber estado lejos del arte *hipercorporal*.

Los usos, protestas y propuestas del arte se hacen más variadas y ofrecen al público una nueva manera de ver, vivir y relacionarse con el arte. Sin duda, el cuerpo que estaba tan involucrado con la destreza se ha dejado en segundo plano. Que instituciones de formación artística sigan privilegiando los cursos de dibujo, pintura, escultura, grabado, nos permite leer la importancia que sigue radicando en la relación del cuerpo con la obra, así como el conocimiento de lo que ha habido antes de lo que ahora se está haciendo. A su vez, esto nos permite ver cómo el sistema de legitimación y elitismo privilegia la investigación y discurso sobre el cuerpo. Sin embargo, si lo pensamos desde el otro lado podríamos encontrar un fundamento para lo que dice Vega Macotela sobre el sistema de pensamiento. Para poder tener artistas visuales de calidad, que piensen plásticamente para reflejarlo teóricamente, es necesario tener una instrucción sobre todo estas herramientas que les permitan realizar *mejores* trabajos.

La legitimación e institucionalización de los artistas también ha acentuado la distancia entre el cuerpo y la obra, además de hacer más grande la distancia entre quienes tienen acceso a dicho discurso y aquellos que, como meros espectadores, quedan fuera del chiste. Los procesos de legitimación, por lo mismo, han cambiado y ahora éstos tienen que estar más cercanos a la teoría y discurso que a lo tangible, lo material de la obra.

Pensar el cuerpo como el *medio* para la creación nos remite a un cuestionamiento primordial de la antropología: *el otro*. El arte nos permite, en algunos casos, admirar el cuerpo del otro como creador de la destreza amalgamada en ese cuerpo, y, en otros, como sucede más en estos tiempos, asombrarnos por la inexistencia de ese cuerpo para presentar obras. En dicho caso podemos asombrarnos por la capacidad teórica o discursiva de dicho cuerpo, asombrarnos de los poetas, filósofos, antropólogos, economistas, científicos sociales, de la capacidad de abstracción. En ambos casos persiste un cuestionamiento por la existencia de ese otro (cuerpo) que nos hace cuestionar la destreza de un cuerpo creador, hay que cuestionar a que contextos sociales responde este nuevo tipo de arte y las razones por las que predomina.

Pero es reconfortante quedarnos con las conclusiones de Yves Michaud (2009): el mundo en el que vivimos ahora está también superpoblado de cosas que podríamos llamar arte: diseños e ilustraciones, *stencils* y *graffiti*, pero que no son aceptadas institucionalmente (y quién sabe, tal vez por eso se recurre al discurso). Nunca dejaremos de asombrarnos por el cuerpo creador de otros que crean y crean bien y mucho, ya sea pintura, escultura o artesanía, o cualquier cosa lograda con destreza física, fuera de lo que la institución quiere nombrar o imponer como arte.

Todos esos cuerpos simplemente nos rodean y “embellecen la vida ordinaria con destreza”.

Bibliografía

Banksy (Dir.), *Exit through the gift shop*, Paranoid Pictures, Estados Unidos/Inglaterra, 2010.

- Wall and Piece, Century, Alemania, 2005

Belting, Hans: *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press, EUA, 2003.

-Antropología de la Imagen, Katz, Argentina, 2007.

Benjamin, Walter: *The work of art in the age of mechanical reproduction and other writings on media*, The Belknap Press of Harvard University Press, Reino Unido, 2008.

Bourdieu, Pierre: *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Siglo XXI, Argentina, 2010.

Dewey, John: *Art as Experience*, Pergee, EUA, 2005.

Díaz Cruz, Rodrigo: *La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance*, en *Nueva Antropología*, num. Julio-Diciembre, pp. 33-59, México, 2008.

Freeland, Cynthia: *But is it art?*, Oxford University Press, Nueva York, EUA, 2001.

Gallo, Rubén: *Las artes de la ciudad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

García Canclini, Néstor: *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz, México, 2010.

Herskovits, Melville: *El hombre y sus obras*, FCE, México, 1952.

Michaud, Yves: *El arte en estado gaseoso*, FCE, México, 2009.

Sennett, Richard: El artesano, Anagrama, España, 2008

Shinner, Larry: La invención del arte, Estética Paidós, 2004.

Sierra, Sonia: Él les hizo favores a los presos a cambio de arte, El Universal, México, Domingo 16 de mayo de 2010.

Turner, Victor: La selva de los símbolos, Siglo XXI, México, 2007.

Vega Macotella, José Antonio: “Tiempo Condena” en Medios Múltiples Dos, José Miguel González Casanova, ed., UNAM, México, 2008.

Vargas Llosa, Mario: Tiburones en Formol, El País, España, 5 de octubre de 2008.