



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Facultad de Letras

Facultad Popular de Bellas Artes



Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura

Mundo Enfermo: Enfermedad, Estética y Política en la Obra Artística Performática de

Felipe Osornio, *Lechedevirgen Trismegisto*.

Tesis para obtener el grado de Doctor en Arte y Cultura.

José Luis López Torres

COMITÉ TUTORIAL:

Director de Tesis: Dra. María Luisa González Aguilera. ITESO

Co-director de tesis: Dr. Rodrigo Pardo Fernández. UMSNH.

Lectores: Dr. César Martínez Silva. UAM AZCAPOTZALCO.

Dr. Fernando Zarco Hernández. UMSNH

Dr. Roberto Sánchez Benítez. UACJ

Morelia Michoacán México, marzo, 2023

Resumen

Mundo Enfermo: Enfermedad, Estética y Política en la Obra Artística Performática de Felipe Osornio, Lechedevirgen Trismegisto.

Se expone la relación entre enfermedad, estética y política en el mundo del arte contemporáneo y actual. Para ello, acotamos en el estudio de caso del artista de performance mexicano Felipe Osornio (Querétaro Qro. 1991). En el marco teórico nos apoyamos en la obra del filósofo francés Jaques Ranciere (Argel 1940), Gilles Deleuze (París, 1925 - 1995), A. Schopenhauer (Danzig, actual Gdansk, Polonia, 1788 - Frankfurt, Alemania, 1860), Carl Jung (Kesswill, 1875 - Küssnacht, 1961) y otros autores.

Osornio inicia su carrera artística realizando performances en bares y antros de Querétaro. Aborda temas de alto contenido social y político; denuncia la represión sobre grupos minoritarios, crímenes por homofobia, o violencia contra la mujer. En su práctica artística post disciplinar, incluye elementos que se consideran extra artísticos, como la tecno ciencia, la brujería popular, chamanismo, religiosidad y superstición. Es un referente en el mundo queer latinoamericano y la post pornografía.

El performance “Nosotros” presentado en el Museo de la Ciudad de Querétaro, en 2016, marca una transición fundamental en su trabajo, ya que es el primer evento en que habla de manera autobiográfica sobre su enfermedad: insuficiencia renal crónica en etapa terminal. Posteriormente recibe un exitoso trasplante de riñón. A partir de esta experiencia incluye en su trabajo artístico, sin abandonar la denuncia política, una visión extendida que abarca todo, es decir, la vida personal y colectiva como materia prima para el arte. La enfermedad del individuo es también la enfermedad del planeta, un ser vivo enfermo en etapa terminal. Osornio deviene así en un mártir paradójico, un chivo expiatorio, ya que recibe sobre su cuerpo, el dolor y la enfermedad del mundo, aunque sabe que el mundo no puede ser salvado con performances artísticos.

Estética, Arte, Política, Performance, Felipe Osornio.

Abstract

Sick World: Illness, Aesthetics and Politics in Felipe Osornio's Performative Artistic Work, Lechedevirgen Trismegisto.

The relationship between aesthetics and politics in the world of contemporary and current art is shown. For this, we delimit in the case study of the Mexican performance artist Felipe Osornio (Querétaro Qro. 1991). In the theoretical framework we rely on the work of the French philosopher Jaques Ranciere (Algiers 1940), Gilles Deleuze (París, 1925 - 1995), A. Schopenhauer (Danzig, actual Gdansk, Polonia, 1788 - Frankfurt, Alemania, 1860), Carl Jung (Kesswill, 1875 - Küssnacht, 1961) and other authors.

Osornio began his artistic career performing in bars and clubs in Querétaro. He addresses issues of high social and political content; she denounces the repression of minority groups, crimes due to homophobia, or violence against women. In his post-disciplinary artistic practice, he includes elements that are considered extra-artistic, such as techno-science, popular witchcraft, shamanism, religiosity, and superstition. She is a reference in the Latin American queer world and post-pornography.

The performance “Nosotros” presented at the Museo de la Ciudad de Querétaro, in 2016, marks a fundamental transition in his work, since it is the first event in which he speaks autobiographically about his disease: end-stage chronic renal failure. Later he receives a successful kidney transplant. From this experience he includes in his artistic work, without abandoning the political denunciation, an extended vision that encompasses everything, that is, personal and collective life as raw material for art. The disease of the subject is also the disease of the planet, a living being sick in a terminal stage. Osornio thus becomes a paradoxical martyr, a scapegoat, since he receives on his body, the pain and illness of the world, although he knows that the world cannot be saved with artistic performances.

Aesthetics, Art, Politics, Performance, Felipe Osornio.

Dedicatoria y Agradecimientos.

Dedico este trabajo de investigación a todos mis amigos y familiares que siempre me han apoyado. Gracias a todos mis profesores y compañeros del DIAC, por sus enseñanzas, discusiones y amistad. Gracias a mi asesora María Luisa González Aguilera por su paciencia infinita y su acompañamiento a lo largo de esta investigación.

Angelina Paredes. Antonio Mendiola. Berta Díaz, Eduardo Aguirre. Francisco López Torres. Gabriel Arciniega. Gabriela Barragán. Guillermina López Torres. Hipolito López Torres. José López Díaz. Juan García Chávez. Leonor López Torres. Leticia Sánchez. Manuel López Torres. Marco Regalado. María de Jesús López Torres. María de la Luz López Torres. María Luisa González Aguilera. Ofelia Torres Uribe. Patricia Vega. Ricardo Pérez Campos. Rosa Emilia. Tania López.

Índice.

Dedicatoria y Agradecimientos.....	III
Índice.....	VI
Introducción.	1
Marco metodológico	4
Preguntas de investigación.....	5
Marco teórico	6
Motivación	7
Estructura.	8
Capítulo 1. Felipe Osornio “ <i>Lechedevirgen Trismegisto</i> ” El Artista de los Campos del Dolor.	13
1.2 La obra de Felipe Osornio <i>Lechedevirgen Trismegisto</i>	20
1.2.1 Pornoterror en la Azotea.....	20
1.2.2. Amarranavajas: La Transmutación de la Violencia Discriminatoria de Género en Arte	21
1.2.3 Del activismo al Cuerpo Enfermo: El Cuerpo Enfermo en su Función Política y Estética.....	27
1.2.4. Primera Transición: El performance de la transición: “Nosotros”	29
1.2.5. El Árbol de Sangre.	31
1.2.6. Segunda Transición: Campos del Dolor: Arte, Brujería y Sanación. Arte Expandido	36
1.2.7. Poética de la Sanación o el Lenguaje de los Pájaros. El pájaro Adivinador	42
1.2.8. Organolepsia.....	44
1.2.9. México Exhumado.....	50

1.2.10. Regresa el Chupacabras.....	51
Capítulo 2 La Transmutación Artística del Cuerpo Enfermo	55
2.1. El Cuerpo Enfermo en el Performance. Antecedentes a la Obra Performática de Felipe Osornio.....	55
2.1.1 Esquizofrenia de Mártires y Santos	56
2.1.2 El Supermasoquista	65
2.1.3. Diana J. Torres. “Los pongo cachondos y luego los aterrizo”	70
2.1.4 Acción Contra el Abismo	74
2.1.5 Límites del Arte	80
2.2. Mundo Enfermo	82
2.2.1. Pandemia, 2020	89
2.2.2. Nadie se salva	96
2.2.3. El origen de la pandemia y las teorías conspiranoicas	97
2.2.4. La nueva normalidad	98
2.2.5. ¿Cómo se adaptan los ciudadanos a estas nuevas circunstancias?	100
2.2.6. Los migrantes y el covid-19	102
2.2.7. El respiro del planeta	107
2.2.8. Síntomas en México	111
2.2.9. Arte y Artistas ante el covid	112
2.3 ¿Qué es un Cuerpo?.....	119
2.3.1. Cuerpo Holístico.....	121
2.3.2 ¿Qué es la Enfermedad Para un Cuerpo?	122
2.3.3. Reivindicación del Cuerpo Múltiple en el Arte Contemporáneo	126
2.3.4. La Estructuración del Ser. El cuerpo y sus Extensiones.....	127
2.4. El performance mexicano.....	129
2.4.1 El Chupacabras y otros entes.....	131
2.4.2. Abuso de autoridad.....	135
2.4.3. El Neólogo	139
2.4.4. El Neo-chamán	141
2.4.5. La generación de Los grupos.....	145
2.4.6. El Sindicato del Terror	150
2.4.7. Grupo SEMEFO	152

2.4.8. Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?	159
2.4.9. Mago Melchor.	162
2.4.10. Rocío Boliver. Un artista comprometido no puede ser pusilánime.	166
Capítulo 3. La Dimensión Política y Estética en el Arte.	177
3.1. El arte es político.....	178
3.2. Estética en Rancière	179
3.3. Reparto de lo Sensible.....	183
3.4. La Policía.....	184
3.5. La Política	185
3.6. El régimen de las artes	186
3.6.1. Régimen Ético de la Imagen.....	188
3.6.2. Régimen Poético de la Representación	188
3.6.3. Régimen Estético	189
3.7. Lógica del Régimen Estético en la Modernidad	190
3.8. Representación	192
3.8.1. De la Representación a la Desmaterialización.	194
3.8.2. Desmaterializando la Materia. El paso del Arte Minimal al Arte Conceptual	196
3.8.3. Joseph Kosuth y la Artisticidad del Arte	198
3.9. Arte político y Activista en el Siglo XX	200
3.9.1. Lo Conceptual en el Arte Activista	203
3.9.2. Arte Activista.....	208
3.9.3. Artivismo.	214
Capítulo 4. El Mártir Paradójico. Análisis de Elementos Particulares en la Obra Artística	
Performática de Felipe Osornio “Lechedevirgen Trismegisto” que Aluden a la Transmutación del	
Dolor y la Enfermedad en Obra Artística y que Tienen una Dimensión Política y Estética.	220
4.1. Necesidad de un Enfoque Multidisciplinario en la Interpretación de las Producciones en el Arte Contemporáneo.	220
4.1.1. Rancière	223
4.1.2. Lotman y el Texto Artístico.....	224
4.1.3. Semiótica y Hermenéutica, Contactos Posibles.	227
4.2. Del YO al Nosotros: Mundo Enfermo	230

4.2.1. Descripción de la Cosa	230
4.2.2. Segmentación.....	234
4.2.3. Estrato Audiovisual	235
4.2.4. Aparición del Personaje Real que Instala en su Cuerpo las Prótesis Electrónicas	236
4.2.5. Lectura del Texto Escrito	236
4.2.6. Quema de las Hojas de Papel	237
4.2.7. Mapa de Diferencias y Semejanzas, Continuidades, Regularidades, Anomalías.....	238
4.2.8. El Mártir, El Chivo Expiatorio	240
4.2.9. Modelo Abstracto: el Viaje Iniciático.	243
4.2.10. Arte, Magia y Transformación.	244
4.2.11. Reconstrucción de la Cosa.....	253
4.2.12. Alquimia, Transmutación, Sublimación,	255
4.2.13. El Arte de la Alquimia, la Alquimia del Arte.....	257
4.2.14. Sublimación y Dolor.....	259
4.2.15. El Arte Como Ritual de Sanación.....	271
4.2.16. Performance Artístico y Performance Cultural	275
4.3. El Mártir. El arte es Sufrimiento.	279
Conclusiones	283
Referencias.....	288
Imágenes. Lista de Referencias.....	304
Anexos	314

Introducción.

El tema de estudio de esta investigación es el performance contemporáneo mexicano; por tanto, es conveniente iniciar con una aclaración conceptual. En lo sucesivo emplearemos el término: el performance, o la performance, (palabra de origen inglés) en el sentido de arte del performance o arte acción; ya que no existe en español un término equivalente. Asimismo, nos referimos al artista que hace performance como performancero; o performancera; en tanto que, llamaremos performático a los actos relativos al performance artístico.

Los resultados que arroja el diccionario de la RAE, son limitados, pero útiles, para nuestras necesidades. Veamos:

performance

Voz ingl.

1. f. rendimiento (proporción entre el resultado obtenido y los medios utilizados).
2. f. Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador.¹

En tanto que la noción de *performático*, del latín: Per: a través de, más allá, procesar. Fornir: Asociado con la forma; amueblar, completar, dar. Matos: del poder del movimiento, actuar, pensar, animar, dar vida. Por lo tanto, performático (a), etimológicamente, se entiende

¹ (RAE. (s.f.) Real Academia Española. En: <https://dle.rae.es/performance?m=form>)

como: dar vida a través del movimiento en acción y pensamiento, más allá de la forma definida, hacia la transformación y el cambio².

No confundir con performativo, que se encamina más hacia la lingüística y filosofía del lenguaje.

De esta manera marcamos una diferencia con otros tipos de performance; por ejemplo, la mercadotecnia y la publicidad emplean ese vocablo en su sentido de eficiencia, rendimiento en cualquier tipo de productos o servicios, ya sean autos, zapatos, lentes para el sol, etc.

En México y Latinoamérica muchos artistas prefieren el término performance (aún con sus resonancias coloniales) sobre su posible traducción como “ejecución” o “puesta en escena” ya que el performance es infinitamente más amplio en sus posibilidades y recursos. “Para muchos, performance refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte”. (Taylor, D. y Fuentes, M. 2011, p. 8)

De cualquier manera, el performance artístico representa un problema conceptual ya que no se reduce a una definición terminada y puede aparecer en cualquier espacio. Además, se relaciona, se mezcla, se contamina con otros performances culturales, antropológicos, religiosos o políticos. Por ejemplo, Osornio, al igual que muchos otros artistas de performance, frecuentemente emplea performances culturales extraídos de otros ámbitos, tales como rituales de magia, brujería, lectura de tarot, estereotipos de género, discursos políticos partidistas, tecnociencia y medios de comunicación, etc., como elementos constructivos de su acción.

² (En: <http://blog.udlap.mx/danza/2020/02/07/performatica-2020/>)

Así, siendo el tema central y problemática de nuestra investigación, el performance contemporáneo en México; procedemos a la necesaria delimitación del tema en el planteamiento de los objetivos específicos: Queremos estudiar la manera en que conceptos como enfermedad, estética y política, (tal como se anuncia en el título de esta investigación), aparecen en el performance mexicano, así como sus implicaciones culturales, sociales, incluso espirituales.

De esta manera seleccionamos un corpus de performances; aquellos en los cuales se expresa claramente el tema planteado, y un sujeto de estudio: Felipe Osornio. Queremos saber la manera particular en que Felipe Osornio, *Lechedevirgen Trismegisto*, transmuta la violencia existencial del cuerpo enfermo en un acontecimiento artístico-político; y de qué manera se articulan en el performance contemporáneo temas como la enfermedad, la estética y la política.

El performancero mexicano Felipe Osornio, *Lechedevirgen Trismegisto*, (Querétaro, México, 1991) toma su propia vida como materia prima de su performática. Partiendo de su experiencia como enfermo terminal, muestra en su trabajo artístico las implicaciones culturales de la enfermedad como concepto abstracto y, exhibe también, los síntomas particulares de una enfermedad sobre el propio cuerpo.

El performance titulado “Nosotros”, (presentado el 9 de diciembre de 2016, en el Museo de la Ciudad de Querétaro) deviene paradigmático, ya que es realizado por el artista, días antes de ser intervenido quirúrgicamente, para un trasplante renal, y los resultados de la operación eran inciertos. En “Nosotros”, aparecen algunos de los problemas y obsesiones, tanto del artista como de la época; el cuerpo, la enfermedad y los rituales médicos, ya sea científicos o chamánicos; la espiritualidad posmoderna y las supuestas posibilidades terapéuticas del arte.

El resto de sus trabajos de performance serán mencionados en el capítulo 1, el cual versa sobre el artista y su obra; mientras que, sus otras producciones (dibujo, pintura, instalación, objeto, video), quedan fuera de nuestros alcances.

Marco metodológico

Dada la complejidad del tema de investigación: arte del performance en México; cuerpo, enfermedad, estética y política; delimitando esto a un artista: Felipe Osornio y su obra; creemos que el diseño en la metodología de investigación apropiado para este trabajo es el enfoque cualitativo, y el estudio de caso. En el proceso de recogida de información, buscaremos entrevistar a nuestro personaje con el fin de conocer de primera mano su experiencia de vida, su mundo subjetivo, su trayecto en el ámbito del performance. Asimismo, consideramos apropiado el método de observación participante, para ello tenemos previsto asistir a las presentaciones de Osornio, y otros artistas performanceros mexicanos cuando las condiciones lo permitan. Los datos obtenidos (transcripción de entrevistas, textos personales, fotografías, video, así como la investigación documental), serán analizados e interpretados apoyándonos en la semiótica de la cultura (Lotman) y la hermenéutica (Gadamer); ya que consideramos adecuado un ensamble de estas teorías que de manera lógica nos permiten una lectura muy adecuada a nuestro objeto de estudio.

En otras palabras, nos apegamos a la idea de que, si bien, la semiótica ofrece las herramientas conceptuales para analizar el texto, construido con signos significantes de todo tipo; el sentido final ha de ser completado, co-creado por el lector. El sentido no es algo que se pueda extraer, ya concluido, del objeto de estudio. Entre un par de máquinas no existe, propiamente, comunicación, aunque efectivamente hay intercambio de información.

En cambio, cuando el destinatario es un ser humano, (y no es necesario que la fuente sea también un ser humano, con tal que emita una señal de acuerdo con reglas conocidas, por el destinatario humano), estamos ante un proceso de comunicación, siempre que la señal no se limite a funcionar como simple estímulo, sino que solicite una respuesta INTERPRETATIVA del destinatario. (Eco, U. 2000, p. 14)

El sentido que se obtiene (y que nunca es clausurado) se construye en ese arco que va de la información a la interpretación; de la semiótica a la hermenéutica.

Preguntas de investigación

1 ¿Cómo se integran en el arte contemporáneo aspectos tan bizarros como alquimia esotérica, magia, estética, política, y o enfermedad?

2 ¿Cómo transforma Osornio su vida (su materia prima) en proyectos artísticos?

Son algunas de las preguntas que aparecen al realizar un primer acercamiento exploratorio, las cuales esperamos responder a lo largo de la investigación. Son preguntas que no se pueden responder con números y estadísticas, ya que abarcan aspectos de la subjetividad de los sujetos y afectan variados campos y disciplinas de la cultura.

Por ejemplo, para Jaques Rancière la esfera de la estética no se limita únicamente a lo sensible, lo bello, o a la filosofía de arte. La estética deviene todo un régimen de posibilidad de pensamiento y posibilidad de emancipación al trastocar el orden constituido por el poder político. La estética es un arma política cuando los cuerpos se niegan a ocupar los lugares, los tiempos y las actividades que se les tenía designados; es decir cuando aparece un desacuerdo frente al

régimen establecido. Efectivamente para Rancière, la política no es (únicamente) la administración de los recursos realizada por los aparatos del gobierno; sino que es un acontecimiento que aparece cuando los grupos sociales que no alcanzaron parte en el reparto de lo sensible alzan la voz para reclamar una redistribución en el orden social. Lo propio de la acción política es el disenso, la oposición al consenso establecido, el cual es sostenido por la “policía”. Tanto la estética como la política son formas de distribución de lo sensible.

Por necesidades de organización, dividimos el tema en dos grandes apartados, (que a su vez serán divididos en parámetros manejables) el estético y el político. En el apartado estético cobra centralidad el cuerpo del artista, su proceso vital, personal, existencial, salud o enfermedad y su accionar en el mundo del arte; esto incluye también el campo de lo enigmático, las pulsiones irracionales que son transformadas en otra cosa a través de la sublimación.

En el área de lo político se muestra lo colectivo, social, los hechos históricos que han permitido la aparición de sendos regímenes de pensamiento que marcan los modos de concebir el mundo; Rancière identifica tres: el régimen ético, el poético y el propiamente estético. Vemos pues que, para Rancière, estética y política, no son esferas separadas, sino que se encuentran íntimamente relacionadas, se mezclan y se afectan mutuamente.

Marco teórico

Por tanto, el aparato teórico de esta investigación se apoyará en autores como Jaques Rancière, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Suely Rolnik, Yuri Lotman, George Gadamer, Paul Ricoeur, Arthur Schopenhauer, Sigmund Freud o Carl Jung. Por mencionar a los

principales. Ellos pertenecen a campos variados como la filosofía, la lingüística, la semiótica, el psicoanálisis.

Motivación

Inicié esta investigación de doctorado basado en los criterios de selección de un tema recomendados por Umberto Eco (1995):

1) Que el tema corresponda a los intereses del doctorando (que esté relacionado con el tipo de exámenes rendidos, sus lecturas, su mundo político, cultural o religioso); 2) Que las fuentes a que se recurra sean asequibles, es decir, al alcance físico del doctorando; 3) Que las fuentes a que se recurra sean manejables, es decir, al alcance cultural del doctorando; 4) Que el cuadro metodológico de la investigación esté al alcance de la experiencia del doctorando. (p. 21)

Siendo yo mismo docente en el ámbito de arte, y además artista activo en las artes visuales, (pintura, dibujo, instalación); con interés por el arte contemporáneo, escogí realizar esta investigación de la obra de Felipe Osornio, ya que, siguiendo las indicaciones de Umberto Eco, es un tema factible, la información se encuentra al alcance y es de absoluta actualidad. Osornio es un joven performancero mexicano contemporáneo que ha recibido reconocimientos en Latinoamérica y Europa. He seguido su trabajo de cerca y me he entrevistado con él en varias ocasiones y puedo suponer que en un futuro próximo será uno de los más importantes artistas del performance en México.

Estructura.

La estructura general de la investigación se ha planteado de la siguiente manera. En el capítulo 1 se presenta el objeto de estudio y se expone la biografía artística de Felipe Osornio *Lechedevirgen Trismegisto*. Su encuentro con el performance, su decisión a temprana edad de dedicar su vida al arte-magia y la elección de su nombre artístico. Reseña cronológica de su obra desde sus primeras presentaciones en antros, bares, azoteas, en Querétaro, Morelia, Cd. de México etc. hasta las más recientes. Mostramos la evolución en la obra de Osornio que en sus inicios estaba más involucrada con el activismo político para denunciar casos de discriminación hacia grupos vulnerables. Debido a la evolución de su enfermedad, insuficiencia renal, que le convierte en enfermo terminal, el artista decide utilizar su vida como materia prima para su performance. De esta manera cobra centralidad el problema del cuerpo enfermo en su obra.

En el capítulo 2, mostramos el contexto y estado de la cuestión. Tanto Nacional como Internacional. Nos interrogamos sobre esos conceptos contruidos por el pensamiento dominante de cada época: cuerpo, enfermedad, arte. El cuerpo humano ha sido explicado de diferentes maneras: según Descartes el cuerpo es una máquina hecha de huesos, carne, grasa, no muy diferente de un cadáver, o de un autómata. Hay una separación tajante entre cuerpo y alma; es decir, entre materia y pensamiento. Para Descartes (2003) el alma es: “una substancia completamente diferente e independiente del cuerpo, materia extensa, y que, pese a esa estrecha unión, puede existir sin él” (p. 52)

Pero al margen de la concepción cartesiana, existen otras explicaciones que entienden el cuerpo como un ente holístico, no aislado en su individualidad, sino conectado al universo del que es una parte. Esta perspectiva es rescatada por Osornio en algunos de sus trabajos: *Nosotros*,

El árbol de Sangre o Campos del Dolor. Por otra parte, la representación de un concepto tan difuso como “enfermedad” en el arte es amplio y variado. Queremos mostrar en este apartado algunos ejemplos que han servido de referente a la obra de Osornio.

El Accionismo vienés es un movimiento revulsivo surgido en la década de los años 60 del siglo XX, en Viena Austria. Los accionistas oponen la acción contra la palabra articulada, signo del lenguaje, atributo del hombre racional. Oponen el cuerpo y sus funciones, procesos, sustancias, excreciones; contra la civilización y la cultura. Para los accionistas, la cultura humana es la verdadera enfermedad. Y el proceso de curación reclama medidas radicales. La alquimia exige la destrucción de todos los signos civilizatorios, y vuelta a la inocencia animal, a la materia cruda, a la oscuridad de la naturaleza. El ritual del Accionismo exige libertad absoluta, pero: “La dramaturgia del exceso ha de ser severamente controlada; de otra forma, devora, aplasta, aniquila a su hacedor”. (Soláns, 2000, p. 38)

Otros nombres que son evocados cuando se habla del concepto enfermedad en el performance son Ron Athey, Bob Flanagan, Andrés Serrano, Matthew Barney, Franko B., Marcel Li Antúñez Roca, por mencionar a unos cuantos. Tienen en común mostrar en su trabajo esos aspectos que se consideraba indignos de aparecer en el gran arte; la fealdad, el “mal gusto”, subjetividades marginales, enfermedad y muerte, en resumen: el mal. Osornio retoma esa sensibilidad de fin de siglo, y a su vez, muestra los síntomas de una enfermedad que afecta los cuerpos particulares y se extiende holísticamente sobre el mundo: un mundo enfermo.

En el capítulo 3, nos centramos en el aspecto de la articulación estética y política en el mundo del performance; indagamos la manera en que el pensamiento dominante en una

determinada época moldea los conceptos acerca de lo que se acepta como legítimo o ilegítimo. En nuestro caso de investigación nos interesa descubrir las condiciones que han permitida la aparición del fenómeno llamado “arte” como un mundo autónomo y autorreferente. Cuáles son las condiciones materiales y no materiales (que en sí mismas constituyen una revolución política), que constituyen todo un sistema de creencias, las cuales, a fin de cuentas, rigen la vida social y política de los pueblos. Para responder estas dudas, recurrimos al pensamiento del filósofo argelino Jaques Rancière. Nos interesa mostrar su visión acerca de la construcción de lo estético como una forma diferente de hacer política; es decir, lo estético y lo político son poderes que inciden en la repartición de lo sensible. El artista hace política cuando se opone a los modos instituidos por el poder político represivo que Rancière denomina “policía”.

Haremos una reseña puntual de los conceptos desarrollados por el filósofo, mismos que nos permitirán ubicarnos en un régimen que permita una comprensión más acabada de los fenómenos que frecuentemente aparecen en el arte contemporáneo. Nuestro filósofo explica la historia del arte seccionándola en tres grandes segmentos que a veces se superponen: El régimen ético el régimen poético y el régimen estético. El cambio de paradigmas en el régimen estético, se da en la superación de la representación; omnipresente en los regímenes anteriores.

Efectivamente, es la representación el paradigma de la perfección artística en épocas anteriores. La gradual destrucción de la representación nos muestra que esa sociedad está cambiando sus formas de concebir el arte. Estos cambios resultan en transformaciones monumentales para el arte del régimen estético, el cual coincide con el inicio de la postmodernidad, (mediados del siglo XX). En su alejamiento de la representación, los artistas van de un extremo hasta las antípodas de su opuesto; rechazan la materialidad sensible de la obra

y declaran que lo artístico reside únicamente en la idea, en el concepto elaborado por el artista. Surge así el arte conceptual.

Concluimos este capítulo exponiendo un fenómeno que une arte y política: el *artivismo*, o arte activista. El artivismo es realizado por individuos que se identifican como artistas en alianza con otros grupos sociales de “no artistas”; emplean los recursos del arte conceptual, dando prioridad al contenido, al “mensaje” y pueden emplear cualquier tipo de formato. Lo esencial del artivismo es su carácter colectivo, social, relacional, lo que lleva como consecuencia a borrar fronteras entre “mundo del arte” y “vida real”.

En el capítulo 4, realizamos el análisis del performance “Nosotros” y presentamos los resultados y conclusiones. Elegimos esta pieza como representativa del bloque de performances que hablan explícitamente de nuestro tema: enfermedad, cuerpo, mundo enfermo, estética, política; y la manera en que Osornio atraviesa este conglomerado como el hombre que se adentra en un viaje iniciático. Un viaje de transformación alquímica.

Introducimos el capítulo planteando la necesidad de un enfoque multidisciplinario. Emplearemos la explicación científica de la semiótica en tanto ciencia de los signos, aunado esto a un ejercicio de comprensión hermenéutica, como un proceso que va del objeto al sujeto. Paul Ricoeur marca de manera muy resumida, tres pasos en este proceso interpretativo: en primer lugar, hay una aproximación descriptiva de la cosa, del fenómeno enigmáticos, y se aventuran algunas suposiciones. En seguida, se descompone en piezas más pequeñas que forman parte de una familia, de un género, construido por variados códigos. Para terminar, se estudia el contexto, las fronteras que lo conectan con otros metasentidos; es decir, “márgenes del sentido potencial que rodean el núcleo semántico de la obra” (Ricoeur, 2004, p. 90). En la lectura de la pieza elegida, “Nosotros”, hay conexiones de signos hegemónicos que atraviesan otras obras que, en su

conjunto podríamos agrupar en la familia de la magia. Hay rituales que buscan transformar el dolor en otra cosa, por lo que Osornio aparece como un taumaturgo o como un mártir que recibe sobre su cuerpo los pecados del mundo.

Capítulo 1. Felipe Osornio “*Lechedevirgen Trismegisto*” El Artista de los Campos del Dolor.

"Un proyecto artístico que busca apostar por estrategias de vida en un mundo enfermo..."

Felipe Osornio



Fig. No. 1 Osornio, F. (2014) *Esta perra xoledad.*

El nombre de batalla del performancero mexicano Felipe Osornio *Lechedevirgen Trismegisto* (Querétaro, México, 1991) engloba todo un sistema de pensamiento que se aparta del glorificado sentido común. Osornio explora en un mar de magia, brujería, santería y superstición popular; saberes que permanecen como una forma de resistencia al colonialismo. En entrevista con Vice, Osornio explica el origen de su pseudónimo:

La "leche de virgen" es un concepto que hace referencia a una sustancia mitológica capaz de curarlo y transformarlo todo, ubicada dentro de los procesos de transmutación alquímica, guardando un parentesco con "la fuente de la vida eterna" o "la piedra filosofal", se creía que sus propiedades sanadoras venían del hecho milagroso de que una mujer virgen lactara, sin tener que estar embarazada. Osornio en: (López, 2016)

El segundo nombre lo toma de Hermes Trismegisto, padre de los alquimistas, de los iniciados que intentaban transmutar la materia común en oro. Osornio encuentra semejanzas subterráneas que conectan el arte con la alquimia. Lo vive en su acción artística al mezclar el performance contemporáneo con oscuros saberes medievales, o con rituales de brujería popular mexicana, limpias, amarres, penitencias para expiar culpas. El arte y la vida se continúan, se funden en un territorio de fuerzas que parecen antagónicas: lo sagrado y lo profano; lo hegemónico y lo pagano; la razón y lo irracional. Osornio está convencido de que el arte, al igual que la alquimia operan profundas transformaciones en el artista y en el público.

Originario de Querétaro, ciudad conocida por su conservadurismo, el performancero escandaliza a la sociedad debido al contenido políticamente incorrecto de sus acciones, pues expone y denuncia aspectos de la realidad que las buenas conciencias preferirían mantener en la oscuridad. Osornio ha bebido de ese caldo de cultivo queretano que contiene entre sus ingredientes, junto a las piadosas costumbres religiosas, una abundante cantidad de surrealismo, ironía, fanatismo. Era de esperar el escándalo cuando el joven performancero empieza a realizar acciones que trasgredían la tranquilidad cotidiana:

[...] a mucha gente no le gusta mi trabajo desde hace años y también en el momento, cuando comencé, hay que imaginar que yo, un güey que tenía, que será, 18 o 19 años más o menos cuando empecé hacer performance y era un güey que acababa de entrar a la

universidad, que decía que era artista y que aparte hacía cosas espantosas y que decía que eran performance; la gente no sabía ni que era performance. (Osornio, F. “comunicación personal”, 19/Junio/2017)

El circuito artístico queretano era pequeño, y muy pronto todo mundo se enteró de los actos incalificables del artista; el público empezó a seguirlo. Así lo refiere: “[...] de repente todo mundo sabía de mí, vamos, se corrió la voz digamos de una forma medio espeluznante que ni yo esperaba que tuviera ese efecto... de repente todo mundo sabía que existía alguien llamado *Lechedevirgen* y que hacia esto y lo otro. (Osornio, 19/Junio/2017)

¿Qué es lo que hacía en ese momento? El tema era la sexualidad disidente expresada de manera explícita; empieza a hablar de “políticas anales”³, de homofobia, de la libertad que debería tener cada quien de hacer con su cuerpo lo que quiera, además de lanzar duras críticas a la religión; en sus obras incluye iconografía religiosa católica. “el gran escándalo fue cuando yo utilice mi ano como parte de mi trabajo y empezar a hablar de políticas anales y de homofobia, bueno ya no se diga todo lo demás, el gran problema era que yo estaba haciendo cosas obscenas en lugares públicos” (Osornio, 19/Junio/2017)

Lechedevirgen se presentaba en antros, bares, y espacios universitarios debido a la negativa que recibe de parte de los espacios oficiales, galerías o museos. Tiempo después cuando el artista era más conocido puede acceder al Museo de La Ciudad de Querétaro.

[...] el museo de la ciudad fue el único lugar que me abrió las puertas particularmente

Gabriel Hörner García que es el director del museo, que tiene ese perfil de abrir las

³ Las Políticas Anales buscan desestabilizar el binarismo de género masculino-femenino. La teoría *queer* parte de que el género es un constructo social sin fundamento natural, y reivindica aquellas sexualidades que no encajan en el molde heterosexual.

puertas a todo el que viene a pedir espacio, y si no hubiese sido por Gabriel no hubiera podido iniciar mi trabajo, digamos en forma, porque no es que me interesara en ese momento estar dentro de un museo, sino que el museo contaba con equipo que yo no tenía, y a nivel técnico me sirvió mucho porque, de donde iba a sacar yo a esa edad no tenía ni dinero ni nada, no había manera; entonces el museo me ayudó mucho en ese aspecto.” (Osornio, 19/Junio/2017)

Ese era el ambiente que permitió el nacimiento del performance en Querétaro.

Lechedevirgen rastrea esos ingredientes esas alianzas y sincronías, cuando reflexiona sobre las condiciones de posibilidad de que algo así ocurriera. Escribe el ensayo “Como y porque aparece el performance en Querétaro”, en el que expone los acontecimientos culturales que alimentan abundantemente una forma particular del performance mexicano, que es diferente a la aparecida en otros territorios.

El artista lleva en la memoria personajes bizarros como la Hiena de Querétaro, profesora Claudia Mijangos, que impartía la clase de catecismo en el colegio Fray Luis de León, el mismo en que Osornio cursó sus estudios. La Hiena asesinó a cuchilladas a sus tres hijos porque así se lo ordenaron voces en su cabeza que le decían que “todo Querétaro era espíritu” y que “Mazatlán había desaparecido” (Osornio, 2017 A)



Fig. No. 2. Claudia Mijangos, (1989) *La Hiena de Querétaro*.

Hay otros personajes que aún deambulan en las plazas y jardines queretanos, y que parecen salidos de aquella película de culto llamada *Freaks* (Tod Browning, 1932) La película muestra una colección de fenómenos de circo, un microcosmos de la fealdad humana, allí está el gusano humano, (The human worm) un torso con cabeza, sin brazos ni piernas que se desplaza arrastrándose como gusano, pero puede liar y encender un cigarro utilizando solo la boca. Muchos años después de la aparición de esa película, Osornio se topó con otro gusano humano en la calle, para más señas, frente a la tienda de “El sol” junto al jardín Zenea, era conducido en un carrito para bebé color amarillo con cascabeles.

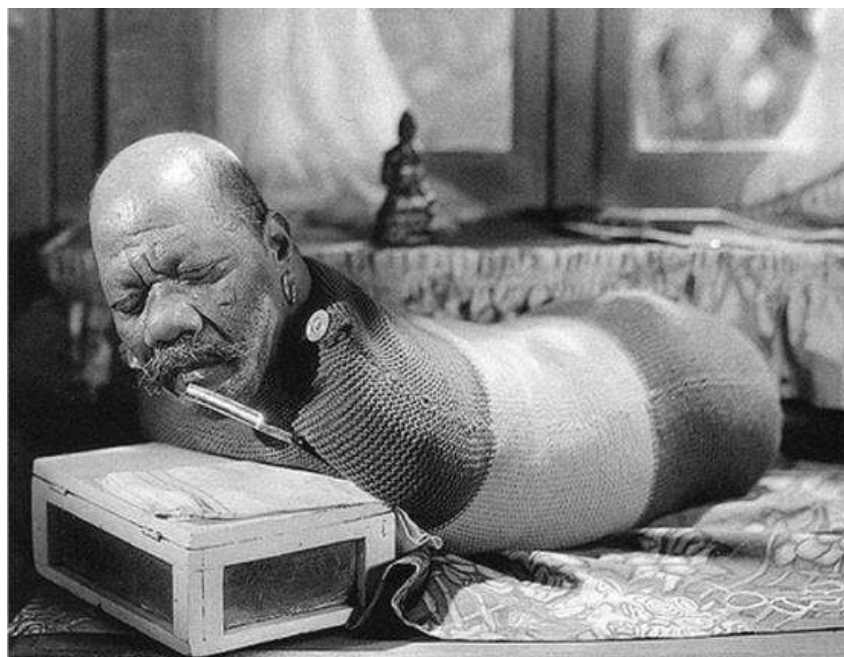


Fig. No. 3. El gusano humano. *Freaks*, o *La parada de los monstruos* (1932) de Tod Browning.

También puede usted encontrarse con el *Escuadrón de la muerte*. No se trata de un cartel de narco traficantes, ni una pandilla de asesinos, no, es más bien un grupo de alcohólicos sin remedio que se reúnen a beber literalmente, hasta morir; además abundan indigentes extravagantes como la anciana vestida de negro que carga infinidad de bolsas de basura y ofrece servicios sexuales, o el tipo que siempre, pero siempre se transporta en patines como si hubiera nacido con ruedas en los pies. O bien, cantantes de ópera en bicicleta, monjas emparedadas en las gruesas paredes de los conventos, el mecánico (*mecánico*) que arregla el estado de ánimo de los transeúntes, o el fantasma de Maximiliano que se aparece de vez en cuando.

Personajes y acontecimientos insólitos como la marcha de zombis realizada anualmente desde 2010 y cancelada en 2015, o la marcha de octubre 2016, cuando un grupo de ciudadanos defensores de la moral exigen (y consiguen) la cancelación del “Circo de los Horrores”, por

considerar que era una abierta invocación a Satán; o la otra marcha de septiembre 2016, cuando alrededor de 35,000 personas vestidas de blanco, salen a las calles para exigir al gobierno fortalecer el matrimonio heterosexual y condenar todo lo que se aparte de la familia natural, es decir, el papá, la mamá, los hijos.

Esta atmósfera cotidiana, lugar donde aparece lo absurdo y maravilloso, y se manifiesta el modo de existir de lo mexicano, (si es que hay un modo especial de ser de lo mexicano) es aprehendida por la sensibilidad de Osornio, que reconoce en esas experiencias un suelo fértil donde puede surgir el performance, así lo relata en sus propias palabras:

Todos estos lugares, personajes y relatos forman el núcleo del imaginario queretano, describen un contexto específico y único, que permite la existencia de sucesos tan raros y poco convencionales como la misma aparición del performance, el cual también refleja, en las estrategias de sus artistas y ejecutantes, este espíritu surrealista que conforma nuestra forma de entender la realidad. Hablando desde mi experiencia puedo decir que este entramado de historias y sucesos fueron configurando mi visión de lo que significa Querétaro, y tienen un gran impacto e influencia en mi manera de hacer arte. (Osornio, 2017 A)

Osornio es heredero de Agustín Lara, Alejandro Jodorowski, Guillermo Gómez Peña y Rocío Boliver la *Congelada de Uva*. En sus acciones trastoca los rituales de la religión y los emplea para sus propios fines. Reelabora iconos de la cultura popular como Pedro Infante, Cantinflas, Tin Tan, o recurre a la magia, alquimia, brujería, tarot. Se expone, muestra lo que el pudor y las normas sociales recomiendan mantener oculto, reprimido: la violencia sexual, la enfermedad, la muerte.

1.2 La obra de Felipe Osornio *Lechedevirgen Trismegisto*.

1.2.1 Pornoterror en la Azotea

Conocí a Felipe Osornio en 2013 durante una muestra de postporno y pornoterror realizada en Morelia teniendo como sede algunos antros *underground* fuera del circuito cultural institucional. Osornio se presentó en la azotea de un antro-restaurant llamado “El Mechuacan”. Era necesario subir a través de una estrecha y peligrosa escalera de herrería. El público asistente estaba conformado por estudiantes universitarios, tribus urbanas, darketos, vampiros; allí estaban también las “Perras de museo”.

Osornio despliega su ritual; perfora la piel de su cara, brazos y pecho con agujas hipodérmicas. La sangre siempre es escandalosa. Un pastel de cumpleaños multicolor es embarrado en su cuerpo desnudo. Recostado sobre su espalda, levanta las piernas y mete por la vía anal, un cartucho, no de los que explotan sino una bengala de las que arrojan chispas. Lo enciende y los fuegos artificiales saltan sobre el público como arcoíris iluminando la noche. La carga política en algunas de estas acciones de *Lechedevirgen* consiste en hacer pública la vida privada, lo que implica una intención de evidenciar la violencia ejercida contra las prácticas sexuales disidentes, además de denunciar los crímenes de homofobia.

Osornio reflexiona estéticamente sobre la unión entre arte y vida, y los modos que tiene el poder para normar subjetividades; asimismo es considerado un representante notable de la escena *queer* (cuir) y postporno en Latinoamérica. En su currículum se cuentan participaciones en festivales de performance tan importantes como el Rapid Pulse International Performance Art Festival, Negación y Utopía Muestra Nacional de Performance o el Congreso Internacional El Cuerpo Descifrado, en espacios nacionales e internacionales como Ex-Teresa Arte Actual,

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA, Hangar org, Live Art Development Agency LADA, La Neomudéjar, DfbrL8r Gallery, Antic Teatré, Museo del Chopo, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Centro Cultural de España en México y su obra se ha exhibido en muestras de videoarte y temas relacionados en Alemania, Noruega, Guatemala, Colombia, Portugal, Chile, Argentina, Perú, entre otros. Ha colaborado con artistas como Lukas Avendaño, Diana J. Torres, Rocío Boliver, Guillermo Gómez-Peña, Paris Legakis, Giuseppe Campuzano, entre otros. Osornio estudió Licenciatura en Artes Visuales, por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Es fundador de Gran guiñol, productora de videoarte y ha participado en muestras de video postporno como la Bienal Internacional Arte y Sexo “Dildo roza” Festival internacional de cine postporno. Ediciones I y II, en Santiago de Chile. (Osornio, Currículum Vite, 2018)

1.2.2. Amarranavajas: La Transmutación de la Violencia Discriminatoria de Género en Arte

Pensamiento puñal, (nov. 2012) es un escrito poético-político pergeñado por Osornio en el que muestra las obsesiones del artista, las fuerzas que empujan la creación, la trasmutación de la violencia de la vida cotidiana en arte comprometido. Asume el término *puñal* (en México se llama puñal, de manera despectiva, al homosexual), y lo resignifica dotándolo del poder punzocortante del pensamiento crítico, en el texto incluye también otras luchas sociales; la lucha de todos los que han sido discriminados por su condición social desfavorecida o aspecto indígena, piel morena, sexualidad disidente y un largo etcétera. Veamos un fragmento del texto, que después se convirtió en performance:

Soy Puñal revolucionario, Charro Negro con las bolas de fuego, por cogerme toreros mariquitas amarillos y rosas de culos sabrosos y floreados, corcel semental sentimental con rifle en el ano en honor a Zapata, cuarto jinete del Armagedón kitsch, Porno-Mariachi neón exhibicionista, excitado, erecto, eyaculando en la plaza de las tres culturas, enfrente de la cámara [...] Porque voy en la búsqueda eterna de la estrategia perfecta que me permita aniquilarme sin que mi meta sea morir [...] Soy puñal por lo pagano, por las limpias, porque como las balas rezadas nunca fallo, con bigote satánico tupido y enroscado entre mis dedos, estoy maldito, tengo el cuerpo demonizado, encarno el fenotipo latino del delincuente, del coyote, del sicario, del traficante, del brasero, del criminal, del vendedor de piratería, del narcomenudista, del indocumentado, del albañil, del desempleado, del drogadicto, del judas, del traidor, del chamuco, incluso del sex simbol. Custodio la entrada al infierno de cuerpos raros, diferentes. Dantesco, luciferino, Infrarrealista para ‘volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial’. El Diablito ¡Lotería! (Osornio, 2018)



Fig. No. 4. Osornio. F. (noviembre, 2012) *Pensamiento puñal*.



Fig. 5. Lukas Avendaño y Lechedevirgen Trismegisto. (2014) *Amarranavajas*.

El performance *Amarranavajas*, es producto de la colaboración entre Felipe Osornio y Lukas Avendaño performancero oaxaqueño. El performance fue presentado en la Honorable Casa Nacional del estudiante (HCNE) en la Ciudad de México el 10 de agosto de 2014.

Lechedevirgen expone algunas referencias al contenido y la intención del acontecimiento:

[...] La performance está pensada como un mano a mano en una semántica decolonial-cuir donde los mecanismos coercitivos a los que los sujetos abyectos se enfrentan constantemente por asumirse fuera de un régimen heterosexual, les orillan a la reafirmación desde el espacio subversivo de actos políticos y artísticos, en un combate incesante por recuperar y sanar sus cuerpos secuestrados y heridos. (Osornio, Amarranavajas, 2017)

Muchas de las acciones performáticas individuales y colaboraciones con otros artistas de Osornio de esta época se pueden inscribir en la categoría del postporno que tuvo su auge en la década de los años 90 del pasado siglo XX y principios del siglo XXI.

El *postporno* tiene sus antecedentes en la pornografía gay de los años setentas del siglo veinte y en las prácticas sexuales anónimas y colectivas en el cuarto oscuro de las discotecas gay. El término fue popularizado por la estrella del cine porno, trabajadora sexual, activista, ecologista, y sexóloga Annie Sprinkle, (nacida Ellen F. Steinberg el 23 de julio de 1954) quien agrega contenido político, espiritual, ecológico a la industria de la pornografía, considerada entonces como dirigida al consumo exclusivo del varón heterosexual.

La actitud política del postporno intenta transgredir el contenido del porno tradicional heterosexual, mostrando otras prácticas que incluyen cuerpos disidentes, deformes, imperfectos;

así como contenidos dirigidos a lesbianas, homosexuales, feministas, y todo el espectro LGBTIQ (lésbico, gay, bisexual, transexual, intersexual y queer). “El postporno combina dos niveles, la necesidad de una dimensión emotiva que no renuncie por ello al sexo explícito junto con el afán por liberar nuestro deseo de los patrones tan fijos y localizados que manejamos corrientemente para, en lugar de crear un nuevo canon sexual, buscar la dimensión sexual de toda imagen, de toda configuración corporal, dando de sí sus límites. De esta manera, en el seno del postporno están incluidas la crítica y la política, pero también el humor, entrelazándose literatura, performance y cine, como en los casos de María Llopis, Warbear o Diana Pornoterrorista” (Vilches. 2017)

Lechedevirgen y Avendaño son herederos del movimiento postporno y *queer* de los años noventa y en sus acciones emplean una cierta estética *queer* mexicanista.⁴ Lechedevirgen asume el rol de neo charro, viste un traje con aplicaciones de adornos religiosos y objetos de superstición popular, tales como estampitas del *ánima sola* (ver figura 5) o artilugios para realizar *limpias* y brujerías; en tanto que Avendaño recurre a vestidos femeninos de tehuana o maquillaje y peinados de la tradición muxe.

⁴ El vocablo queer, de origen inglés se traduce como raro, extraño, bizarro, torcido, etc. Se emplea generalmente para referir la actividad sexual disidente, homosexualidad, lésbica, masoquismo, o sadismo. Es decir, la sexualidad disidente o marginal, es la que se aleja de lo que tradicionalmente se entiende por sexualidad "normal" (heterosexual, dentro del matrimonio y únicamente para la procreación).

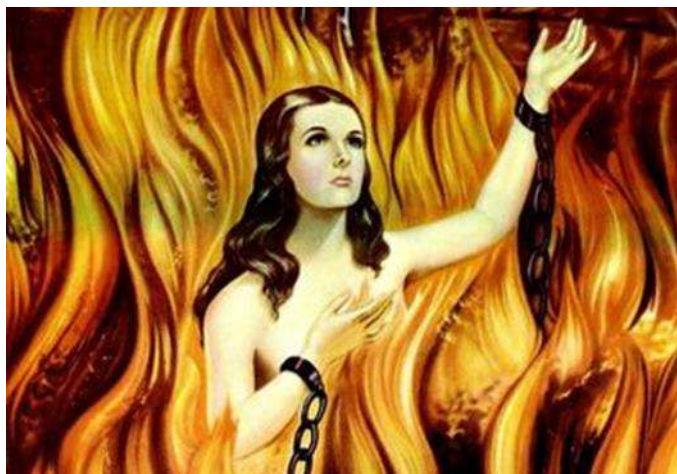


Fig. No. 6. *El ánima sola*.

En *Amarranavajas* ambos performanceros se enfrentan sobre el escenario ubicado en el patio central de la casa del estudiante mientras recitan fragmentos del texto *Pensamiento puñal*. Simulan una pelea a cuchillo, que recuerda la pelea de gallos. En cierto momento Lechedevirgen desnudo a excepción de unas botas decoradas con la imagen del ánima sola del purgatorio, ata un par de enormes y pesados testículos de toro mediante cuerdas a sus propios testículos; los hace balancear como péndulos, símbolo de hombría. El cuerpo y el erotismo son politizados; acceden al territorio de lo político al mostrar las complejidades de la violencia simbólica que significa la asignación de roles; el rechazo a los cuerpos abyectos o la imposición de roles inalcanzables. En la actualidad, ya no es tan evidente el rechazo a la homosexualidad y de manera creciente, la estética *queer* difundida por las ideologías de género, se encuentra cada vez más presente. Por el contrario, el varón heterosexual ha de mostrar los atributos de macho; siempre con temor a fallar y ser estigmatizado y ridiculizado.

Antonio Prieto considera que una de las virtudes del performance en general y *Amarranavajas* en particular es incidir en la esfera de lo político al visibilizar y empoderar subjetividades marginales:

Este performance pone en escena una narrativa poética y corporal que visibiliza las subjetividades marginadas; ya sea por sus condiciones de clase social, identificación étnica o género. Este trabajo afirma y empodera identidades ‘trans’, liminales, que son difíciles de vigilar y controlar. (Stanbaugh, 2014)

1.2.3 Del activismo al Cuerpo Enfermo: El Cuerpo Enfermo en su Función Política y Estética.

En un principio la centralidad de esta investigación estaba en el tema del activismo político realizado por los artistas mexicanos, y particularmente por el sujeto de esta investigación, Felipe Osornio. Es decir, la acotación temática, se encaminaba a dar cuenta de las acciones de los artistas que deliberadamente incluían el aspecto político y social en sus acciones artísticas como contenido principal, con el fin de evidenciar injusticias cometidas contra grupos vulnerables; indígenas, homosexuales, migrantes. Los activistas se busca restablecer el valor social y político del arte, llevar a la calle la manifestación artística, fuera de los museos o espacios consagrados y canonizados por el *main stream*. Estos artistas activistas se llaman activistas y lo que hacen es activismo⁵.

Pues bien, el concepto general de la investigación se mantiene, pero se ha dado un viraje, de acuerdo a la información encontrada en la trayectoria artística de *Lechedevirgen*, ya que sus últimas obras se han centrado en la trasmutación artística del cuerpo enfermo y su dimensión política. El tema central ya no será el activismo, sino el cuerpo enfermo en el performance y sus contextos políticos, sociales y culturales. Estamos hablando del cuerpo enfermo del artista y del

⁵ El activismo es un fenómeno que aparece cuando se trasgreden fronteras entre lo propiamente artístico y el activismo social. “Cuando la creatividad se ve supeditada a un proceso público de intervención social, tenemos lo que podemos denominar activismo”. (Martínez. C. 2010, pág. 369.)

valor simbólico que lo engancha al mundo, un mundo enfermo. El cambio de la centralidad del tema, que va del activismo hacia el cuerpo era necesario para dar más actualidad a la investigación, ya que esos cambios se operan en la realidad y en la vida del artista.

La razón de este viraje es para seguir las líneas de creación reveladas por el sujeto de esta investigación en entrevistas personales. Felipe Osornio ha padecido la mayor parte de su vida una enfermedad renal que le causaba dolor constante y era causa de una calidad de vida deficiente. En marzo de 2017, cuando la gravedad de la enfermedad le empujaba a una etapa terminal, Osornio recibe un trasplante de riñón. Ese acontecimiento marca un parteaguas en su vida. El arte y la vida se unen estrechamente y Osornio hace de su biografía un acontecimiento que le permite reflexionar artística y estéticamente sobre asuntos que le afectan directamente tales como la enfermedad, el dolor, el cuerpo sensible y su despliegue en el performance; el sentido de la vida, la libertad o la vulnerabilidad de grupos marginales y sus luchas políticas.

A partir del trasplante, según nos ha informado Osornio en entrevistas personales, la centralidad de su interés artístico se vuelve hacia la reflexión sobre el cuerpo enfermo. El cambio no es radical, ya que en su trayectoria siempre ha estado presente el asunto de la sexualidad, teoría queer, postporno, temas que involucran las políticas del cuerpo. Así lo explica Osornio:

[...] el trasplante, que fue por lo cual pasé todo este tiempo en recuperación, marcó un parteaguas definitivo en mi vida, por supuesto, y en mi obra ¿no? evidentemente iba a haber una diferencia, un antes y un después, y mi visión con respecto al arte y mi trabajo y lo que hago, no de manera tampoco tan radical, porque yo pienso que al final de cuentas siempre he estado hablando de esto [...] (Osornio, 2017, “comunicación personal”)

De esta manera se afina el trabajo del artista y empieza a incluir referencias autobiográficas sobre su manera de sobrellevar los síntomas de una enfermedad.

1.2.4. Primera Transición: El performance de la transición: “Nosotros”

El performance titulado *Nosotros* es el primer trabajo en el que habla explícitamente, de manera autobiográfica acerca de la enfermedad que venía padeciendo y que le obliga a enfrentar la posibilidad de la muerte, ese acontecimiento que siempre posponemos y colocamos en alguna fecha muy lejana en el futuro. El hecho de ser diagnosticado con una enfermedad terminal le hace consciente de los flujos que conectan todo; lo individual y lo colectivo, la vida y la muerte, puesto que todo lo que está vivo se encuentra en proceso de morir. “[...] y esa consciencia de la propia muerte y del cuerpo en decadencia, de un cuerpo que está muriendo, es lo que ha venido transformando mi trabajo y es algo de lo que no puedo desprenderme” Osornio en: (Noriega, 2016)



Fig. No. 7. Felipe O. (2016) *Nosotros*.

La experiencia subjetiva de una enfermedad terminal encarnada en el propio cuerpo lleva a Osornio a emplear su vida como materia prima para la expresión artística; la reflexión sobre el cuerpo enfermo se torna central en su poética.

[...] mi proceso creativo fue mutando en la medida que la enfermedad avanzaba sobre mi cuerpo y se tornó en la temática central de mi propuesta artística cuando la IRC (insuficiencia renal crónica) se recrudeció. Comencé a abordar la temática del cuerpo enfermo de manera directa en mis performances en el momento en el que entendí que me encontraba en lo que la ciencia clínica denomina etapa terminal. Osornio en, (García B. 2018)

Efectivamente Osornio asume los riesgos que implican ser declarado por la ciencia como enfermo en etapa terminal, con una operación de trasplante de riñón programada para ser realizada unos días después. Así, presenta el performance *Nosotros* como una despedida, como un acto catártico, en el que reflexiona sobre los momentos más difíciles de padecer insuficiencia renal, en el hecho de: “[...] estar enfermo y de entender que estas muriendo; porque esa conciencia de que todo el tiempo estamos muriendo al tiempo que estamos viviendo... es una paradoja, pero cuando se hace tan visible y evidente y lo sientes todos los días y a cada momento, es algo diferente, la conciencia es abrumadora” (Osornio. 2017 “notificación personal”)

En el performance *Nosotros*, Osornio explora el deterioro de cuerpo enfermo, describiendo en primera persona los procesos dolorosos a que se ve sometido un cuerpo que sufre los síntomas de una enfermedad. Un cuerpo despersonalizado por la ciencia médica, que le

asigna un status, un diagnóstico y un tratamiento. Osornio extiende la sensibilidad de un cuerpo, de su cuerpo particular, para alcanzar la multiplicidad de cuerpos que componen la totalidad del mundo y comparte su dolor. En el capítulo cuatro hablaremos más ampliamente de este performance, ya que es el primero en que muestra explícitamente su condición como enfermo terminal.

1.2.5. *El Árbol de Sangre.*

La idea de una evolución, que va del singular *Yo* al plural *Nosotros*, contenida en el trabajo *Nosotros*, se continúa y se expresa de manera más poética y enigmática en *El árbol de sangre*, donde Osornio describe un mundo material y un mundo espiritual unidos a través de las raíces y ramas de un árbol cósmico. Las raíces son como venas y arterias que conducen energía, sangre, vida. Durante los periodos de hemodiálisis que recibía cada semana, escribe el texto para el performance *El árbol de Sangre*, en el que describe la continuidad que se extiende entre los cuerpos, el mundo y el cosmos:

“Las sesiones (de hemodiálisis) se realizaban una vez por semana con una duración de 3 horas aproximadamente. Paradójicamente, los efectos secundarios de dicha terapia ocasionan el deterioro corporal y mental del paciente, llevando al artista a experimentar estados físicos y psíquicos alterados.” (Perforarte, 2018)



Fig. No. 8. Osornio, F. (2017) Video *El árbol de sangre*

Con un lenguaje poético, muestra como la unión del cuerpo y el cosmos se logra a través del dolor:

“[...] Era mi cuerpo drenando todo el dolor del mundo, era mi cuerpo drenando todo, todo el dolor del mundo... Y en su torrente se disolvió mi conciencia. Y en su torrente me olvidé de mi sufrimiento. Y en su torrente se perdieron mis pasos. Y en su torrente se borró mi historia. Así como se borrará la tuya.” (Osornio, 5 de junio de 2017)

El proyecto *El árbol de sangre* se compone de dos piezas: un video⁶ realizado durante las sesiones de hemodiálisis y una puesta en escena en el foro del Teatro de la ciudad, Querétaro.⁷



Figura No. 9. Osornio. F. (2017) Video *El árbol de sangre*.

En el video se puede observar el proceso clínico de un tratamiento de hemodiálisis; preparativos, vendajes, algodón con alcohol, mangueras, perforación en el cuello, inserción del catéter... Al final de una de esas sesiones el artista lee el texto poético *El árbol de sangre*. Durante su discurso una máquina absorbía toda la sangre de su cuerpo a través de una manguera conectada al cuello en la vena yugular. La enfermedad y el dolor nos muestran la experiencia fundante de ser un cuerpo sensible.

“Ciertamente el dolor es una experiencia de una ‘conciencia desgarrada’ entre su lucidez y su opacidad, debatiéndose entre sus propósitos voluntarios y sus automatismos, pero no

⁶ El video se puede consultar en: <https://vimeo.com/249201256>

⁷ El performance fue presentado el 14 de diciembre de 2017, dentro del marco de actividades del 4to *Encuentro Transdisciplinar Imaginartes*, en el foro escénico del Museo de la Ciudad de Querétaro.

deja en ningún caso de ser una conciencia corporal desgarrada, un cuerpo consciente multiplicado en fuerzas contradictorias y en guerra consigo mismo”. (García E. A., 2009)

Justamente la experiencia del dolor nos obliga a desear la separación, el alejamiento del cuerpo; es durante las dolorosas sesiones de hemodiálisis, que Osornio, atravesado por estados alterados de conciencia, tiene la visión de un árbol de sangre; arquetipo universal que une los tres niveles de la realidad⁸. El artista nos muestra que somos un cuerpo desgarrado unido a otros cuerpos y al cosmos a través de ramas y raíces de sangre.

El árbol de sangre de Osornio es, en una síntesis gráfica de la kábala, el árbol de la vida.
(ver figura 8)

⁸ El árbol es un arquetipo universal cuya imagen se encuentra en todas las culturas del mundo con diferentes significados. En el aspecto formal, el árbol tiene ya una fuerza simbólica que permite su generalización en cuanto arquetipo: Debajo del nivel horizontal de la tierra extiende sus raíces, de la tierra surge un tronco cuyas ramas se extienden hacia arriba, hacia planos superiores. Simbólicamente se puede interpretar como proceso integrador de las diversas regiones cósmicas. Las raíces se entrelazan en el inframundo, para permitir la estabilidad del tronco, el cual se sustenta en la tierra, a la vez que las ramas ascienden hacia el cielo. Mircea Eliade afirma que nunca ha sido adorado un árbol nada más que por sí mismo, sino siempre por lo que a través de él se revelaba, por lo que implicaba y significaba. Si bien el árbol no tiene un significado unívoco, puede representar diversas cosas que no dejan de estar relacionadas entre sí. La pluralidad del simbolismo de árbol radica en su capacidad de expresar diversas cosas como ser imagen del cosmos; símbolo de teofanía cósmica; símbolo de la vida, la fecundidad e inmortalidad; centro del mundo y sostén del universo; representar lazos místicos entre árboles y hombres; o, ser el símbolo de la resurrección de la vegetación y, por tanto, de la regeneración. Mircea Eliade. (1991) *Mito y Realidad*. Editorial labor. Barcelona



Figura No. 10. *El árbol de la vida*



Fig. No. 11. Osornio, F. (2017) Performance *El árbol de sangre*.

El performance, realizado 9 meses después del trasplante se describe de la siguiente manera:

Tras comenzar con una introducción en vídeo que mostraba la inserción del catéter para hemodiálisis en su cuello, el artista salió de un capullo elástico que asemejaba una semilla. Prosiguió a leer en vivo el texto «El Árbol de Sangre» al mismo que tiempo que detrás de él era proyectado el vídeo de la primera vez que lo leyó durante una sesión de hemodiálisis. Posteriormente continuó por bañar su cuerpo en sangre y despedazar bolsas para desecho biológico que en realidad contenían hojas secas, todo mientras las proyecciones mostraban a una parvada de pájaros, conocidos como pinzón vampiro, alimentarse de la sangre de otros animales hasta asesinarlos. (Osornio, 5 de junio de 2017)

1.2.6. Segunda Transición: Campos del Dolor: Arte, Brujería y Sanación. Arte Expandido

El performance titulado *Campos del Dolor*, presentado en el Museo de la Ciudad de Querétaro, en enero de 2016 y posteriormente en enero de 2018, bien puede ser un ejemplo de los derroteros que toma el trabajo de Osornio. Ya no nombra sus acciones como *arte del performance*, porque ese término es insuficiente para describir lo que hay en su imaginación:

“He decidido dejar de nombrar mi trabajo como “arte de performance” pues concibo que mi propuesta debe ser entendida como algo parecido a “arte expandido” o en las palabras que yo he escogido “Arte Vivo”, se trata de un proyecto que planeo llevar acabo de ahora en adelante que no conoce limitaciones, esquemas o reglas. (Osornio, Histeria.mx, 2016)



Fig. 12. Osornio, F. (2016) *Campos del Dolor: Los Deslenguados*

Campos del dolor es una acción de *arte vivo* que está basado en la Vida de José De Jesús Fidencio Síntora Constantino conocido como “El Niño Fidencio” Curandero y Taumaturgo del Desierto de Espinazo, Nuevo León, un pueblo popularmente llamado Campos del Dolor. Osornio relata el modo extraño en que entra en contacto con el Niño Fidencio, del que en ese momento, tenía poco conocimiento:

Un día soné con el Niño, me visitó en el plano de lo onírico para extirparme un tejido luminoso en forma de neurona, abriendo el costado de mi oído derecho con una navaja para afeitar. “Padezco” de una enfermedad llamada Glomeruloesclerosis focal y segmentaria, que aqueja mis riñones y que los doctores no han descubierto su etiología o posibles causas ni cura. A partir de ese sueño mi salud mejora. Decido dejar entrar al Niño a mi vida, mi obra se convierte en un constante homenaje a su nombre. (Osornio, Histeria.mx, 2016)

Campos del dolor consta de varias acciones que suceden simultáneamente en diferentes espacios del museo. En el patio central encontramos un grupo de enfermos, son *Los endemoniados* que se convulsionan atados a sus sillas y apoyados contra la pared, un oficiante los conduce a montar el toro mecánico en el centro del patio. Es un artefacto con forma de toro con cuernos, como los acostumbrados en las ferias; el animal mecánico gira con violencia, los enfermos gritan aterrados, resisten lo que pueden hasta que son arrojados al suelo. Al caer son sanados milagrosamente. Esto es una recreación de los extraños métodos que el niño Fidencio empleaba para curar a sus fieles.

En el pueblo de Espinazo Durango, los enfermos desahuciados, aún los inválidos, eran colocados sobre un novillo que era soltado en el campo, y los pacientes al ser arrojados al suelo sanaban por razones aún desconocidas. Otros procedimientos de curación eran:

A los leprosos, les untaba ungüentos de hierbas y minerales que él mismo escogía; a los mudos, les aplicaba una terapia de shock asustándolos con la fuerza del impulso del columpio, al grado que proferían un grito; a los locos, les aventaba frutas desde lo alto de un cerro para curarlos del espanto o los hacía recuperar las facultades cuando los metía en una jaula con una leona que, ellos no sabían, no tenía dientes. Extirpaba tumores usando pedazos de una botella de vidrio recién quebrada; usaba las hojas del pirul que adorna apenas la entrada a Espinazo, y acababa usando el lodo del charquito para aliviar el dolor de los sufrientes. (Anza, A. 14-07-2020)



Fig. 13. Persistencia de la fe popular en El Niño Fidencio.

Siguiendo el recorrido de la puesta en escena del performance *Campos del Dolor*, encontramos en otro salón un numeroso grupo de leprosos que cubren sus cuerpos desnudos con humeante lodo medicinal extraído de cubetas, el piso está cubierto de paja.

En un pequeño patio encontramos una mujer vestida con bata roja y máscara. La mujer lava algo en la pila de agua, enjabona y cepilla compulsivamente pedazos de carne, los cuelga de un tendedero con pinzas para ropa y vuelve a empezar. Los pedazos de carne son lenguas de res o de algún otro animal.

En el foro principal del teatro de Querétaro aparece *Lechedevirgen* vestido con una túnica blanca y un penacho confeccionado con plumas de colores, lee un texto describiendo los milagros del Niño Fidencio:

“Hoy es el primer cumpleaños de Fidencio, llega tanta gente que Espinazo se desborda. Muchos niños leprosos se despellejan a la orilla de una vereda; un hombre cuya cabeza se encuentra cubierta de cuernos curvos ha permanecido recostado contra la pared de una casa”. (Montes, 2017)

En el centro del foro cuelga un columpio. Lechedevirgen invita a pasar a enfermos reales que se encuentran entre el público; en días anteriores fueron convocados para que dieran testimonio de su enfermedad. Pasa un hombre, sube al columpio, habla de epilepsia, de perder la razón, caer a la inconciencia y despertar con la lengua trozada por sus propios dientes. Luego una mujer habla de cáncer, del proceso de disolución del cuerpo, un cuerpo que desaparece; otra mujer habla de una pierna enferma, una pierna inválida que desobedece. “¿tengo una pierna o una pierna me tiene?” La relación del sujeto con su enfermedad es identitaria, la comunidad que le rodea le identifica con su enfermedad, el nombre de pila desaparece; ahora es el mudo, el leproso, el ciego.

Un grupo de hombres y mujeres desnudos aparecen y entran a la alberca de plástico, junto al columpio. Son Los Leprosos. Es una recreación de *El Charquito*, un pantano de aguas hirvientes y sulfurosas donde el Niño Fidencio bañaba de lodo a los enfermos. Los cuerpos adquieren el color del barro. La masa indiferenciada de cuerpos agita con lentitud brazos, piernas, miembros. Para finalizar el acontecimiento, los participantes forman una fila frente al público de las graderías y agitan banderas de colores de papel picado con la efigie del Niño Fidencio.

En la visión de Osornio, el Niño Fidencio es un artista, un maestro, un guía del que obtiene fuerza para luchar contra la enfermedad del mundo. Esta experiencia con la magia y el chamanismo le impulsan a transformar su camino en el arte, mezclando el mundo del arte

tradicional con el mundo de la magia y la taumaturgia, así anuncia su próximo camino, su viaje iniciático y su lucha siempre inacabada contra la enfermedad:

He dejado de admirar artistas, y he puesto mis ojos en un espacio mucho más lejano, que me inspira y me llena de la alegría de vivir, se trata del espacio de la sanación, de la taumaturgia, el arte de hacer posible los milagros, siendo más concreto: he puesto mis ojos en la figura del Santo Niñito Fidencio Síntora Constantino, porque su vida y su obra se parece más a lo que yo entiendo como –artista- que a quienes abundan en el triste mundo del arte actualmente. Mi trabajo consistirá en unir aquel Espinazo y sus historias, pueblo sagrado suspendido en el tiempo, y las historias contemporáneas, que se entretejen con tal de luchar contra la enfermedad, la destrucción, la violencia y la crueldad humana... (Osornio, Histeria.mx, 2016)



Fig. No. 14. Osornio, F. (2016) Campos del Dolor: Los Leprosos.

Para Felipe Osornio estos saberes son muestra de la resistencia de los pueblos originarios de América ante el colonialismo europeo, ya que:

“Todo sistema de pensamiento tiende a excluir ciertos saberes que no entran en sus lógicas y mecanismos, lo que sucedió con la brujería o con ciertos ritos y tradiciones que ante la imposibilidad de traducirlos a nivel racional fueron exotizados y rechazados por una mayoría dominante”. Osornio en: (López, 2014)

De esta manera, Osornio ha integrado en su trabajo un corpus de prácticas disidentes de toda índole:

“Mi ‘método’, si es que esto es uno, es post disciplinar e invasivo, lo devora todo, se sirve de la magia, del caos, la mística sexual, la chamanería y la brujería al mismo tiempo que de políticas corporales, arte extremo y estudios de género, decolonialismo, crítica *queer* y post pornografía”. Osornio en: (López, 2014)

El choque entre lo hegemónico y lo pagano es una lucha constante en la vida y el trabajo de Osornio, devoto del Niño Fidencio; en muchos de sus performances ha incluido rituales de brujería popular, psicomagia o psicodrama, encontrando en el arte una veta mágica alquímica.

1.2.7. Poética de la Sanación o el Lenguaje de los Pájaros. El pájaro Adivinador

En la obra denominada: *Poética de la sanación o el lenguaje de los pájaros* (nov. 2013) ha hecho traer una jaula que contenía un pájaro adivinador de la suerte, de esos que se encuentran, cada vez menos, en las ferias de pueblo. El pájaro saca con el pico una tarjeta misteriosa marcada con una inscripción y el artista lleva a cabo el ritual que manda el azar:

“Viacrucis, las fronteras son líneas imaginarias que definen territorios con violencia, saben del viaje sin retorno de aquellos paisanos que han muerto en el desierto tratando de cumplir el sueño americano. Conviértase en el águila y camine sobre las espinas del nopal para vencer a la serpiente”. Mientras se lee el mandato del oráculo, Osornio espera sentado, observando el trabajo del canario. Viste un traje blanco, con la imagen del Niño Fidencio grabada en la espalda del saco; lleva en la mano un caballito de palo, un tótem que le acompaña en algunos rituales. Se descalza y con pasos lentos, dolorosos, hieráticos, camina sobre una vereda espinosa, hecha con pencas de nopal sobre el suelo. El performance está compuesto por siete acciones elegidas al azar por el pájaro, todas refieren a la situación de violencia y malestar nacional, algunas acciones son: “Caminar descalzo en nopales espinosos, sangrar sobre tierra fértil, plasmar el mapa del territorio mexicano en el vientre de una mujer embarazada”. (Díaz, 2013)

La obra fue presentada en Ex-Teresa Arte actual, Ciudad de México el 29 de noviembre de 2013; En la primera muestra Nacional de Performance Negación y utopía.



Fig. No. 15. Osornio. F. (2013)

Viacrucis, pieza del performance: Poética de la sanación o el lenguaje de los pájaros.

Osornio expone algunas líneas de contacto que enlazan el arte con la política, la magia, la alquimia y sus posibilidades terapéuticas:

He escogido este camino híbrido y mutante porque desde mi perspectiva, la raíz del arte en México es la brujería. Lo que yo entiendo por arte es equivalente a la magia y la manera en que yo lo realizo, que es equivalente al ritual, es llamado performance. Esa es la razón. No soy ni uno ni lo otro, ni totalmente un brujo ni totalmente artista, no estoy en ninguno de los lados y a la vez, en ambos. Mi obra se encuentra perdida, o mejor dicho perdiéndose, en medio del triángulo de las bermudas de la conciencia, entre la magia, la política y la física cuántica. Osornio en: (López, 2014)

Osornio explica el devenir de su performática como un cruce de líneas de fuerza que le llevan en varias direcciones y generan encuentros y transformaciones, siempre en movimiento como la vida misma.

1.2.8. Organolepsia

Otro performance de vital importancia es *Organolepsia*⁹; ya que en este trabajo señala algunas conexiones entre cuerpo y política. El performance siempre está conectado con temas políticos y sociales porque, al desdibujarse las fronteras que mantenían separado el “gran arte” del mundo prosaico, y al no definirse ya por modos de hacer o por soportes que supuestamente

⁹ organoléptico, ca. Del gr. ὄργανον órganon 'órgano' y ληπτικός lēptikós 'receptivo', adj. Que puede ser percibido por los órganos de los sentidos. En: <https://dle.rae.es/organol%C3%A9ptico>

les son propios; el arte se redefine al mezclarse con la vida cotidiana del mundo, incluyendo el aspecto político.



Fig. No. 16. Osornio, F. (2018) *Organolepsia*.

El performance fue presentado en el Museo de la Ciudad, en Querétaro, el 14 de junio de 2018. El performance se conforma de dos acciones: la primera construida a manera de una pasarela de modas en las que 4 modelos desfilan utilizando como accesorios 4 de los órganos con mayor demanda a nivel mundial: pulmones, corazón, hígado y riñones, mientras son leídos datos en relación a las listas de espera para trasplante de dichos órganos en México. La segunda acción consiste en la realización de una subasta simbólica en la que los órganos de dos voluntarios del público son subastados en vivo contrastando con cifras del mercado negro y el tráfico de órganos. Lo recaudado en estas subastas simbólicas es destinado a pacientes de escasos recursos y en protocolo de trasplante renal. Las donaciones se realizan a los pacientes a nivel personal y

de forma directa gracias a la vinculación con el departamento de trabajo social del área de trasplantes del Hospital General de Querétaro. (Osornio. 2018)

Nada más banal, superficial y alejado del arte que un desfile de modas, donde esbeltas modelos marchan luciendo accesorios, ropas coloridas y joyas de la temporada. En esta ocasión se traslada al museo, el lugar del gran arte, un desfile de modas con el fin de exhibir otros accesorios: los órganos con mayor demanda en el mundo; pulmones, corazón, hígado y riñones.

Felipe Osornio, haciendo de maestro de ceremonias, informa sobre la legislación actual en México acerca de la donación y tráfico de órganos; luego anuncia: “Damas y caballeros, con ustedes los órganos más buscados”. Luces, música techno industrial, aparece una modelo contoneándose por la pasarela, la señorita pulmón, lleva sobre el pecho un par de recortes ovalados de cartón de color azul; mientras tanto el locutor dice: “los pulmones son los órganos en los cuales la sangre filtra el oxígeno procedente del aire y a su vez se desprende del bióxido de carbono...”



Fig. No. 17. Osornio, F. (2018) *Organolepsia. Señorita pulmón.*

Continúa el evento y desfilan sucesivamente el corazón, el hígado, los riñones, representados por las y los modelos, mientras el público aplaude.

Para la siguiente acción se involucra la participación del público. Un voluntario es llevado al escenario donde se ha dispuesto una mesa de operaciones y gran cantidad de aparatos misteriosos, mangueras y pantallas; se le tiende sobre la mesa y un médico vestido de blanco realiza el simulacro de una operación quirúrgica para extraer los órganos útiles.

El locutor informa sobre los precios que alcanzan ciertos órganos en el mercado negro, y lo procedimientos empleados por los traficantes para obtenerlos. Un pulmón puede llegar a costar

en México 3 millones y medio de pesos. Pero en la subasta simbólica se vendió más barato, por solo cien pesos. Un riñón, el más solicitado puede costar cinco millones y medio de pesos, en la subasta se vendió por 350 pesos. El corazón alcanza hasta 2,6 millones de pesos, vendido por 250 pesos, el hígado llega a costar 3,2 millones, vendido por 300 pesos.

El trabajo artístico de Osornio considera los cambios fisiológicos, farmacológicos, quirúrgicos, emocionales, inmateriales e invisibles que ocurren en su propio cuerpo, pero también las implicaciones sociales, culturales y políticas que lo rodean. En *Organolepsia*, Osornio quiere hacer visibles procesos antes invisibles que acontecen en el cuerpo del artista, entendido metafóricamente como el cuerpo del mundo (Osornio, 2018).

Esta lucha biopolítica¹⁰ sobre el territorio de los cuerpos es más evidente cuando se considera la legislación sobre donación de Órganos en México. El 27 de abril de 2018 fue detenida una ley, según la cual todos los mexicanos mayores de 18 años son considerados donadores de órganos al momento de su muerte, a menos que explícitamente declaren lo contrario mediante un documento legal. (Osornio, 2018).

En los hechos se invierte lo señalado por el artículo 320 de la Ley General de Salud, vigente en la república mexicana, que dice: “Toda persona es disponente de su cuerpo y podrá donarlo, total o parcialmente, para los fines y con los requisitos previstos en el presente título”. (Salud, 2019). Asimismo, el artículo 321 señala: “La donación en materia de órganos, tejidos, células y cadáveres, consiste en el consentimiento tácito o expreso de la persona para que, en

¹⁰ Biopolítica es el nombre que da el filósofo francés Michel Foucault a una forma específica de gobierno que aspira a la gestión de los procesos biológicos de la población. Foucault sostiene que la Biopolítica es efecto de una preocupación anterior del poder político: El Biopoder, que son un conjunto de estrategias de saber y relaciones de poder que se articulan en el siglo XVII sobre lo viviente en Occidente. Rebolledo M. (3 de marzo 2015)

vida o después de su muerte, su cuerpo o cualquiera de sus componentes se utilicen para trasplantes”. (Salud, 2019)

La donación será expresa cuando lo manifieste por escrito, o tácita, cuando no haya manifestado su negativa, “siempre y cuando se obtenga también el consentimiento de alguna de las siguientes personas: el o la cónyuge, el concubinario, la concubina, los descendientes, los ascendientes, los hermanos, el adoptado o el adoptante” (Salud, 2019).

Esto generó un amplio debate sobre los aspectos éticos de la iniciativa de ley, que al final fue rechazada en la cámara de diputados. Arnoldo Kraus, académico de la Facultad de Medicina de la UNAM, señaló que, a diferencia de España, Finlandia, Francia, países donde se ha implementado la donación presunta; la situación en México, con 60 millones de habitantes en pobreza, que no tienen información ni medios para manifestar su deseo en materia de donación de órganos; la pobreza se convierte en un tema ético y, además, los recursos con los que cuenta el sector salud no son suficientes. (Kraus, 2018) Una interpretación generalizada es que el sujeto ya no sería dueño de su cuerpo, el Estado sería dueño de los cuerpos y de sus órganos.

La posición política de Osornio en este performance es incentivar la donación altruista de órganos, para ello utiliza el arte como una herramienta para “ampliar la información y hacer visibles los mecanismos bioéticos, culturales, económicos y políticos que atraviesan dichas prácticas corporales” (Osornio, 2018). De esta manera, de acuerdo a lo planteado por Rancière, Osornio emplea las estrategias que harían eficiente el arte político: visibiliza lo oculto, gestiona los tiempos y espacios, da lugar a los sin lugar; en suma, son práctica del disenso, del desacuerdo, prácticas que definen lo político.

Así, el derrotero de esta investigación y de acuerdo a los hallazgos obtenidos, se fue concretando hacia la especificidad de los cuerpos, identificados como territorios donde se juega lo artístico y lo político. Esto de manera simbólica pero también absolutamente real, en los hechos cotidianos.

1.2.9. México Exhumado.

En esta performance, Osornio usa el humor negro como una herramienta para la denuncia política, desentierra algunos de los momentos más absurdos y extravagantes del país creador del “Chupacabras” y del secuestro exprés. El trabajo está basado en el libro “México Bizarro” de Alejandro Rosas y Julio Patán. Mezcla el “stand up” con la nota roja con el fin de mostrar la violencia en México, así como hechos históricos que alcanzan lo ridículo:

[...] *fake news* que provocan linchamientos, mazapanes gigantes que rompen records *guiness*, repartición masiva de leche con heces de rata patrocinada por el Partido Revolución Democrática (PRD), el extraño caso de la quimioterapia que se convirtió en agua bajo la administración del ex diputado Javier Duarte, y la historia de la criatura que se alimentaba de sangre de chivo y vacas durante el gobierno de Salinas de Gortari, son algunos de los especímenes que habitan en esta tragicomedia disfrazada de performance. (Osornio, 2019)



Fig. No. 18. Osornio, F. (2019) *México exhumado*.

1.2.10. Regresa el Chupacabras.

El performance *México exhumado* fue presentado en el XI encuentro del instituto hemisférico de performance y política, “El mundo al revés: Humor ruido y performance” el 10 de julio de 2019.

Felipe Osornio, vestido con pantalón negro estilo mariachi, y camisa color de rosa mexicano, cubierta de adornos brillantes, se encuentra ante una mesa, en la mesa una caja de cartón de la que extrae algunos objetos. En primer lugar, muestra una bolsa plástica de las que se usan en los hospitales para contener sueros, y otros líquidos. Osornio sonríe y afectadamente se contonea mostrando la mercancía como lo hacen las modelos. La voz en off, con acento chilango merolico, intenta vender algo: “le ofrecemos la tan buscada receta para convertir agua en medicina milagrosa. Olvídense del agua de Tlacote, ésta fórmula le permitirá convertir agua destilada en quimioterapia para que pueda administrársela a niños con cáncer, esta es una cortesía de Javier Duarte,”

A continuación, saca unas tijeras y una muñeca de trapo adornada con muchos listones, una muñeca que se puede encontrar a la venta en la plaza pública confeccionada por manos indígenas. Se aparta unos metros y se sienta en una silla. La voz en off dice. ¿por qué las mujeres usan tacones?, porque quieren estar a la altura del hombre, [...] ¿sabes que es la mujer?, el motor de la escoba, [...] continúan los chistes... era una mujer tan tonta pero tan tonta que hasta las demás mujeres se dieron cuenta... en qué se parecen las mujeres a los semáforos, en que después de medianoche nadie las respeta, etc... Mientras tanto Osornio usa las tijeras sobre el cuerpo de la muñeca. La música de fondo es mariachi, sones tradicionales, el son de la negra. ¿En que se parece una mujer a una bolsa de hielos?, en que hay que azotarla hasta que afloje. La muñeca de trapo es cortada en pedazos con las tijeras. Osornio se desnuda y coloca su ropa y los restos de la muñeca sobre la silla. Las botas rosadas llevan la imagen de un personaje feo, pelón, orejón, con alas de vampiro.

Retira la silla hacia la oscuridad, regresa, se sienta sobre un cajón pintado de negro, de un recipiente extrae pintura roja y maquillaje. Con una pistola de agua dispara un chorro de líquido sobre su cabeza, el líquido rojo escurre. La voz del narrador habla de diferentes noticias obtenidas de periódicos mexicanos en diferentes fechas tales como: la muerte de Donaldo Colosio, (candidato a la presidencia de México en 1994) la amputación de las manos a seis personas en 2016 en Jalisco, México. -Osornio aplica pigmentos rojos sobre sus manos y dispara agua con la pistola de juguete-. En Guerrero, México, 2006, con la decapitación de un policía como inicio de la guerra contra las drogas, se inicia la práctica que después sería cotidiana; los descabezados junto con los encobijados y los colgados, que aparecen a menudo en las plazas y puentes del país. Osornio cubre de pintura su cuello y el líquido escurre.

2012, en Sonora, asesinato de un mexicano de 16 años por disparos de la patrulla fronteriza de EE. UU. Recibió ocho disparos en la espalda mientras intentaba huir. Osornio gira, muestra la espalda y la cubre de rojo. Ciudad de México, Atlacomulco; más ajustes de cuentas, más asesinatos. 1838, durante la “guerra de los pasteles” una bala de cañón alcanza la pierna de López de Santa Ana, la cual tiene que ser amputada, Santana ordena un funeral para su pierna, años después la muchedumbre desenterró la pierna y la arrastró por las calles. Mayo 2019, una estudiante es herida de bala durante un asalto y tiroteo al transporte público.

El sonido ambiental reproduce noticias de la televisión de 1996, cuando apareció el famoso chupacabras. Durante ese periodo, frecuentemente se encuentran animales muertos cuya sangre había sido extraída. Osornio coloca una cubeta ante sus pies y extrae líquido rojo con el que frota todo su cuerpo. Cubre su cabeza con una máscara de Carlos Salinas de Gortari, (expresidente de México, en el periodo del 1 de diciembre de 1988 al 30 de noviembre de 1994) una máscara sonriente y con dientes afilados de vampiro. Se coloca unas alas de color rojo y verde. El cuerpo macilento baila esperpénticamente. El público silva, grita y aplaude.

Se advierte una evolución en la obra de Osornio. Sus primeros performances se ubican en la sensibilidad postporno y queer. Su manejo del contenido político y social le ubican en el género del llamado artivismo; ya que denuncia, a través del arte, la violencia cometida contra grupos vulnerables. Dada la negativa de los espacios culturales institucionales a presentar su obra; Osornio se presenta en espacios alternativos, bares, cantinas, tugurios, antros.

El performance *Nosotros*, marca un cambio en su trayectoria; es la obra en que por primera vez, y de manera explícita, aborda el tema del cuerpo enfermo, esto debido a la

evolución de su propia enfermedad, en etapa terminal y su necesidad de transmutar el sufrimiento del cuerpo en arte a través del ritual del performance.

Otro performance de notable importancia es *Campos del Dolor*, ya que a partir de esta obra Osornio anuncia lo que será su búsqueda artística, vital y existencial. Deja de usar el nombre performance para describir lo que hace. Quiere unir arte y vida, quiere un arte expandido y vital que lo devora todo. Explora las posibilidades terapéuticas del arte, a través de rituales de sanación que recuperan saberes prehispánicos, y que sobreviven en personajes como el Niño Fidencio.

En el siguiente capítulo abordaremos algunos antecedentes del performance en el ámbito nacional e internacional, que corresponden al estado de la cuestión y que constituyen referentes reconocidos por Osornio que han influido en su manera particular de abordar el performance. Daremos prioridad a aquellos que trabajan el asunto de la enfermedad y sus síntomas sobre el cuerpo individual y colectivo. Expondremos diferentes visiones culturales alrededor de cómo se concibe el cuerpo y los acontecimientos que marcan al cuerpo.

Incluimos además un subcapítulo sobre la pandemia de covid-19 que muestra el mundo como un cuerpo enfermo, un cuerpo colectivo definitivamente enfermo.

Capítulo 2 La Transmutación Artística del Cuerpo Enfermo

Corpus: un cuerpo es una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas de estados, de funciones. Cabezas, manos y cartílagos, quemaduras, suavidades, chorros, sueño, digestión, horripilación, excitación, respirar, digerir, reproducirse, recuperarse, saliva, sinovia, calambres, torsiones y lunares. Es una colección de colecciones. Corpus corporum cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma. Aun a título de cuerpo sin órganos, este tiene al menos cien órganos cada uno de los cuales tira para sí y desorganiza el todo que ya no consigue totalizarse.

Jan Luc Nancy. 58 indicios sobre el cuerpo.

Al final de cuentas todo ocurrió a través de mi cuerpo [...] no todo tiene que ver con el cuerpo físico sino que existe un cuerpo que podemos denominar espiritual o etérico o inmaterial, [...] tampoco quiero sonar tan hippie, [...] me di cuenta que el cuerpo físico lo que entendemos como cuerpo hace la mitad del trabajo pero existe otro cincuenta por ciento que podemos ubicar como inmaterial y puede ser como te digo espiritual, etérico, emocional, psicológico etcétera como lo quieran llamar, [...]es ese cuerpo que refieren algunas personas cuando pierden alguna extremidad o un miembro, que siguen sintiendo el miembro, se refieren al miembro fantasma, [...] ese cuerpo efectivamente existe tangiblemente y ese cuerpo tiene que estar también igual de nutrido alimentado, fuerte como el cuerpo físico porque si no, no funcionan las cosas...

Felipe Osornio

2.1. El Cuerpo Enfermo en el Performance. Antecedentes a la Obra Performática de Felipe Osornio.

En las siguientes páginas veremos algunos de los referentes más importantes en la obra de Osornio, puesto que no los podemos incluir todos. Felipe Osornio, Ron Athey, Bob Flanagan, así como los creadores del Accionismo vienés; los austriacos Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Hermann Nitsch, son artistas del performance que tienen en común su interés

en trabajar sobre temáticas que incluyen la reflexión sobre el concepto de enfermedad, la fragilidad del cuerpo, dolor, sadomasoquismo, sexualidad disidente, muerte y supervivencia, además exploran la articulación del arte con otros aspectos sociales y culturales tales como identidades marginales, libertad, espiritualidad.

La intención de este capítulo es mostrar el modo en que estos artistas abordan el tema del cuerpo enfermo y sus procesos de transmutación, alquimia, sublimación que convierten el cuerpo enfermo y su vida en materia prima de su arte. Así como encontrar y contrastar las particularidades, coincidencias, o disidencias que influyen en el trabajo de Osornio; particularmente en aquellas obras en las que habla sobre el cuerpo enfermo y sus procesos de transmutación o sublimación.

Los accionistas vieneses no vivían la experiencia de un cuerpo enfermo, sin embargo, su acción sobre la realidad da cuenta de la enfermedad social y cultural. Su acción, su actuación, su ritual, quiere atacar los síntomas dejados sobre, en, dentro del cuerpo; de lo que ellos consideran la corrupción de lo humano; de allí su violencia visceral, no solo inevitable sino necesaria.

2.1.1 Esquizofrenia de Mártires y Santos

Ron Athey (Groton, Connecticut, U.S. 1961-) Es un artista del performance que vive con VIH. Practica el performance más radical y puede utilizar en sus puestas en escena fluidos corporales, sangre, orina, excrementos o practicar autolesiones. Utiliza su cuerpo como lienzo o partitura para escribir la historia social y personal de un convulso fin de siglo.

Athey explora sistemáticamente la patología de la subjetividad moderna, y se sumerge en la perturbación de estetizar la muerte y la destrucción, el sometimiento y la supervivencia. De hecho, ha descrito su cuerpo en el performance como una manifestación paradójica del "cadáver viviente", el artista explora los aspectos más oscuros y perturbadores de la vida, de la cultura contemporánea y de la imaginación, todo esto a través de la nobleza de la carne viva y extática. (Johnson, 2013)

Desde sus primeros performances en 1980 hasta la actualidad trabaja sobre ideas clave como identidad, placer, deseo, misticismo, éxtasis... Su trabajo es clave en las culturas punk, queer, industrial y alternativa. Al igual que otros artistas del performance, también lleva aspectos autobiográficos a sus presentaciones: un padre ausente, una madre esquizofrénica recluida frecuentemente en hospitales, una educación religiosa fundamentalista, adicción a las drogas, y el hecho de vivir con la infección del VIH.



Fig. No. 19. Ron Athey. (2008) *Self-Obliteration I*

Athey fue criado en un ambiente de fanatismo religioso inculcado por tres mujeres esquizofrénicas, su abuela Annie Lou, la tía Vena, y en menor medida su madre, que fue

internada permanentemente en un hospital psiquiátrico cuando Athey tenía 5 años de edad. De él se esperaba que sería predicador en la iglesia pentecostés de su comunidad, pero renuncia en su adolescencia.

En 1982 en uno de sus primeros performances con el grupo de rock industrial llamado *Premature ejaculation* “eyaculación precoz” junto a su amante Rozz Williams, éste realiza cortes con navajas de afeitar, en el pecho de Athey y besa la sangre, con toda la carga simbólica de hacer esto en plena época del SIDA. El resto de la década de 1980 la emplea en drogarse con cocaína y metanfetamina. En la década de 1990, después de un periodo de recuperación de las drogas, regresa al performance y trabaja en el club “FUCK” de Los Ángeles.



Fig. No. 20. Premature Ejaculation (Ron Athey and Rozz Williams) 1982

En 1992 presenta “Mártires y Santos” un lamento por todos los muertos por el SIDA, presentado por sobrevivientes de esa enfermedad. El evento usaba las técnicas del S / M (sadismo- masoquismo) para ilustrar el martirio moderno. (Johnson, 2013, p. 51)

Athey encontró nuevas formas de emplear el performance para criticar la política de un gobierno casi genocida, para hablar de la parcialidad de los medios de comunicación, y el horror de una generación perdida por el SIDA. El performancero recuerda su propia tristeza por la muerte de sus amigos, en un momento en que eran comunes los funerales casi diarios, y podría tener cinco amigos en hospital en cualquier momento. El hecho de ver su mundo destruido por el SIDA le obliga a preguntarse ¿cómo seguir adelante? O ¿Cómo considerar su propia enfermedad? Estas preguntas se convierten en el motor para desarrollar sorprendentes imágenes y rituales en sus actuaciones donde se mezcla su propia biografía con el contexto cultural y su frustración como cristiano evangélico. El frustrado predicador declara:

Cuando alguien moría, siempre pensaba en mi propia infección, en mi propia mortalidad, y que probablemente nunca terminaría mi trabajo. Y esta fue la verdadera fuerza de *Mártires y Santos*, tan solo ser descaradamente melodramático sobre la pérdida, sobre este horror, sobre el efecto que tuvo la religión sobre mí, y cómo pintó estos cuadros tan grandiosamente. (Johnson, 2013, p. 64)

Según la historiadora del arte Rose Lee Goldberg, el resurgimiento del performance o arte del cuerpo en la década de los 90, de una manera más virulenta aún que las acciones de los años sesentas, se debe en gran parte al horror contemporáneo del SIDA y a la homofobia legislada en EEUU.

En este contexto social aparecen las respuestas de artistas contemporáneos que como Athey expresan el malestar de una época. Veamos algunos ejemplos. Andrés Serrano, artista neoyorquino nacido en 1950, realiza la serie fotográfica *Inmersiones*. La pieza fotográfica es el producto final de una instalación performance durante la cual sumerge objetos en un tanque transparente conteniendo diversos líquidos corporales: sangre, leche, orina. *Christ piss* es un

crucifijo inmerso en la orina del artista. La obra de Serrano es amplia, sin embargo, la atención de ciertos grupos conservadores recae sobre *Christ piss*; obra que consideran blasfema. Serrano recibió amenazas de muerte y fue denunciado ante el Congreso de EEUU. La obra de Serrano fue calificada de “basura... deplorable...despreciable”. La principal argumentación era en el sentido de que había recibido un premio, obtenido del dinero de los contribuyentes: “Este artista recibió \$ 15,000 por su trabajo del National Endowment for the Arts , a través del Centro Sureste de Arte Contemporáneo”.¹¹ El tema central de Serrano es el cuerpo físico, su materialidad, sustancias abyectas, carne y huesos, grasa, sangre, esperma, leche. El cuerpo y sus funciones más animales, sexualidad en todas sus posibilidades; sus aberraciones genéticas y, desde luego, su envejecimiento y decadencia, su enfermedad y muerte.¹²



Fig. No. 21. Andrés Serrano. (1987) *Christ Piss*.

¹¹ Véase, *Comentarios sobre Andrés Serrano por miembros del Senado de los Estados Unidos*, En: (http://web.csulb.edu/~jvancamp/361_r7.html)

¹² Más información sobre la obra de Andrés Serrano, en: <http://andresserrano.org/wall>

En 2011, la pieza de Andrés Serrano fue vandalizada a martillazos durante una exposición en Aviñón, Francia, y los empleados del museo recibieron amenazas de muerte. También fue dañada la obra “The Church” que muestra la imagen de una monja. (Reuters, april 18, 2011)

Por otra parte, siguiendo la narrativa de fin de siglo, Matthew Barney (San Francisco, California, 1967), es un realizador de arte multimedia, videos, instalaciones, escultura, dibujo, performance. Este multifacético artista explora las posibilidades y límites del cuerpo físico en el arte. Le obsesiona el cuerpo y su capacidad atlética de resistencia y transformación. En sus apoteósicas puestas en escena, y en sus inclasificables películas, incluye músicos, ballet, seres mitológicos, faunos o ninfas, entes híbridos post humanos, mezcla de animales, humanos y recursos cibernéticos; creando un mundo personal, autobiográfico, infectado de asociaciones freudianas, violencia, banalidad y saturada belleza. A partir de 1994 hasta 2002 trabaja en su serie *Cremaster Cycle*, proyecto fílmico en cinco partes, acompañado de esculturas, fotografías, dibujos¹³.

Barney muestra la violencia real, que se presenta en las transformaciones, adaptación, y evolución de los cuerpos en la naturaleza. Fuerzas brutales en lucha interminable, indistintas, indiferenciadas, germinales, muy en la poética de la voluntad schopenhaueriana. Todo esto mezclado con mitología celta y los más avanzados descubrimientos de la ciencia y la tecnología.

El crítico de cine Daniel de Partearroyo interpreta así el *Cremaster Cycle*:

El cremaster es un músculo del aparato genital masculino que mantiene suspendidos los testículos y permite su movimiento retráctil ante estimulaciones externas, [...] la

¹³ Más información en: <http://www.cremaster.net/>

distinción sexual en un feto suele tardar nueve semanas desde que es concebido, y esta diferenciación sexual, que permite identificar la binaridad de los sexos, es representada por el descenso del cremaster dentro del organismo. [...] Barney ve todo el proceso como un camino traumático donde el organismo intenta retomar una posición de equilibrio inicial [...] para mostrar esto realiza la serie de cinco películas del ciclo *Cremaster*. (Partearroyo, D. 2006)



Fig. No. 22. Matthew Barney. *Cremaster Cycle* (1994-2002)

Franko B. (Milan, Italia 1960) performancero italiano radicado en Londres Inglaterra. Su trabajo incluye performance, body art, video, instalación, escultura, dibujo. En sus acciones en

vivo extrae su propia sangre para re-presentar vulnerabilidad, el dolor y la pérdida. En “Oh Lover Boy” el cuerpo desnudo del artista completamente pintado de blanco, es tendido sobre una plancha inclinada, también blanca y se dedica a sangrar impunemente a través de las arterias abiertas de ambos brazos; las huellas del cuerpo y la sangre quedan marcadas sobre la santidad de la sábana.

En el performance titulado “Milk and Blood”, golpea un saco de boxeo de color dorado; durante el proceso balbucea la palabra “insignificante”, el saco chorrea un líquido blanco y grasoso formando un charco en el piso. En esta acción irrumpe la estética del mundo del boxeo; Franko B. golpea sus obsesiones durante trece rondas de dos minutos de resistencia mental y física. El artista explora en su autobiografía textos de dolor, erotismo, repulsión, éxtasis, o tal vez el hecho de haber sido abandonado en un orfanato. ¿La leche es masculina o femenina? Además, en palabras de Franko: “Cuando no hay futuro, ¿cómo puede haber pecado?”



Fig. No. 23. Franko B. (2016) “*Milk and Blood*”

Marcel.Lí Antúnez-Roca (Barcelona, España 1959) Esperpéntico, pantagruélico, artaudezco, valleinclanezco, excesivo. Hace detonar identidades fugaces, creador de híbridos biomecánicos, robots forrados de piel de cerdo y de vaca, capaces de interactuar con el público; experto en ingeniería mecatrónica. Músico, dibujante, pintor, cineasta, creador del colectivo *La Fura dels Baus*, en los años ochenta; lo que significó su paso de la escena local a la escena internacional. En *La Fura dels Baus* somete los cuerpos al caos y la destrucción, realizando experiencias extremas y peligrosas. “Ha desarrollado un universo visual absolutamente personal e iconoclasta, basado en una reflexión sobre sistemas de producción artística, lo que él llama Sistematurgia. Ha realizado instalaciones y performances, en museos, galerías, teatros, cabarets y espacios no convencionales en más de 40 países”¹⁴



Fig. No. 24. Marcel.Li Antúnez-Roca. (1979) *La Fura dels Baus*

¹⁴ Marcel.Li Antúnez en: <http://www.marceliantunez.com/work/>

El interés central de estos creadores que despiden el siglo XX y dan inicio al XXI, es el cuerpo físico sometido a pruebas extremas, en un mundo caótico donde aparecen fenómenos como las identidades fluidas, la creciente tecnología, internet, multimedia, exploración trans especies, la hibridización del cuerpo humano al cual se considera obsoleto. (Heathfield. 201, p. 929)

En esta atmósfera de fin de siglo, Bob Flanagan desarrolla su resistencia contra la enfermedad y muestra sus métodos en algunos eventos en clubes sadomasoquistas de los Ángeles, California. A continuación, veremos cómo vive este supermasoquista su relación con la enfermedad del cuerpo

2.1.2 El Supermasoquista

Bob Flanagan (New York, diciembre 26, 1952-enero 4, 1996), nació con Fibrosis Quística, al igual que dos de sus hermanos que murieron tempranamente de la misma enfermedad. La fibrosis quística es una enfermedad genética. Entre sus síntomas están los siguientes: acumulación de moco espeso y pegajoso en los pulmones en el tubo digestivo y otras áreas del cuerpo. Esta acumulación de moco ocasiona infecciones pulmonares potencialmente mortales y serios problemas digestivos. También puede afectar las glándulas sudoríparas y el aparato reproductor masculino. Causa tos persistente, dificultades para respirar, y peso debajo de lo normal. (medlineplus, 2018)

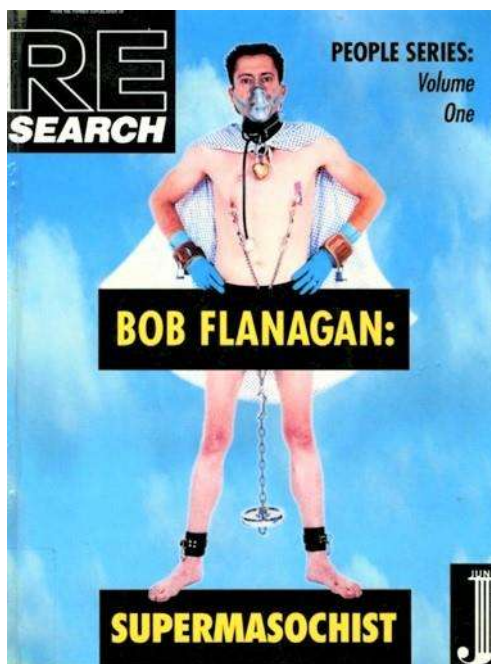


Fig. No. 25. Portada del libro: *Bob Flanagan Supermasochist*.

Debido a su condición de enfermo Flanagan sufrió procedimientos médicos dolorosos durante toda su vida, tratamientos como perforaciones en los pulmones con agujas para drenar la acumulación de moco. El documental “*Supermasochist*”, de 1997 dirigido por el cineasta Kirby Dick, muestra los dos últimos años de su vida cuando el dolor era casi continuo.

Paradójicamente el dolor de la enfermedad le lleva a experimentar con el dolor del masoquismo y se adhiere a las prácticas de BDSM, (bondage, dominación, sadismo, masoquismo). A su vez el masoquismo lo lleva al mundo del performance cuando en las décadas de 1980 y principios de 1990, muestra sus prácticas privadas en clubes de BDSM, como una manera de sobrellevar su enfermedad terminal.

Flanagan quería mostrar en su performance los estereotipos que socialmente se tienen sobre la enfermedad y la discapacidad, tales como: cuerpos asexuados, débiles y abyectos,

cuerpos indeseables que se debe ocultar. Hace visible la distorsión que se tiene con esos estereotipos, y muestra atributos no asociados a la enfermedad: cuerpos sexuales, superhumanos, activos y públicos. (Reynolds, 2007)



Fig. No. 26. Bob Flanagan y Sheree Rose. San Francisco, California, EEUU. (1992)

En los clubes BDSM, Flanagan conoce a su dominatriz Sheree Rosee, con la que llevará una relación de sumisión 24/7 esto es, Rose lleva el rol dominante, sádico, mientras que Flanagan el rol sumiso, masoquista, esclavo, este rol es permanente veinticuatro horas diarias, siete días a la semana.

El BDSM consensuado, resulta para Flanagan de alguna manera terapéutico en contraposición al dolor y humillación que recibía desde su infancia con los tratamientos médicos. A través del masoquismo Flanagan intenta superar sus miedos, traspasar sus límites de dolor, subvertir el dolor de la enfermedad enfrentándolo al placer sexual masoquista. A través de la tortura y el dolor Flanagan buscaba controlar un cuerpo enfermo y un destino que están claramente fuera de control. A través de la tortura y la degradación autoimpuesta se burlaba de la humillación y el dolor causado por la enfermedad y los tratamientos médicos.

Tanto en el performance como en su estilo de vida, Flanagan intenta tomar el control a través del masoquismo actuando como su propio amo o médico y administrando dolor cuando él lo decide. "me vi obligado a estar en el mundo médico, así que lo convertí en algo que podía controlar en lugar de algo que me controlaba" (Reynolds, 2007)

La gran instalación performance titulada "Horas de visita" se presentó por primera vez en 1992 en el Museo de arte de Santa Mónica en California, y en 1994 viajó al Museo de arte contemporáneo de Nueva York. La instalación interactiva combinaba textos, videos y performance en vivo para mostrar cómo se combinan la enfermedad y el masoquismo. Flanagan se encuentra en una cama de hospital donde recibe a los visitantes y conversa con ellos. Alrededor de las paredes del salón se encuentra escrito el poema *Why* (porqué), donde explica las razones de su masoquismo, veamos un fragmento:

"porque se siente bien; porque me da una erección; porque estoy enfermo [...] porque era diferente [...] debido a mis padres; por médicos y enfermeras; porque me ataron a la cuna

para que no me hiciera daño; porque tenía terribles dolores de estómago y sacudir mi pene hacía que se sintiera mejor [...]” (Flanagan, B. 24 abril, 2014)¹⁵

Además, hay pantallas de video que muestran performances anteriores, en uno de ellos Flanagan se masturba y termina perforando la cabeza del pene con un clavo. (Andrea Juno, 2000) En la instalación *Horas de visita*; el cuerpo enfermo de Flanagan era exhibido en un museo como una atrocidad y esto invitaba a la gente a hablar sobre sus propios miedos a la enfermedad y la muerte. En el museo en Santa Mónica, alrededor de 300 visitantes al día se acercaban a la cama de Flanagan para compartir sus difíciles y humillantes experiencias hospitalarias. En un acercamiento simbólico podríamos pensar que para este performancero el dolor del masoquismo exhibido públicamente, deviene metáfora del dolor que los enfermos sufren en los hospitales.¹⁶

¹⁵ Poema completo en: <https://hermosxsperdedorxs.tumblr.com/post/83724952369/por-qu%C3%A9-bob-flanagan>

¹⁶ Efectivamente, Flanagan toma lo que tiene, lo que hay, (enfermedad, sufrimiento) y lo transforma en performance. Aunque ese devenir hacia un producto cultural es azaroso; tal vez lo único que buscaba es hacer más soportable el dolor causado por la enfermedad incurable de su existencia. Esta deriva de las pulsiones que tienen su origen en lo somático, es explicada por Freud mediante la teoría de la sublimación. Creemos conveniente incluir aquí un breve comentario sobre los destinos de la pulsión, ya que volveremos sobre ello, cuando hablemos de la trasmutación-sublimación alquímica realizada por Lechedevirgen Trismegisto. En su texto de 1915 “Pulsiones y destinos de pulsión” que aparece en el volumen XIV de sus obras completas, Freud (2012) señala que la pulsión es una fuerza constante de la que no se puede huir, “puesto que no ataca desde fuera sino desde el interior del cuerpo” (pág., 114) Pues bien, el destino de tales pulsiones es: Trastorno hacia lo contrario, vuelta hacia la persona propia, represión y sublimación. Flanagan, vuelve hacia lo contrario al transformar el sadismo en masoquismo y canalizar pulsiones sexuales hacia fines artísticos. Nos interesa destacar la sublimación como mecanismo que dirige la energía psíquica, o deseos censurables por la propia conciencia moral del sujeto, hacia metas valoradas socialmente como el arte, ciencia, o investigación.

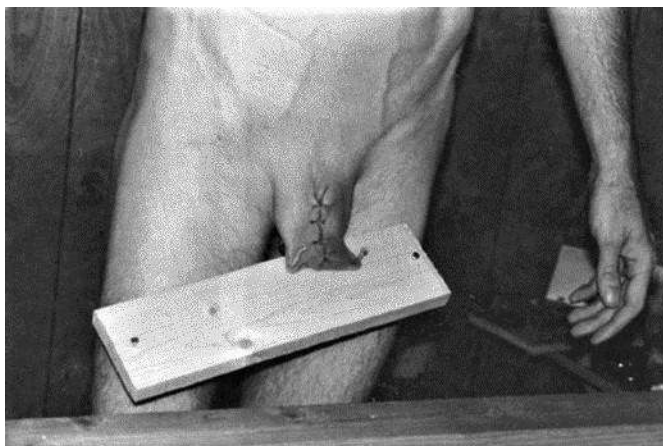


Fig. No. 27. Bob Flanagan, *Auto erotic, SM*, 1989

Flanagan logra trastocar el estereotipo que se vierte sobre el cuerpo enfermo mostrándose el mismo como un supermasoquista, un superman, dotado de poderes especiales que sobrepasan al hombre común. (Andrea Juno, 2000)

2.1.3. Diana J. Torres. “Los pongo cachondos y luego los aterrizo”

Diana Junyent Torres, (Madrid. España. 1981) desarrolla el concepto de “pornoterrorismo” luego del atentado a las Torres Gemelas en 2001. A ella y a su entonces compañero de performance, Pablo Raijenstein, se les ocurrió “pornificar” tal acontecimiento, ya que la noticia estaba en todas partes. Según Diana, pornificar algo es descontextualizarlo; ponerlo en otra parte, darle otro sentido. La artista multidisciplinaria relata el proceso:

“pensamos en un performance que tratara sobre el tema del terrorismo, pero de una forma muy guarra. El atentado fue el 11 de septiembre, nuestro performance fue el 15. [...] Yo salía con un burka, él salía con una bandera americana, le llamamos pornoterrorismo porque nuestra forma era muy pornográfica. Pero, incluir la palabra terrorismo en ese

momento, era porque queríamos escandalizar a la gente. El nombre de nuestro grupo de performance era “Shock Value”, era el término que utilizaba John Waters para definir sus películas, que era, vamos a shockear a la gente. Entonces incluir la palabra terrorismo en el performance fue básicamente una provocación; y salía yo con un burka y él, vestido de yankee, y follarme por el culo en mitad de la performance y todo ese rollo fue como decir, ¿y cómo se va a llamar esto? Pues pornoterrorismo...” (Torres, D. 2010)



Fig. No. 28. Diana Torres. (2011) *La virgen pornoterrorista*.

A partir de entonces usa el término pornoterrorismo en sus acciones para aterrorizar a la gente. “si quiero trasmitir un mensaje político para cambiar la sociedad, lo que hago, en vez de atacar a la gente, la pongo cachonda, y luego las aterrorizo. Tomo las noticias del telediario, que son pornográficas, [...] y las llevo a otro ámbito donde la gente puede excitarse sexualmente, y canalizar toda esa rabia. [...] Si eres un ser humano que siente, no puedes quedarte inmune ante las cosas que pasan en el mundo.” (Torres, D. 2010)

El pornoterrorismo es un activismo cachondo. Es una continuación política del postporno de los años ochenta, difundido por Aniee Sprinkle, actriz porno, quien retoma el término postporno inventado por Wink van Kempen, fotógrafo holandés el cual realiza una serie de fotografías sexualmente explícitas, con intención no meramente recreativa sino con contenido crítico. Así al porno se le añade el pensamiento crítico y mordaz.

Diana toma el postporno y le añade también el terror; la rabia, la violencia de un cuerpo que se siente colonizado. El cuerpo que creíamos nuestro, realmente está colonizado, parcelado, (o en términos foucaltianos, disciplinado) por el poder capitalista y neoliberal. Diana retoma las noticias enajenantes que la televisión vomita diariamente: farándula, moda, crimen, política, en fin: pornografía de la peor categoría, y con una vuelta de tuerca invita a recuperar el cuerpo mediante el sexo disidente, el placer, el dolor. Así lo entiende Helen Torres (pág., 8) cuando escribe el prólogo para el libro “Pornoterrorismo”:

En un mundo en donde lo único que nos conmueve son imágenes recortadas de tragedias distantes, la pornoterrorista viene a alterar nuestra percepción de la pornografía y el terror. Bajo la lluvia de promesas de Apocalipsis y desastres planetarios, al azote de imágenes engullidas por masas bulímicas y estreñidas, la pornoterrorista ha escogido la producción de incomodidad. (Torres, H. 2014) En: Torres, D. 2014. *Pornoterrorismo*. Edición digital.)

Diana convierte el sexo, la sexualidad disidente en un arma política. Así lo decidió desde niña, (desde niñx), desde que salió al mundo real y vio que no era un paraíso como el que vivía en su propia familia. “Que mi sexualidad sea transgresora no es algo que yo haya elegido en un principio, pero ya que tiene que ser así y no hay más vueltas, por lo menos quiero ser dueña de mi gran delito, imprimir en ello el toque de mi voluntad, usarlo como arma y como guía” (Torres, D. 2014, p. 19)

Radicalidad del cuerpo. Después de todo, si quieres cambiar el mundo porque no te gusta como es, vas a luchar desde un cuerpo propio, primer territorio liberado. La pornoterrorista actúa desde el cuerpo; no intenta desarrollar nuevas teorías sobre sexualidad, que ya hay demasiadas: “Yo hablo de mi experiencia, de la práctica que he llevado a cabo desde que se despertó mi coño y un universo maravilloso se abrió ante mí. Una práctica que no se yergue sobre ninguna teoría definida, sino que más bien responde a un impulso compuesto por el deseo y la imaginación.” (Torres, D. 2014, p. 18)

El aspecto político del Pornoterrorismo, siguiendo a Rancière, se encuentra en el hecho de dar voz a los sin voz, a los cuerpos que han sido excluidos, expulsados a los márgenes, fuera de la norma, fuera del consenso, estigmatizados, patologizados. Diana descubrió pronto en la vida que, a pesar de pertenecer a la misma especie de los humanos, existen diferencias reconciliables entre unas personas y otras; entre las que siguen el “buen camino” y los disidentes; entre los que se ajustan a la norma y los anormales. De allí surge su impulso, su fuerza exhibicionista:

“que funciona como respuesta al intento mayoritario de ocultar o relegar al plano de lo enfermo una diferencia que traspasa las fronteras de lo normativo. Y ¿para qué contarla? Pues supongo yo que para legitimarla, para devolverle una voz que le fue arrebatada por convencionalismos que en realidad poco o nada tienen que ver con el ámbito sexual” (Torres, D. 2014, p. 18)

Tienen que ver con el ámbito de poder. Con el control y administración de los cuerpos, de sus tiempos y sus espacios, realizado por esa abstracción llamada poder. La política de los cuerpos sexuados pasa por destruir los convencionalismos que mandan que las prácticas sexuales han de ser útiles para la procreación; para la reproducción que asegura la perpetuidad de la

especie. La moral sexual católica, que aún predomina en occidente, aunque con menor fuerza, enseña que son graves pecados de lujuria todos aquellos actos que buscan el placer sexual por sí mismo alejado de su fin último, la procreación dentro del matrimonio. De esta manera son condenados, la homosexualidad masculina o femenina, o la inocente masturbación, la pornografía, la prostitución, la fornicación, la violación, la anticoncepción y el aborto. Así, las prácticas sexuales que exploran las capacidades eróticas de los cuerpos diversos, y que nada quieren con la reproducción, son estigmatizadas y patologizadas.

2.1.4 Acción Contra el Abismo

El Accionismo vienés reúne azarosamente a un grupo de artistas que, en ese momento, décadas de 1960 y 1970, responden a la situación social, artística y política que se vivía en Austria. Tratan por sus medios individuales de destruir el arte, derrumbar la noción tradicional de arte como contemplación y artista como genio. En principio coinciden en sus esfuerzos destructivos Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Hermann Nitsch. Después se unen los escritores Gerhard Rühm y Oswald Wiener.



Fig. No. 29. Otto Muehl, (1965) Materialaktion

La propuesta del Accionismo deviene artística a pesar suyo y, a pesar de que la sociedad de su época los criminaliza y patologiza; convirtiéndose en una referencia inevitable para posteriores generaciones de artistas transgresores. En 1968, Gunter Brus es condenado a seis meses de cárcel debido a su performance “Kunst + Revolution” (Arte + Revolución). Logra evadir la prisión huyendo a Berlín junto con su familia.

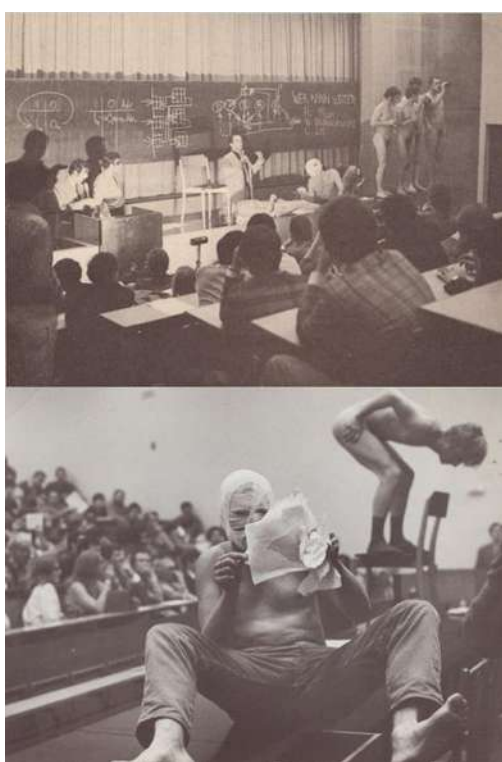


Fig. No. 30. Gunter Brus. (1968) *Kunst + Revolution*.

Las acciones realizadas por los performanceros son efímeras, pero se conservan en documentos que dan cuenta del acontecimiento del que solo unos pocos fueron testigos. Fotografías, dibujos, videos, imágenes obtenidas por cualquier medio. El hecho crudo ha de ser

traducido a imágenes y/o palabras cuya función es informar al que no estuvo allí. Pero las palabras descriptivas no son la cosa. “Por eso lenguaje, acción e imagen, a pesar del intento por ser unidos, constantemente se separan, dejando intersticios vacíos por los que se escapa el texto”. (Soláns., 2000, p. 11) El Accionismo opone la acción, el acontecimiento; a la palabra, al lenguaje racional articulado. La acción es efímera e inaprehensible.

El Accionismo vienés, busca libertad a través de la destrucción de los límites, de todos los límites. Límites del cuerpo, de la piel, de las funciones fisiológicas; desorganiza los sentidos, quiere destruir también una identidad que aprisiona al sujeto. Se trata de violar los límites impuestos por las leyes y las costumbres, la moral, la cultura. Esa peligrosa libertad del Accionismo, según Soláns, es la última utopía que “acabó por estrellarse, no contra el poder contra el que luchaba, sino contra su propio nihilismo”. (Soláns, 2000)

La aventura del Accionismo les lleva a experimentar por caminos inhóspitos, por los flujos brutos del inconsciente, que de alguna manera habían anunciado los surrealistas. Querían volver a la fuente matriz del arte y su poder catártico, inaprensible para el lenguaje. Querían romper los límites de lo humano, es decir destruir la cultura humana; destruir conceptos como lenguaje, mundo, ser humano y extraviarse en el caos. El Accionismo utiliza el cuerpo como soporte, tal como lo hacen el body art, o el happening, pero acentúa la violencia, lo orgánico, lo abyecto; la sexualidad, todo aquello que las leyes, la moral, la religión prohíben o intentan ocultar bajo el manto de lo excluido. Nos interesa destacar aquí dos aspectos del Accionismo, el estético, es decir su conexión con el cuerpo y, por otra parte, el político, su poder colectivo de transformaciones sociales.

¿Es terapéutico el arte? Para el Accionismo, el arte tradicional no lo es ya que, como producto de una cultura enferma debe ser abolido. El Accionismo vienés, repudia absolutamente

el papel tradicional del arte y del artista. Busca la destrucción de la máscara de lo humano construida por la cultura, lo que constituye un requisito para alcanzar la curación. Y el proceso de curación no es agradable. Hay que aplicar fuego a las células cancerosas. Hay que amputar.

El motor del Accionismo es la rabia, el odio a lo que hace el humano y el amor a la animalidad inocente. “Estoy lleno de un gran odio hacia todo lo que lleva cara humana [...] amo el animal”, declara Muhl. (Soláns, 2000, p. 16) Se trata de destruir el rostro social, volver a las sustancias primigenias, vísceras, sangre, carne, a la abyección y al asco¹⁷. El polo opuesto del rostro humano construido por la cultura y la civilización. Es un trabajo destructivo, metódico, que se ejerce contra las codificaciones impuestas sobre el cuerpo.

Para crear, pues, hay que destruir el cuerpo. Conducir la acción al borde, más allá del límite. Empujar el cuerpo a la abyección, a la mutilación, a la metamorfosis, a la distorsión, a la aniquilación, hasta hacerlo irreconocible como producto de la técnica, de la civilización, sentirlo en la no conciencia humana, en lo animal. (Soláns, 2000, p. 16)

¹⁷ Para Julia Kristeva, el horror, la abyección, el asco, tienen un cierto poder protector. El vómito expulsa lo nocivo para el organismo. El miedo, el asco nos previenen contra lo peligroso. Lo abyecto es lo expulsado, arrojado, fuera de sí. En etapas tempranas, este proceso de expulsión, es necesaria para la formación sexual, psicológica y social de un YO, de una identidad. El niño pequeño, conocido como perversamente polimorfo; encuentra placer sexual en la comida, en el acto de prenderse al seno materno, en el acto de jugar con sus propios excrementos, que para él son valiosos; pero muy pronto se le instruye a renunciar a esos tesoros. La abyección de sí mismo es indispensable para transformarse en YO; para acceder a una identidad individual aceptada socialmente. La cultura le enseña que la mierda, la sangre, la orina, los vómitos, son objetos inmundos y no objetos de placer. Los accionistas vieneses al renunciar a la cultura humana; tal vez están recorriendo el camino en sentido opuesto. Están destruyendo toda noción de “identidad”, devienen en lo amorfo, en lo indefinido de la materia bruta y las sustancias abyectas. Ante la ausencia de límites que lo contengan, el mundo de la cultura se derrumba. Porque, tal como señala Kristeva (1998): “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar” (Cap. I en: Poderes del Horror (Pouvoirs de l'horreur) Traducción de Nicolás Rosa, Editorial Siglo XXI.)

Hay un residuo de romanticismo en esa pretensión de abandonar lo humano y refugiarse en la animalidad; de eliminar las fronteras o límites que separan la naturaleza y la cultura. Lautréamont por ejemplo, agradece a la divina providencia el milagro inmerecido de verse transformado en cerdo y no pertenecer más a la odiada raza humana. Gregorio Samsa, después de un sueño intranquilo, amanece convertido en cucaracha. Otto Mühl, asqueado de la civilización, a veces siente la necesidad de revolcarse como un cerdo. En los hechos del Accionismo hay un devenir animal, un devenir siempre en proceso inacabable, una identidad no fija, una disolución en el no-ser.

Deleuze explica la manera en que procede el devenir animal, ya que devenir no es progresar ni regresar según una serie, es decir no se trata de evolucionar o involucionar según un proceso darwiniano. Devenir no es un acto imaginario. “Los devenires animales no son sueños ni fantasmas. Son perfectamente reales. Pero, ¿de qué realidad se trataría?” (Deleuze, G, 2004). Para Deleuze y para el testigo del performance, es evidente que el hombre no deviene "realmente" animal. Sin embargo, algo está aconteciendo, el hombre ya no se inserta cabalmente en la categoría ontológica que le describe y empieza a emitir signos animales; el grito, el aullido, el no-lenguaje, el sangrar, el defecar. Se ha despojado de los signos culturales, civilizatorios que le incluían en el mundo de los hombres. El proceso del devenir es lo único que permanece, ya no hay identidades fijas. (Deleuze, G, 2004)

El devenir que acontece en la acción es un proceso de cambio, de alquimia, de metamorfosis. Esto lo acerca a la magia del arte y su capacidad política terapéutica. El ritual de lo abyecto, establecido y oficiado por el Accionismo vienés, es una forma de redención, hay que pasar por esa violencia irracional, demoniaca, dionisiaca para dejar surgir las verdaderas corrientes creativas. Hay una alquimia de la carne, de los cuerpos de la sangre, que va de la

oscuridad a la luz, de la materia al espíritu, de las heces al oro. Una alquimia medieval o una alquimia anti-clínica, anti-médica. (Soláns., 2000)

Pero ese ritual, esa alquimia del exceso, debe ser controlado rígidamente. El caos de la puesta en escena del performance debe ser controlado. Deleuze recomienda, cuando habla de pintura en ese libro delicioso que dedica a Francis Bacon, (el pintor no el otro)¹⁸; que la violencia desatada sobre el lienzo, esa violencia destinada a barrer y limpiar de clichés las ideas pictóricas, debe ser controlada y no permitir que se desborde de su diagrama, de otra manera la obra misma es destruida antes de nacer.

En el performance, el cuerpo se convierte en soporte, en territorio de procesos alquímicos o políticos. También es portador de huellas culturales que le constituyen, que le disciplinan de cierta manera, y la violencia deleuziana por la que se le hace pasar cumple una función purificadora.

El accionismo es una exploración del cuerpo, de sus límites sensoriales, dolor físico y emocional. Dice Solans que, para alcanzar esa zona de libertad utópica más allá de los límites, hay que aprender a tolerar lo intolerable. Hay que mantener el control en el caos, aún en las orillas de abismo, en las fronteras que unen y separan lo humano de lo animal, la cultura de la naturaleza, la vida de la muerte:

La mente aún distingue lo real de lo irreal, lo ficticio y lo provocado, la mentira, el juego, los bordes del precipicio, aún se sitúa en los límites para controlarlos. Sin control, el artista caería en el abismo, la muerte, la locura, incapaz de soportar su propia tragedia, su

¹⁸ Nos referimos aquí al pintor anglo irlandés Francis Bacon, que algunas veces es confundido con su homónimo Francis Bacon, filósofo empirista del siglo XV.

propia disolución, su propia alteración, su propia metáfora. La dramaturgia del exceso ha de ser severamente controlada; de otra forma, devora, aplasta, aniquila a su hacedor.

(Soláns, 2000, p. 38)



Fig. No. 31. Rudolf Schwarzkogler. (1965) *Aktion*.

Cuando ya no es posible sublimar el dolor, y el caos se desborda; cuando se ha ido demasiado lejos y no hay vuelta atrás, el artista salta por la ventana. Así lo hizo Rudolf Schwarzkogler a sus 28 años. Para Schwarzkogler, el suicidio es la libertad absoluta.¹⁹

2.1.5 Límites del Arte

Los límites entre disciplinas, en este siglo XXI se ven borrosos. El cambio de paradigma epistemológico sobre el modo como se conoce el mundo se acelera a partir de la segunda mitad

¹⁹ Schwarzkogler murió por suicidio en 1969 a la edad de 28 años. La leyenda dice que se suicidó en público como resultado de una prueba de castración, o, de nuevo, se quitó la vida desgarrándose la piel colgajo tras colgajo. En realidad Rudolf Schwarzkogler muere por suicidio, arrojándose, o cayendo, desde la ventana de su dormitorio. Más información en: <https://kriple.com/rudolf-schwarzkogler/>

del siglo XX. Surgen nuevos campos, como estudios culturales postcoloniales; aparecen nuevos problemas debido a la globalidad y la rapidez con que se difunde el conocimiento a través de los medios de comunicación y el internet. Los postmodernos critican el modelo de los meta-relatos de la modernidad que claramente han demostrado su fracaso. Los límites entre saberes, disciplinas, cuerpos, se mezclan, se funden; las identidades devienen fugaces, parece que los cuerpos se revuelven incómodos ante cualquier clasificación que los intente fijar, encuadrar. Los géneros sexuales son ambiguos, incluso las especies, lo orgánico se mezcla con la máquina.

El umbral es el límite en la puerta de la casa, el sitio donde se funde lo conocido doméstico y lo fortuito público. Traspasar el umbral es violar un límite, un espacio y penetrar en otro; es un proceso de desterritorialización y a la vez movimiento de reterritorialización. Umbral es el punto donde se reúnen dos o más territorios desconocidos, afines o incompatibles. Es la frontera que une y separa. El cuerpo es una metáfora de la casa, la ciudad es una metáfora de ese cuerpo colectivo que es el mundo.

Para los romanos, lo que estaba dentro de las fronteras de la ciudad constituía el mundo propiamente dicho: el mundo en el que el hombre se despliega, la casa y la morada en la que si algo se sucede, sucede de acuerdo con las leyes y las características que están dentro del dominio de lo humano y lo proporcional. Lo que queda fuera es, en cambio, el misterio, es lo extraño, lo que quizás es demasiado grande o demasiado tremendo como para encerrarlo en nuestras categorías de administración, ordenamiento y comprensión. (Meana, 2012)

El arte es lo que hace saltar límites, siempre se está extralimitando, no respeta los límites trazados por el poder, quiere penetrar el umbral de otros reinos, consumir bodas contra natura, habitar la utopía. El arte y la vida se unen y se mezclan en el performance. En los países de habla hispana se usa el término performance en el campo de las artes, para referirse a arte de

performance, arte vivo, arte de acción; o accionismo, que le conecta con el capítulo del Accionismo vienés. El performance es un tipo de acción, de acontecimiento que involucra el cuerpo en actos estéticos y políticos, tales como marchas públicas y protestas sociales. En Latinoamérica no todos los artistas emplean la palabra performance para hablar de su trabajo. El chileno Raúl Zurita prefiere el término acción. “A una dictadura se le oponen acciones, no performances, porque la palabra acción corroe las fronteras entre lo político y el arte” (Taylor, 2012, p. 38)

Felipe Osornio por su parte, ha anunciado que deja de usar la noción de arte del performance para referirse a su trabajo; en su lugar empleará la idea de un “arte vivo”, que no se ajusta a los límites establecidos.

2.2. Mundo Enfermo

Pues bien, Ron Athey, Bob Flanagan, el Accionismo vienés, además de infinidad de otros performanceros y activistas nacionales, latinoamericanos o europeos, sirven de referencia para el mexicano Felipe Osornio, quien también trabaja en su performance el tema del cuerpo enfermo.

Enseguida vamos a abordar algunos trabajos de Osornio en los cuales empieza a aparecer lo que después sería asunto central de su performance: el cuerpo enfermo, su transmutación y su accionar en el mundo.

En la portada de su página de internet se puede leer: “*Lechedevirgen* el único artista de performance con tres riñones”. Efectivamente, el performancero mexicano recibió un trasplante

de riñón en 2017, debido a que su enfermedad: insuficiencia renal crónica se encontraba en etapa terminal.

La insuficiencia renal se produce cuando los riñones no son capaces de filtrar adecuadamente los residuos metabólicos presentes en la sangre. Entre los síntomas se cuentan, anorexia, náuseas, vómitos, pérdida de peso, la piel puede adoptar un color pardo-amarillento. En ocasiones, la urea presente en el sudor se cristaliza sobre la piel (escarcha urémica). Una característica sobresaliente de la uremia crónica es la mala nutrición, que lleva al deterioro generalizado de los tejidos. (McMillan, 2018)



Fig. No. 32. Osornio. F. (2017) *Amanecer Anatomía de lo terminal*.

Osornio trabaja en sus performances temas como el postporno, teoría queer, sexualidad, violencia, áreas estas que siempre han estado presentes desde el inicio de su trayectoria como artista de performance. A partir de recibir el trasplante de riñón, en marzo de 2017, se enfoca

más en trabajar sobre el cuerpo enfermo y sus contextos políticos. El artista comenta sobre el nuevo sentido que ha tomado su trabajo de performance que, sin abandonar los temas anteriores habla de su experiencia vital; de los síntomas de una enfermedad que consume, no solamente al cuerpo del enfermo sino también al mundo en una continuidad holística:

En mi obra ahora, creo que he sintetizado, coagulado, todo eso en el sentido de hablar acerca de la vida y la muerte. [...] Y ahora para mí es más claro todavía, todas esas cuestiones de la cuales yo, respondía con mi trabajo. No son la enfermedad en sí, sino los síntomas de una enfermedad. Y mi postura va más a la idea de que vivimos en un mundo que está definitivamente enfermo, con todos estos problemas que lo afectan, y justamente lo entiendo como un organismo en una etapa terminal. Osornio en: (Trismegisto, 2017)

En este punto Osornio coincide plenamente con la visión pesimista del Accionismo vienes. Vivimos en un mundo enfermo y los síntomas de esa enfermedad están a la vista.

Tras una ausencia de los escenarios de 9 meses, después de un trasplante de riñón, presenta un performance en el que expone y sintetiza su experiencia como enfermo terminal. En el performance titulado *Amanecer Anatomía de lo Terminal*, el artista habla de manera autobiográfica sobre el proceso de la insuficiencia renal crónica que venía padeciendo desde temprana edad. Habla de los síntomas que empeoran cada vez, el dolor que le obliga a recordar que se es un cuerpo, habla de las múltiples visitas al hospital para recibir tratamiento de hemodiálisis, la carne lacerada, las cicatrices, los términos esotéricos del lenguaje médico. A manera de cerrar un ciclo coloca mariposas sobre las cicatrices de su cuerpo.

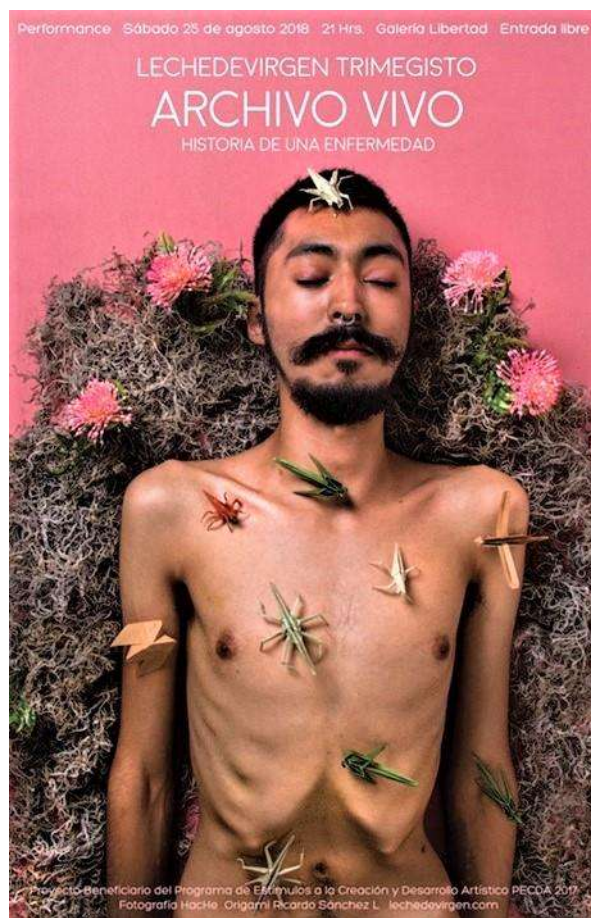


Fig. No. 33. Osornio, F (2017). *Archivo vivo, historia de una enfermedad*.

A continuación, vamos a hacer un listado de las obras que abordan el tema del cuerpo enfermo de manera explícita, y que conforman un bloque autobiográfico; estas obras son:

Archivo Vivo, historia de una enfermedad, 24 de agosto de 2018. El cuerpo del artista es cubierto con figuras de origami hechas con las hojas de papel de su archivo clínico.

Esperanza de Vida, realizada el primer aniversario del trasplante en compañía de su madre, donador de riñón, el 28 marzo de 2017.



Fig. No. 34. Osornio, F. (2017) *Esperanza de vida*.

3- *100 días* es un registro audiovisual que expone el periodo de aislamiento que deben cumplir los pacientes que han recibido un trasplante, para evitar complicaciones médicas debido a posibilidad de infecciones o rechazo del órgano. Osornio permaneció en aislamiento hospitalario absoluto del 28 de marzo de 2017 hasta el 5 de julio de 2017.



Fig. No. 35. Osornio. F. (2017) *100 días*.

4- *El Árbol de Sangre*, realizado el 11 de febrero de 2016, Osornio muestra a través de un performance, un video y un texto escrito durante las sesiones de hemodiálisis que recibía una vez

por semana, los efectos físicos y emocionales que sufren los enfermos, que como él requieren tratamiento de hemodiálisis.



Fig. No. 36. Osornio, F. (2017) *El árbol de sangre*.

5- En el performance *Naturaleza Muerta*, de diciembre 2016, el artista permanece inmóvil durante seis horas tendido en el suelo y cubierto por insectos disecados.



Fig. No. 37. Osornio, F. (2016) *Naturaleza muerta*

6- La obra *Nosotros*, adquiere importancia retrospectivamente ya que fue la primera en donde se refiere explícitamente a su proceso como enfermo terminal; fue realizada el 9 de diciembre de 2016, días antes de que el artista entrara a la sala de operaciones, para recibir un trasplante de riñón cuyos resultados eran inciertos.



Fig. No. 38. Osornio, F. (2016) *Nosotros*.

7- *Campos del Dolor*. Es otra acción realizada colectivamente donde muestra los derroteros que habrá de seguir en su trabajo.



Fig. No. 39. Osornio, F. (2018) *Campos del dolor, Leprosos*.

Estas obras conforman un bloque donde se expone la evolución de una enfermedad, y los síntomas se convierten en un texto autobiográfico grabado con cicatrices sobre la piel. Aquí aparece la acción artística como un ritual de magia, liturgia chamánica para luchar contra la enfermedad del mundo.

En el capítulo cuatro de esta investigación realizaremos un análisis de la obra “Nosotros”, como ejemplo paradigmático de este bloque de trabajos que se inscriben en el mundo de la magia-arte-trasmutación. Nuestro interés principal es encontrar el modo en que se opera la articulación, la función, estética y política en este autor. Consideramos que este bloque de performances constituye un viaje iniciático transformador en la vida de Osornio; y muestra un modo de hacer, un nudo de agenciamientos que le es particular.

2.2.1. Pandemia, 2020

Durante el proceso de investigación de esta tesis, que trata sobre enfermedad, estética y política; apareció otro síntoma de la enfermedad del mundo; la pandemia de covid-19. Era imposible ignorarlo. Hemos incluido un subcapítulo, aunque sea breve, para mostrar las maneras en que este fenómeno ha afectado a la población, en sus diferentes estratos a nivel local y mundial. La proliferación de noticias y teorías de todo tipo que tienen a aumentar la confusión y el temor. La respuesta por parte de algunos artistas e intelectuales que ven en este fenómeno un paso más de las empresas transnacionales y el neoliberalismo los cuales aprovechan el covid-19 para implantar una cuarentena y una vigilancia perpetua, que vulneran claramente todos los derechos humanos. Otros más optimistas, como la psicoanalista Suely Rolnik, ven la oportunidad de reactivar la solidaridad social, mediante alianzas del deseo colectivo que puedan romper la colonización de las subjetividades y crear un futuro diferente.

En noviembre, diciembre de 2019, aparecen rumores sobre cierto virus mutante, la primera reacción es incredulidad, no pasa nada, es una gripe cualquiera. Se filtran video y fotografías de un mercado en china; allí se puede observar puestos donde se vende carne de

animales exóticos, serpientes, pangolín, murciélagos, perros, etc. Empiezan los rumores paranoicos: zoonosis, transmisión del virus mortal de animales no humanos a animales humanos. Se culpa a los comedores de sopa de murciélago. Se rumora sobre una guerra biológica iniciada por los dueños del mundo para exterminar el 80% de la población mundial. Se especula sobre la posibilidad de que el virus fue fabricado en un laboratorio y liberado por accidente. Los religiosos hablan de un castigo divino, otros dicen que la supuesta pandemia es un mito, ¿acaso un virus puede extenderse por todo el mundo y prosperar en todos los climas y latitudes?



Fig. No. 40. Mercado chino.

Con el paso de los días, en los primeros meses de 2020 proliferan todo tipo de noticias, imposible identificar y distinguir las falsas de la verdaderas; no tenemos tiempo ni entrenamiento para investigar el origen y porcentaje de veracidad de cada noticia que nos asalta en la televisión, en el radio, en las redes sociales. Los números de muertos e infectados crecen de manera alarmante; ya no hay camas de hospital suficientes, los servicios sanitarios están desbordados. Pero, aparecen videos en el YouTube donde se muestra hospitales desérticos, en completa normalidad. Se dice que, si alguien muere de cualquier enfermedad o cualquier accidente, se anota en el certificado 'covid-19' como causa de muerte, esto con el fin de inflar las estadísticas.

Por otra parte, en el extremo opuesto de la noticia, podíamos ver miles de ataúdes alineados en un campo, o cadáveres tirados en las calles, supuestamente víctimas del covid-19. Cadáveres incinerados por los vecinos acumulando llantas y leña en cualquier terreno.



Fig. no.41. Cadáveres incinerados en Nueva Delhi, India. Abril 2021

Las primeras medidas tomadas por las naciones para impedir la propagación, es el cierre de aeropuertos y prohibición de todo tipo de movilidad. Se clausuran las fronteras. Los turistas y viajeros quedan varados en países extranjeros. En los encabezados de periódicos se podía leer: “El Covid-19 deja a miles de turistas varados en América Latina”. “Hasta 300.000 ciudadanos de la Unión Europea (UE) están buscando ser repatriados debido al brote de coronavirus, siendo América Latina y el Sudeste Asiático dos regiones desde las que está resultando difícil llevar a la

gente a casa, dijo el pasado viernes el principal diplomático de la UE. [...] En el caso de México, el subsecretario de Relaciones Exteriores Julián Ventura, invitaba a los mexicanos dispersos en el resto del mundo a regresar inmediatamente debido a la inminente cancelación de vuelos internacionales. ‘Los que quieran regresar, que lo hagan ya y que utilicen todas las opciones disponibles’. (Sardiña. M. 24, marzo, 2020)

Por otra parte, *Human Rights Watch* denunciaba el aumento de ataques racistas contra personas asiáticas o de ascendencia asiática. El aumento de violencia es debido a la suposición de que el *covid-19* tiene su origen en una provincia de China, y que los viajeros han propagado el virus globalmente. “El 8 de mayo de 2020, el Secretario General de las Naciones Unidas, Antonio Guterres, dijo que ‘la pandemia sigue desatando una oleada de odio y xenofobia, buscando chivos expiatorios y fomentando el miedo’. Efectivamente, “La intensificación de la retórica racista ha coincidido con un aumento en los ataques racistas. Desde febrero 2020, las personas asiáticas y de ascendencia asiática en todo el mundo han sido víctimas de ataques y palizas, acoso violento, amenazas, insultos racistas y discriminación que parecen vinculados a la pandemia”. (Human Rights Watch, mayo 12, 2020)

Se decreta cuarentena a toda la población, contagiada o no. Se esperaba, en principio, que el aislamiento sería de unos cuantos días o semanas; pero el tiempo pasaba y la cuarentena se alargaba infinita. ¡Quédate en casa! es la orden. Las instituciones de salud ordenan uso de cubrebocas y pantalla transparente sobre la cara, para prevenir el contagio. Hay que alejarse del otro al menos dos metros de distancia. ‘Susana Distancia’ le llaman en México, a esa extraña práctica; si no obedeces, el virus puede saltar y contagiarte.

Se ordena lavado de manos frecuente, cada dos tres horas. No tocar superficies de mesas, muebles, escaleras, pasamanos de camiones, puertas; y después tocar la propia cara porque estás

llevando el virus mortífero a tus mucosas. En la puerta de tiendas y supermercados pusieron un vigilante para asegurar que se cumplieran las medidas señaladas: uso de cubre bocas, desinfectar los zapatos en un tapete empapado de cloro, lavado de manos con una sustancia alcohólica, toma de temperatura del visitante con un termómetro en forma de pistola que se dirigía a la frente.



Fig. No. 42. (2020) *Protocolo de seguridad anti covid-19*

El primer efecto sobre la población, y posiblemente un resultado que permanecerá muchos años, es la polarización y enfrentamiento en los grupos sociales: la población se divide entre los que obedecen las medidas señaladas: cubrebocas, vacunas, etc., contra los que no lo hacen. Respecto al cubrebocas, alegan que esa práctica genera un microclima nocivo al estar respirando durante horas el bióxido de carbono de la propia respiración contenida por la tela que cubre boca y nariz; esto provoca proliferación de microbios y bacterias en ese clima húmedo y cálido, acidifica la sangre por falta de oxígeno puro, lo que resulta más dañino que favorable.

Por su parte la OMS recomienda el uso del cubrebocas con tres capas de tela, aunado a las otras medidas, (distanciamiento de dos metros, etc.). Estas son las instrucciones para el correcto uso del artefacto:

Lavarse las manos antes de ponérselo. No usar un cubrebocas dañado. Colocarlo con cuidado, asegurándose de que cubra la boca y la nariz, ajustarlo al puente nasal para minimizar cualquier espacio entre el rostro y el cubrebocas. No tocarlo mientras se usa. Si se toca accidentalmente, debe lavarse las manos. Retirarlo sin tocar la parte delantera del cubrebocas. Reemplazarlo si se humedece. Desechar el cubrebocas en una bolsa de plástico resellable limpia donde se guarde hasta que se pueda lavar y limpiar. No guardarlo alrededor del brazo ni dejarlo bajo la barbilla o el cuello. Lavarse las manos inmediatamente después de desechar el cubrebocas. No reutilizar los cubrebocas que son de un solo uso. No quitarse el cubrebocas para hablar. No compartirlo con otras personas. Lavar los cubrebocas de tela con jabón o detergente y preferiblemente con agua caliente (al menos 60° Centígrados) al menos una vez al día. Si no es posible lavarlos con agua caliente, se puede lavar a temperatura ambiente, y luego hervirlo durante 1 minuto. (piedepagina, 25 julio, 2020).

El presidente de México, Andrés Manuel López Obrador pertenece al bando de los que se niegan a usar cubrebocas. Se le acusa de minimizar el impacto del coronavirus, además “ha seguido realizando giras y eventos públicos en todo el país, donde incluso abraza y besa a algunos de sus simpatizantes [...] El 23 de enero, durante una de esas giras, López Obrador empezó a sentir síntomas ‘como de una gripa’ y se realizó una prueba de Covid-19 [...] Al día siguiente, al regresar a Ciudad de México, el presidente indicó en un tuit que la prueba había

salido positiva y que estaba recibiendo tratamiento médico por ‘síntomas leves’. El presidente recibió la mejor atención médica en palacio Nacional. (Vivanco, J. febrero 3, 2021)

También; el 20 de febrero 2021, el subsecretario de Prevención y Promoción de la Salud, Dr. Hugo López-Gatell, resultó contagiado de covid-19 y fue hospitalizado el 24 de febrero a causa de un estado de salud delicado. Algunos días después de ser dado de alta fue visto caminando por la calle, por lo que fue acusado de propagar la enfermedad. El funcionario dijo que su riesgo contagiante es prácticamente cero, y además expuso que “todo lo que haga o deje de hacer ‘será utilizado por ese segmento de la población que no quiere o puede entender la situación’”. (Animal político, 11 de marzo, 2021)

Las formas de relacionarse con el medio ambiente, con los otros, con los animales humanos y no humanos, han cambiado, y nos preguntamos, si al final de la pandemia podremos recuperar algo de lo perdido. Creemos que no. Tendremos que aprender a vivir en esas nuevas condiciones, ensayando nuevas formas de solidaridad obligados por la catástrofe; tal como lo intuye Zizek, cuando cita a Hegel en el sentido de que la historia no nos enseña nada: la pandemia no nos hará más sabios; al contrario, el virus viene a destruir los cimientos de nuestras vidas, creando un desastre peor que la Gran Recesión. Debemos construir nuestra “nueva normalidad” sobre los escombros de nuestras antiguas vidas. Se anuncia la barbarie. (Zizek, S. 2020, p. 7)

2.2.2. *Nadie se salva*

Además del presidente, el subsecretario de salud y varios funcionarios mexicanos, hemos asistido al contagio de innumerables personajes famosos del mundo de la farándula, el deporte, el cine y la política. Algunos de ellos son: Donald Trump expresidente de EEUU y su esposa Melania, Cam Newton quarterback de New England, Robert Pattinson que encarna a Batman, Silvio Berlusconi, primer ministro de Italia, Dwayne Johnson (The rock) y su familia; también Madonna resultó contagiada; Jonathan Pryce el Alto Gorrión de Game of Thrones; Antonio Banderas, Mel Gibson, Jair Bolsonaro presidente de Brasil; y una larga lista de etcéteras. Esta multitud de ricos y famosos parecen decir desde su altitud: si nosotros, clase privilegiada, hemos sido alcanzados por el covid-19, ustedes gente pobre, con más razón.

La división y distanciamiento de la población se manifiestan en el miedo al otro. El otro es el portador que puede contagiarte, aun cuando no presente ningún síntoma. El otro es portador asintomático de muerte. El otro es el enemigo. Fin de las reuniones sociales, clausura de las plazas públicas, cierre de cines, teatros, restaurantes, bares, escuelas. Se Inicia una nueva etapa nunca vista en la historia reciente. El miedo propicia el auge de los medios virtuales. Los que pueden hacerlo se emplean en el tele-trabajo. La escuela imparte clases en línea. La exposición prolongada a las redes sociales y medios virtuales aunados al encierro, generan ansiedad, depresión, neurosis. Triunfo del tecno capitalismo.

La pandemia ha venido a demostrar que no es una hipérbole literaria el hecho de afirmar que vivimos en un mundo definitivamente enfermo. La primera pandemia del siglo XXI ha tenido repercusiones en todos los ámbitos de la cultura humana ya que esta se encuentra conectada como un ecosistema.

2.2.3. El origen de la pandemia y las teorías conspiranoicas

Aunque el origen de la pandemia aún es incierto, citando a Canclini, existen al menos dos teorías plausibles:²⁰

a) Un accidente en la relación entre los animales y los humanos; b) Una conspiración china para destruir al capitalismo en Occidente o derrumbar la hegemonía estadounidense.” Esto nos pone en una situación de riesgo que abarca el mundo entero y nos obliga a plantearnos diferentes escenarios e interrogantes: “ a) Cómo cambiar las relaciones entre los humanos y los animales, y aun entre los humanos para protegernos (convivencias multitudinarias en mercados populares, estadios, festivales organizados por empresas y fiestas comunitarias con turistas); b) ¿Acabarán los complots de unos Estados

²⁰ De hecho, circulan en las redes gran cantidad de teorías alrededor de la pandemia SARS-CoV-2, o covid-19. Veamos algunas: 1. El espectro electromagnético de la 5G, daña la capacidad inmunológica de los organismos haciéndolos susceptibles a enfermedades virales. 2. En 2015 Bill Gates advertía sobre una nueva pandemia, lo que hace suponer que él tenía conocimiento previo de la pandemia de COVID o incluso que él la causó a propósito; para después vender vacunas. 3. El virus escapó de un laboratorio chino; epicentro original de la pandemia, en la ciudad de Wuhan, la que, es también sede de un Instituto de Virología en donde investigadores han estado estudiando coronavirus de murciélago desde hace mucho tiempo. 4. El COVID fue creado como un arma biológica por científicos chinos. 5. El virus es un arma biológica creada por Estados Unidos y llevada a Wuhan, así lo sentenció el portavoz del Ministerio de Relaciones Exteriores de China, Zhao Lijian, quien tuiteó “es posible que el ejército de los Estados Unidos haya traído el virus a Wuhan”. 6. Francesco Billota un abogado italiano afirma que los OGM, organismos genéticamente modificados, causan contaminación genética que permite la proliferación de virus debido al “desequilibrio” ambiental que causan. 7. El COVID-19 en realidad no existe. De acuerdo a David Icke y Alex Jones de InfoWars, el COVID-19 en realidad no existe, sino que es un complot de la elite global para quitarnos la libertad. 8. Donald Trump cree que un “estado profundo” de élite estadounidense está conspirando para socavar al presidente; y que el Dr. Antony Fauci, la cara de la respuesta de la pandemia en Estados Unidos- es un miembro secreto. 9. El coronavirus es un complot de la Big Pharma (Grandes Farmacéuticas); hay un complot de las grandes compañías farmacéuticas para enfermarnos. 10. Las tasas de mortalidad de COVID están infladas; y, por lo tanto, no hay razón para conservar las medidas de restricción u otras medidas de distanciamiento social. En: (<https://allianceforscience.cornell.edu/blog/2020/05/covid-10-principales-teorias-de-conspiracion/>) última consulta: 06/03/2021

contra otros y la competencia entre empresas electrónicas para espiar y mercantilizar los datos? (Canclini, N. julio 11, 2020)

No tenemos acceso a información real, comprobada, pero dados los antecedentes de los Estados y las empresas transnacionales mencionados por Canclini, podemos especular que, si bien, es probable que todo fue iniciado por un “accidente biológico”; este fue utilizado “por gobiernos y empresas transnacionales para afianzar la dependencia política y cultural a fuerzas económicas y financieras”. La consecuencia directa de estas medidas será “empeorar la convivencia entre las naciones, las etnias y las clases sociales”. Estamos indefensos ante estas “batallas cibernéticas y biológicas” (Canclini, N. julio 11, 2020)

Canclini no duda en llamar guerra biológica a esta distribución global de incertidumbre y muerte acompañada de vigilancia y control creciente sobre la población. Los antiguos miedos del ciudadano, acerca de la represión de los derechos humanos y la vigilancia perpetua, ya anunciada por aquella novela de George Orwell (1984) se hacen una realidad cada vez más palpable. Esta pandemia actualiza miedos “que en buena medida estaban silenciados o a los cuales casi nos estábamos acostumbrando con esta destrucción de la vida política en México” (Canclini, 5 de mayo 2020)

2.2.4. La nueva normalidad

Efectivamente, la idea de la existencia de un virus mortífero que flota en el aire y te puede atacar en cualquier momento o cualquier lugar ha sido bien aprovechada por el poder invisible del gran hermano para aislar, vigilar a la población, y mantenerla en prisión domiciliaria. Estamos ante un cambio de paradigma histórico, nada podrá ser como antes. El

mundo como lo conocíamos ha desaparecido. La forma de convivir con nuestros semejantes, el trabajo, el ocio, la educación, tendrán que ser reinventados. Las nuevas generaciones se adaptan con rapidez; a un año de distancia de la aparición de la pandemia, los niños ya usan con naturalidad el cubrebocas, y aun lo exigen; al parecer, es fácil condicionar a la población.

Una de las medidas impuestas desde los primeros días de la aparición de la pandemia es el aislamiento y la cuarentena: “¡Quédate en casa!” era la orden emitida a través de todos los medios. El Encierro, aislamiento, bombardeo de noticias catastróficas; el aumento creciente de cifras de contaminados y fallecidos, la increíble cantidad de noticias falsas y contradictorias, (algunas realmente fantásticas); no hacían más que alimentar los miedos. Se prohíbe el contacto personal. Se suspenden todo tipo de actividad que implica contacto cercano. Cierre de escuelas, restaurantes, tiendas, bares. El único contacto con el mundo es a través de medios virtuales.

Según Canclini (6 de abril, 2020) “estamos viviendo un cambio tecnológico al sustituir la presencia por la comunicación a distancia, la obsolescencia veloz de los mensajes escritos y visuales”, y [estamos] “relegando la historia personal y colectiva”. Aparentemente estos cambios han venido para quedarse. Los grandes monstruos del capitalismo digital; Google, Apple, Facebook y Amazon, se alimentan de nuestros miedos, ya que en el encierro debemos usar sus aplicaciones para comunicarnos. No será la primera vez que esas empresas, utilicen los datos obtenidos, para revenderlos y controlar a los usuarios.

El covid-19 ha cambiado la manera de comunicar o incomunicar de maneras insospechadas. Canclini señala (6 de abril 2020) “Ni las caídas del muro de Berlín y de los bancos en 2008, ni el derrumbe de relatos en la posmodernidad ni el rearmado precario en la ‘integración’ globalizada habían desbaratado tan rápido lo que creíamos entender sobre las desigualdades y la sobrevivencia o el futuro del trabajo bajo la especulación financiera.”

El encierro y la cuarentena nos han convertido en “youtubers”. La opinión pública ahora es formada a través de las pantallas, y ya no en la convivencia de los ciudadanos en las plazas públicas. (están cerradas, bloqueadas con cintas amarillas y vallas metálicas que prohíben el paso). El trabajo de la radio y la televisión ya no se realiza en los estudios profesionales. Ahora los opinadores o artistas de la farándula hablan y cantan desde su balcón, con lo que ganan espontaneidad, pero pierden calidad. Canclini, (6 de abril 2020)

La nueva normalidad que nos espera se parece a las películas post apocalípticas estilo Mad Max. El distanciamiento, el miedo al otro, la cuarentena eterna, hacen prever una distopía que ya está en marcha:

Nos quedamos en casa, trabajamos en nuestros ordenadores, nos comunicamos a través de videoconferencias, hacemos ejercicio en una máquina colocada en un rincón de nuestra casa-oficina, de vez en cuando nos masturbamos delante de una pantalla en la que vemos sexo duro y nos traen la comida a domicilio. Y nunca vemos a ningún otro ser humano. (Zizek, 2020)

2.2.5. ¿Cómo se adaptan los ciudadanos a estas nuevas circunstancias?

Durante los primeros meses del año 2020, daba la impresión de que el mundo se había paralizado. Se suspenden todos los vuelos internacionales, la movilidad se reduce al mínimo. Se cierran las fronteras, se desconfía de los viajeros, esparcidores de la enfermedad. Se desconfía del vecino, prohibido celebrar reuniones de más de cuatro personas, se terminan las fiestas privadas o públicas. La policía, podía intervenir (avisados por un mal vecino), para dispersar fiestas y reuniones.

Los cambios y adaptaciones más evidentes ante la incertidumbre, ante la amenaza de enfermedad y muerte son, en primer lugar, el traslado de la vida social al reino de la virtualidad. Los ritos religiosos se transmiten por internet. La educación se imparte a través de la pantalla. Las reuniones, ya sea familiares, académicas o de negocios, se celebran vía zoom u otras plataformas virtuales. Los ricos acumulan toneladas de víveres y papel de baño.

Efectivamente, hay una adaptación de los espacios y tiempos sociales a todas las escalas: Los espacios domésticos transformados en escuela, gimnasio u oficina. La manera de adaptarse es diferente según la clase social. El mandato es ¡Quédate en casa!, pero empiezan a aparecer carteles en la puerta con la leyenda “En casa y sin comida”. Solo los ricos pueden quedarse en casa. Las clases depauperadas deben salir a buscar el sustento.

Suely Rolnik, psicoanalista brasileña, denuncia que, en su país, los porcentajes de población precarizada que actualmente es de alrededor de sesenta por ciento, aumentarán gravemente ya que, los grupos pobres en favelas sin acceso a servicios de salud, tienen que salir a trabajar necesariamente. Ellos no pueden quedarse en casa, como ordenan las autoridades; por tanto, son los más vulnerables al contagio. Brasil es el país, después de EE.UU., con más muertos y contagios de covid-19. Hasta el 10 de mayo de 2021 se contabilizan 15 millones 200 mil casos de infectados, y 423 mil muertos. Las cifras aumentan diariamente.

Rolnik, señala algunos procesos de adaptación que practica el sujeto sometido a la catástrofe. Según la psicoanalista, Brasil se ha convertido en un laboratorio donde el régimen autoritario observa las respuestas activas y reactivas de la población ante la guerra biológica y colapso del neoliberalismo. El sujeto escindido puede vivir esa vulnerabilidad como una amenaza, y puede responder de manera fascista, negacionista, proyectando su miedo en el otro. Hay una suspensión de la cotidianidad, una sensación de vacío. El sujeto puede también tener

una respuesta activa, al darse cuenta que su deseo es lo que sostiene la perversión del régimen; y el precio de eso es una vida miserable en el sentido vital. Pero también el deseo; tu deseo, puede coincidir con el deseo de los demás y manifestarse a través de alianzas sociales. Se abre así la posibilidad de que la fuerza colectiva sea capaz de cambiar ese modo de existencia. Pero, la psicoanalista brasileña apunta que el cambio debe pasar primero por un cambio en el régimen del colonialismo de las subjetividades.

Además de la vulnerabilidad física, está la vulnerabilidad a los efectos de lo otro, a los efectos de toda la ecología social. Esta otra debilidad, que aquí se entiende como maleabilidad, hace posible que el sujeto sea capaz de transformarse a sí mismo, que logre desplazarse de una escisión de una subjetividad y conectarse con posibilidades de futuro, posibilidades de solidaridad social, que permitan al deseo actuar en un campo relacional para cambiar todo el tejido de la trama social. (Rolnik, S. 9 octubre 2020)

2.2.6. Los migrantes y el covid-19

Durante la pandemia se ha suspendido gran parte de las actividades normales y el intercambio entre los países y se ha decretado confinamiento total. Pero, sin embargo, eso no ha suspendido los flujos migratorios. Helena Maleno, periodista que trabaja cercanamente con los migrantes en España, relata la Situación de las personas migrantes; que, en el escenario de la pandemia, se enfrentan a una doble catástrofe, por un lado, la emergencia sanitaria y por otro lado el hecho de ser expulsado de sus países de origen por las pésimas condiciones de vida. Los migrantes que no cuentan con los documentos legales para permanecer en el país son los más

afectados. El confinamiento obligatorio se vive de manera dramática, por ejemplo, relata Maleno:

Marruecos da a cada casa un papel firmado por el representante del Ministerio del Interior en el barrio, de manera que una sola persona por domicilio pueda salir a trabajar o a comprar. Pero los migrantes que no tienen un reconocimiento legal no pueden obtener ese papel porque en teoría no existen, luego no pueden salir de sus casas ni siquiera a mendigar. (Maleno, Helena. 01 mayo, 2020)

Por otra parte, en España, sin importar la condición de pandemia, las deportaciones no se han detenido; se continúa expulsando contingentes de personas. La imagen que se muestra en los noticieros, de un mundo paralizado, es solo aparente. Los migrantes continúan intentando ingresar en otro país para mejorar sus condiciones de vida; y las autoridades migratorias continúan expulsándolos, aun con los riesgos de agravar la pandemia. Todos los días se ven naufragios de endebles embarcaciones atestadas de migrantes y refugiados. Algunos logran llegar a costas de España procedentes de regiones de África, Mauritania, Tarfaya, Argelia. Al arribar, no se les brinda ayuda, y lo primero que hace la policía, es preguntar por el capitán, al que arrestan por considerarlo criminal, mafioso, cuando los verdaderos criminales no están en una patera, en una embarcación improvisada.

Los flujos migrantes son un buen negocio para los traficantes de personas. Cuando se cierra una ruta, aparece otra más difícil y peligrosa. Los políticos, ya sea de izquierda o derecha, que han gobernado Europa, justifican la criminalización de las migraciones con el efecto “llamada”, un endurecimiento de las políticas fronterizas.

Pero según la periodista investigadora, hay otras fronteras que persisten al interior de las ciudades. Al moverse, al viajar en el transporte público rumbo a trabajo o rumbo a la casa. Esas otras fronteras que implica el color de piel. El origen étnico reflejado en el cuerpo. “Un cuerpo negro es más susceptible que un cuerpo blanco de ser frenado o parado en su movimiento en cualquier acción que esté realizando. Un cuerpo racializado lleva consigo una frontera que tiene que atravesar cada día, y en su recorrido del trabajo a casa tendrá que atravesar también distintas fronteras” (Maleno, Helena. 01, mayo, 2020)

En México y América Latina, la situación es igualmente crítica. Médicos sin Fronteras denuncia que, Estados Unidos continúa con la deportación masiva de migrantes hacia el resto del continente, sin considerar los riesgos a la salud. Hasta hoy, EEUU. Es el epicentro de la pandemia y según estadísticas, tiene el primer lugar de contagios en el mundo. (Médicos sin fronteras. 05, mayo, 2020).

Estados Unidos, México y Brasil contabilizan los mayores números de contagios en el continente americano. Asimismo, los flujos migratorios en las fronteras de México y EE.UU., son los más abundantes. No es de extrañar que, en consecuencia, los problemas derivados de la migración, los riesgos de contagio y las violaciones a los derechos humanos de las personas migrantes estén a la orden del día. “México y Estados Unidos de América comparten el principal corredor de migración de tránsito en el mundo. Es, además, el segundo corredor migratorio más letal y lugar donde las personas en situación de movilidad humana enfrentan diversidad de violaciones a sus derechos humanos” (Marisol Méndez. 2020).

La situación en la frontera entre México y Estados Unidos siempre ha sido conflictiva. Numerosos grupos de migrantes, no solo mexicanos, también centro y sudamericanos, intentan cruzar todos los días hacia territorio estadounidense. En el contexto de la pandemia, Estados

Unidos ha puesto en ejecución el programa “quédate en México” y, además, basado en la Sección 265 del el Título 42 del Código de los EUA por razones de “salud pública”, procede a expulsar sumariamente a las personas migrantes. “La política indica que las personas que crucen la frontera estadounidense de forma indocumentada pueden ser expulsadas sin la ejecución del procedimiento legal de deportación establecido en la ley migratoria estadounidense”. (Marisol Méndez. 2020). Las miles de personas expulsadas permanecen en ciudades fronterizas, lo que convierte a México “en un país receptor de personas solicitantes de asilo en Estados Unidos”. (Marisol Méndez. 2020)

Mientras tanto, El Instituto Nacional de Migración (INM), en México ha implementados acciones para intentar controlar los flujos migratorios que entran por la frontera sur, la mayoría de estas caravanas provienen de Honduras, Guatemala, El Salvador. Estas acciones han resultado en la vulneración de la salud física y mental de las personas migrantes. El INM, administra estaciones migratorias y estancias provisionales, en pésimas condiciones, donde son retenidos los migrantes.

El riesgo de contagio de covid-19 en los centros de detención es alto, ya que los protocolos sanitarios son difíciles de establecer. Los migrantes protestan frecuentemente ocasionando incendios y revueltas. En uno de estos eventos:

[...] murió Rolando Barrientos, en la estación migratoria de Tenosique (Tabasco) durante el mes de marzo de 2020, quien no recibió de las autoridades policiales y militares que resguardaban el lugar los primeros auxilios, [...] ni se ha investigado las condiciones de la muerte de Barrientos, tampoco se han establecido las responsabilidades penales con respecto a las autoridades policiales y militares que fueron partícipes de los hechos. (Marisol Méndez. 2020).

Este es uno de innumerables casos documentados por asociaciones de protección a los derechos humanos en México; las que han promovido juicios de amparo con el fin de proteger a las personas migrantes privadas de su libertad en los centros de detención, pero sin mucho éxito.



Fig. No. 43. Caravana de migrantes 2021, procedentes de Honduras, Guatemala, el Salvador.

Los miles de migrantes centro y suramericanos que entran a México con intención de llegar a EEUU, se han visto afectados también por el cierre de albergues debido al covid, que tradicionalmente les ofrecían refugio, alimentación y atención médica en su tránsito hacia el país del norte. Un estudio del banco BBVA identifica 96 refugios a lo largo de la ruta migrante, la mayoría de los cuales ha cerrado por la propagación del virus.

En México se encuentran varados miles de hondureños, salvadoreños o guatemaltecos que huyen de la violencia de las pandillas, el desempleo o recientemente el desastre causado por los dos huracanes más fuertes de la temporada 2020 en el Atlántico.

2.2.7. El respiro del planeta

La mundialización en las medidas de encierro de la población; una cuarentena que se extendió mucho más de cuarenta días, permitió el espectáculo que nos muestran pantallas de Youtube: ciudades desiertas post apocalípticas. La reclusión del animal humano al parecer, dio un respiro al planeta. La calidad del aire mejoró considerablemente en mega ciudades, antes abarrotadas de vehículos de motor y actividad industrial. Beijing o Nueva Delhi, Sao Paulo, o México. (Canclini, G. 11 julio, 2020)

La Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), realiza un estudio para comprobar si las medidas de restricción de actividades y movilidad han tenido un efecto sobre la calidad del aire y reporta los siguientes resultados en el caso de algunas ciudades de América Latina:

Específicamente, durante el período de análisis de 2020 y 2019, se observan en general mejoras de la calidad del aire de las ciudades estudiadas (Bogotá, Ciudad de México, Lima, Monterrey, Quito, Santiago y São Paulo). Se verifican disminuciones del índice de calidad del aire para los tres contaminantes (PM_{2,5}, NO₂ y SO₂) durante el período de restricción de las actividades y cuarentenas en 2020. Estas mejoras de la calidad del aire de las ciudades son mayores durante las primeras semanas de las cuarentenas, y luego la situación tiende a revertirse, con algunas excepciones. (CEPAL, 2020)

Durante esos primeros meses de 2020, vimos los espacios abandonados por el humano siendo ocupados por animales salvajes: osos, cabras, venados, que se alimentaban en parques y jardines. Los canales de Venecia eran visitados por delfines y peces:

Un puma camina por las calles de Santiago, en Chile. Jabalíes se pasean por Barcelona, en España. Delfines nadan en las costas de Cagliari, en Italia. Patos recorren tranquilamente París, en Francia. Esos fueron algunos de los episodios que se registraron desde el inicio de la cuarentena por el Covid-19 en distintas partes del mundo y demuestran que, cuando el hombre se ausenta, la naturaleza recupera su lugar. (Federico Cue. 29 marzo, 2020)

El repliegue del humano y el correspondiente mejoramiento del clima ha llevado a algunos ecologistas a interpretar tal situación en el sentido de que el hombre es el virus destructor, el causante del desastre ecológico.



Fig. No. 44. Ciervos salvajes en Nara Japón.

2.2.8. Pandemia y salud mental.

Pero, además de los beneficios al clima del planeta; el encierro forzado, trajo también un aumento considerable al deterioro de la salud mental. Todo esto causado por el miedo al contagio, el stress permanente, la incertidumbre, el aislamiento; el desempleo real o el miedo a perder el empleo, a consecuencia de la disminución de actividades comerciales y quiebra de innumerables PYMES, (pequeñas y medianas empresas).

Un factor destacable en la causa de stress es la incertidumbre sobre el futuro. La supuesta cuarentena se ha alargado indefinidamente. Inició con la invitación a quedarte en casa por algunos días. Luego, algunos meses, la fecha para terminar con el encierro se alarga, se pospone, y poco a poco se convierte en una cuarentena eterna, en una “nueva normalidad”.

Otro factor causante de incertidumbre, es la proliferación de noticias catastróficas, calificada de conspiranoicas por los medios de comunicación en el poder. Vea por ejemplo la distribución de memes en las redes sociales. El contenido generalmente va en relación a la existencia de élites de súper ricos que gobiernan el mundo:

Un meme titulado ‘Un nuevo orden mundial a través de la plandemia’ ha sido compartido más de 9.800 veces en redes sociales desde el 6 de enero, con supuestas declaraciones de, entre otros, Henry Kissinger, Bill Gates y Christine Lagarde que ‘prueban’ que la crisis sanitaria provocada por el nuevo coronavirus es parte de un plan para reducir la población mundial. Sin embargo, las citas son falsas o han sido sacadas de contexto. (Prieto, Ana, 15 enero, 2021)

El ciudadano se encuentra en completa incertidumbre. ¿En quién debería creer? ¿En los noticieros o en los memes? ¿En la OMS, o en la ciencia? ¿En los virólogos o en la religión? El

futuro se presenta aciago. Desafortunadamente, el cuidado de la salud mental es uno de los aspectos menos atendidos. El confinamiento aumenta la vulnerabilidad de la población. “Según las Naciones Unidas los principales síntomas del deterioro de la salud mental por el covid-19 son: dolores de cabeza, agitación, desvaríos, deterioro del olfato y gusto e incluso derrame cerebral. [...] La Organización de Naciones Unidas (ONU) pide tomar medidas en los servicios de salud mental como estrategia contra el coronavirus.” (González Gema et al, 27 noviembre, 2020.)

Estos problemas en la salud mental, ya sea que el sujeto se encuentre contagiado o no, aunados al aumento en la incidencia de violencia doméstica, el desempleo y la amenaza de un futuro desastroso, pueden desembocar en suicidio. Diferentes instituciones internacionales han advertido que durante el confinamiento han aumentado los “trastornos depresivos, consumo de alcohol y drogas e ideas suicidas”. “La OMS informa que [...] en occidente la próxima epidemia será la depresión, trastorno con alto riesgo de suicidio [...] Agrega que es erróneo que solo las personas con enfermedad mental plantean, cuestionan y realizan suicidio. “La crisis económica, desempleo, pérdida adquisitiva también pueden incidir en él.” (González Gema et al. 27 noviembre 2020) De hecho, el número de suicidios a mediano plazo, “pueden superar las muertes por covid-19 pues las consecuencias económicas durarán más tiempo.” (González Gema et al. 27 noviembre 2020)

Efectivamente, el Banco Mundial considera, en un informe emitido en junio de 2020; que el impacto generalizado causado por la pandemia, aunado a las consecuencias nefastas causadas por las medidas sanitarias y económicas que se adoptaron para tratar de contenerla, han provocado “la peor recesión económica desde la segunda guerra mundial”. Esto provocará la

disminución de ingresos per cápita a nivel global, lo que “empujará a millones de personas a la pobreza extrema este año” (Banco Mundial, 06 agosto, 2020)

2.2.8. Síntomas en México

En México, la pandemia covid-19 ha causado una crisis que en términos económicos se refleja en una caída del PIB de casi 10% en el año 2020. La recuperación será muy lenta en los próximos años, se espera una década perdida. Un grupo de investigadores independientes mexicanos encabezados por María Casar, encuentran que la situación en México es problemática y no parece que se vaya a solucionar al corto plazo. Así lo informan en su libro “México enfermo, con indicios de un régimen totalitario. Signos Vitales el pulso de México.”

El cierre de casi medio millón de empresas, la pérdida de ingresos a poco menos de la mitad de dos de cada tres hogares durante la pandemia, el endeudamiento de las familias y la incertidumbre en el futuro impedirán una rápida recuperación económica. Estamos ante una década perdida. (Casar, M, et al, 2020 p. 9)

La contingencia sanitaria ha causado en unos cuantos meses del año 2020, un aumento de la pobreza que afecta todos los sectores sociales. La pobreza laboral, que se define como “la proporción de personas que no pueden adquirir la canasta alimentaria con el ingreso de su trabajo”, aumentó de 34.9% en febrero a 54.9% en mayo. En tanto que la pobreza total aumentó de 56.3% en febrero a 72.9% en mayo. (Casar, M, et al, 2020 p. 68) Esto representa alrededor de 12 millones de mexicanos más, que se agregan a las cifras de la pobreza.

En lo referente al manejo sanitario de la crisis; para el 26 de septiembre de 2020, se contaban más de 76 mil fallecimientos según los números oficiales, pero debido al sub registro se calcula alrededor de 230 mil muertos relacionados directa o indirectamente al covid-19. Casar, M, et al, 2020 p. 13)

Para el 11 de marzo 2021, primer aniversario de ser declarada oficialmente como pandemia por la OMS, se registra en México un total de 193,142 defunciones; y 2 millones 151 mil 28 casos de contagios confirmados de covid-19. (infobae, 11 de marzo, 2021)

2.2.9. Arte y Artistas ante el covid

Las medidas sanitarias implementadas ante la pandemia, que incluyen la prohibición de reuniones mayores a 4 personas, vino a perjudicar gravemente todo tipo de eventos culturales presenciales como el teatro, cine, conciertos, performance. La asistencia a museos, galerías, exposiciones de artes visuales se redujo considerablemente. Los artistas y promotores culturales han tenido que reinventarse.

En el caso de las artes visuales, los galeros han seguido la tendencia a trasladar su actividad al mundo de la virtualidad. “Así llegaron a la apuesta de ventas por línea, exposiciones virtuales, catálogos digitales, y talleres y conferencias por Facebook Live e Instagram” (Vértiz, C. 22 de mayo, 2020) Es el caso, en México, de galerías de arte como Aguafuerte, Casa Equis, Machete, Nina Menocal y OMR. A veces organizan visitas de pequeños grupos a las galerías, obedeciendo todos los protocolos: gel alcohólico, cubrebocas, distancia... El pintor Juan Pablo Rulfo, hijo de Juan Rulfo. Declara que:

En México se consideran a las artes como algo inútil, pero dignas para algún tipo de presunción internacional. Cuando se hizo el Tratado de Libre Comercio se mandó una exposición a Nueva York y se hizo todo un arguende para presumir. Internamente no importa. En otros países hay maneras de promover la compra y el coleccionismo, y el apoyo a las artes en muchos niveles, por ejemplo, a nivel fiscal, en el sentido de que sea deducible la compra de arte. En este país se considera que es algo ligado al narco o que es lavado de dinero, piden de dónde sacaste ese monto. (Vértiz, C. 22 de mayo, 2020)

No es nueva la presencia virtual de exhibiciones de artes visuales a través de los recursos de internet, en 211 y 212, se lanzó la VIP Art Fair, desde Nueva York. Pero la pandemia ha impulsado a los creadores y galeristas, chicos y grandes a buscar mayor difusión en los medios virtuales. La edición del año 2020, de la Art Basel Hong Kong, que fue cancelada en febrero se trasladó a la virtualidad, se puede visitar en: Art Basel Online Viewing Rooms. Allí se encuentran más de 235 galerías de arte de todo el mundo. (González. B. 23 de marzo, 2020)

En el ámbito de la danza, Shanti Vera, director de la agrupación dancística *Cuatro X Cuatro*, refiere:

La incertidumbre es algo con lo que vivimos los artistas, en lo personal la conozco casi como estilo de vida, porque siempre he sido mi propio jefe, free-lance, eso te obliga a tener un control, administrarte y trabajar siempre.” [...] “ruta que tomaría Cuatro X Cuatro (de la cual dependen 15 personas) y ya ni siquiera es para generar proyectos, sino para sobrevivir. La maquinaria cultural está varada, sin contratos, sin seguros, esa es la

realidad usual del free-lance, pero lo que viene para el resto del año es lo complejo. (Niza Rivera. 30 de marzo 2020)

Ya que todos los géneros de la manifestación artística se mudan al mundo virtual, ¿Qué pasa con las expresiones que necesariamente requieren de la presencia física del espectador, como el teatro, danza, performance, o el salvaje baile slam? Se pierde el contacto, el ruido, el olor, el vértigo del instante. Si quieres puedes grabar el evento para disfrutarlo por la noche, después de la cena. Pero ¿El teatro sigue siendo teatro? O ¿se convierte en video, en el registro, en la traducción informativa, en la representación?

El performance exige la presencia, es presencia. El performance es el acontecimiento donde coinciden sujeto y objeto, artista creador y su obra: su propio cuerpo en acción; y, ese acontecimiento exige también, para ser actualizado, la presencia del espectador participante como co-autor. ¿El arte del futuro será la interacción de los sujetos y su avatar en un mundo virtual, dentro de una plataforma de internet?

Un lugar donde se mezclan arte y política, además del cuerpo de artista, es en la oficina de políticas culturales del gobierno en turno. Allí se decide el rumbo del arte y la cultura, allí se decide que orientaciones privilegiar y cuales otras acallar. El gobierno actual encabezado por AMLO, Andrés Manuel López Obrador; presentó su programa de cultura, el cual ha sido criticado por su inconsistencia. No se consideran los cambios causados por la pandemia covid-19.

Se esperaba que el Programa Sectorial de Cultura (PSC) 2020-2024 del gobierno, publicado en el Diario Oficial de la Federación el viernes 3 de julio, sorprendiera por sus propuestas e innovación o por darle a la cultura el papel fundamental que un nuevo proyecto de

nación requiere.” [...] Lejos de eso, para los especialistas en políticas culturales Luis Adrián Vargas Santiago, Ana Garduño, Jorge Bravo, Alejandro Sandoval Ávila y Graciela de la Torre, no deja de ser “una carta de buenas intenciones: Su viabilidad y ejecución no quedan claras. (Amador, J. 13 de julio 2020)

El Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Adrián Vargas, agrega: “El problema es que esa retórica está falta de aterrizajes concretos y acciones”. Según el investigador, el arte y la cultura como un derecho humano, tal como lo anuncian las autoridades, en los hechos, es mera retórica ya que no se asignan presupuestos suficientes: “México no cumple con el 1% mínimo del PIB recomendado por los estándares internacionales. Sólo invierte 0.07%.” Las comunidades vulnerables no reciben servicios culturales del Estado, sin embargo “se gastan (mil 668 mdp) en un proyecto centralista: El ‘Proyecto del Bosque de Chapultepec’ y el ‘Centro Cultural Los Pinos’, a cargo de Gabriel Orozco”. Así, una vez más se otorga el mayor presupuesto a proyectos en la Ciudad de México y se desestiman otros que buscan descentralizar la cultura. Según Vargas “Hay temas más urgentes de atender. Más que los nuevos complejos culturales, lo que importan son las personas y familias que dependen de la cultura, y de las muchas formas en que ésta genera economía indirecta y valor social y cultural.” (Amador, J. 13 de julio 2020)

En este contexto desastroso, nos podemos preguntar: ¿Cómo responde el artista? ¿Qué hace, que puede hacer? ¿Es obligación del artista salvar al mundo, reconstruirlo, o por lo menos hacerlo habitable? O parafraseando la interrogante de Hölderlin: ¿para qué artistas en tiempos de pandemia? En una encuesta realizada por la UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, a cargo de la Dirección de Difusión Cultural; con el fin de indagar sobre la respuesta de

los creadores en el sector cultural, se encontró que el 70 por ciento disminuyeron su producción, mientras que casi 20 por ciento, por el contrario, aumentaron su rendimiento.

Se entrevistaron 4 mil 168 creadores en las áreas de teatro, artes visuales, música, danza, cine, literatura, entre otras. Las causas de la disminución de la productividad fueron, además de la dificultad en conseguir sus materiales “estrés, ansiedad, depresión y falta de motivación”

(Reyes Martínez, 02 de enero, 2021)

En este contexto el artista hace lo mismo que otros trabajadores: sufrir ansiedad, depresión y tratar de sobrevivir. El oficio del artista es irrelevante ante el desastre. Por lo tanto, retomando la pregunta de Hölderlin: ¿para qué poetas en tiempos de penuria? O haciendo unas pequeñas adaptaciones, ¿Cuál es la función de los artistas en tiempos de pandemia?

Es decir, estamos interrogando por la función del poeta, o más ampliamente del artista, en un contexto de penuria, dado por desastres naturales: enfermedad, guerra, plaga, pandemia; o bien, otro tipo de desastres: culturales, económicos, éticos.

La función del arte y del artista en la sociedad ha sido motivo de interrogación desde el inicio de la historia; y se le atribuyen las más variadas funciones según el contexto que le envuelve: chamán, educador, médium, guía, trabajador, ya sea asalariado, o no.

Creemos que en la actualidad predomina el estatus del artista como trabajador y no tanto como genio creador iluminado por las musas. El artista trabaja con sus herramientas y crea un sentido, un objeto que es considerado artístico por su contexto. La artisticidad de la obra, su valor es dado por un conjunto de condiciones que involucran el juicio de los críticos, las políticas culturales del gobierno, el gusto del mercado.

El artista como trabajador, al menos en México, sobrevive en condiciones de precariedad que a veces son más drásticas que la situación de otros gremios de trabajadores, que generalmente cuentan con un salario, servicios médicos, y una raquítica jubilación. Son pocos los artistas que logran el éxito económico al entrar al *main stream* de las grandes empresas productoras de productos culturales. (cine, teatro, música popular, es decir entretenimiento). La normalización de la precariedad laboral y económica actual del neo liberalismo, incluye al artista como microempresario y trabajador independiente junto al conductor de uber o al repartidor de comida a domicilio en tiempos de pandemia.

Respondiendo la pregunta planteada por Hölderlin, encontramos que, en la interpretación hermenéutica de Heidegger la función del poeta en tiempos de penuria, es buscar las huellas de los dioses huidos, y mostrarlas a los hombres, con el fin de encontrar un cambio posible: “Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio.” (Heidegger, M. 1996, p. 251)

La penuria heideggeriana, la oscuridad del mundo, es causada por la ausencia de dios, es decir, la ausencia de fundamentos, la ausencia, no de religión sino del sentido de lo sagrado, lo que da fundamento y congrega a los hombres; acorde esto con el sentimiento de fracaso de la modernidad. El filósofo de la Salva Negra dice que:

No sólo han huido los dioses y el dios, sino que en la historia universal se ha apagado el esplendor de la divinidad. Esa época de la noche del mundo es el tiempo de penuria, porque, efectivamente, cada vez se torna más indigente. De hecho, es tan pobre que ya no es capaz de sentir la falta de dios como una falta. (Heidegger, M. 1996, p. 248) El cambio de ese tiempo de

miseria en que vivimos, hacia otra cosa, solo podrá acontecer cuando se haya alcanzado el abismo más profundo; el punto que señala la medianoche de la penuria.

La posibilidad del cambio es el regalo que ofrece el artista. Pero no cualquier poeta, no cualquier artista; Solo aquel artista que sea capaz de alcanzar el abismo y regresar para contar a sus hermanos lo que ha visto. El poeta, según Heidegger, es el que arriesga el ser, es decir el lenguaje, porque el lenguaje es la esencia del ser. Es por eso por lo que los «poetas en tiempos de penuria» deben decir expresa y poéticamente la esencia de la poesía. Donde ocurre esto se puede presumir una poesía que se acomoda al destino de la era. (Heidegger, M, 1996, p. 252)

Es decir, el artista, a través del producto de su trabajo, expresa el espíritu de su época. Aquí la función del artista es ser testigo de su época y mostrar lo que hay, mostrar lo que antes estaba oculto, hacer ver lo que se ha perdido. Tal vez aún es válido el concepto de penuria heideggeriano, ya que, desde que escribió su libro “Caminos del bosque” en 1950, con los hongos de las explosiones nucleares en Hiroshima y Nagasaki de 1945 aún humeantes, la técnica deshumanizante ha alcanzado nuevos y más altos niveles jamás imaginados por el filósofo.

El hombre se encuentra escindido de la naturaleza. Esta separación es dada por la conciencia del hombre, y por su creencia en la técnica, como ordenadora de mundo. Así, tenemos que, según Heidegger el verdadero problema no es la bomba como máquina de muerte, sino que el hombre haya perdido su esencia al entregarse a la técnica y olvidarse de otros valores, tal vez la fe y la huida hacia los dioses griegos. La noche del mundo es el triunfo de la técnica. En consecuencia: “El mundo se torna sin salvación, pierde todo carácter sagrado. De este modo,

no sólo lo sagrado permanece oculto como rastro que lleva hacia la divinidad, sino que hasta esa huella hacia lo sagrado, lo salvo, parece haber sido borrada". (Heidegger, M, 1996, p. 172)

Grave peso recae sobre los hombros del verdadero artista; ya que se le exige arriesgar el ser en el abismo para vislumbrar los restos, las huellas de lo sagrado perdido y, transformadas en producto artístico, mostrarlas a los mortales, que además no lo quieren, ni lo sienten como una falta.

2.3 ¿Qué es un Cuerpo?

Lo que conocemos actualmente como cuerpo humano en la cultura de occidente, es de hecho un invento reciente que aparece en la línea temporal alrededor del inicio de la modernidad. Descartes crea un modelo de cuerpo que se empieza a percibir como un residuo separado, individual, distinto del resto de la naturaleza, del grupo social y del Ego. Se crea una ruptura que separa al hombre del universo, aparece la dualidad cuerpo mente. El ser humano ya no se identifica con el cuerpo: "La definición moderna del cuerpo implica que el hombre se aparte del cosmos, de los otros y de sí mismo, El cuerpo es el residuo de estas tres contracciones." (Le-Breton, 2002, p. 46)

Aparece el concepto de cuerpo separado del sujeto, que se entiende como una individuación diferente de su clan, diverso del resto de los animales y plantas. El cuerpo es en todo caso una posesión, que individualiza, crea fronteras, límites entre los cuerpos. Para Descartes el cuerpo es lo indeseable, una máquina, un conjunto de órganos que actúan unos sobre otros de la misma manera que una maquinaria; pero carente de razón y de alma. Una máquina sin ningún privilegio que puede ser comparada con los autómatas y artefactos creados

por el ingenio humano. El cuerpo es despreciado simultáneamente por la religión y por la razón cartesiana.

En cualquier caso, el cuerpo es un problema sin solución, fluido, insoluble. El cuerpo ha de ser constituido. El cuerpo, como problema de investigación ha de ser construido y limitado en su geografía y en sus alcances temporales. Desde luego el cuerpo existe, allí está, con su impenetrable, incognoscible materialidad. (órganos, sangre, tripas, huesos) Como un objeto ofrecido a la interpretación. De allí la problemática de intentar someterlo a una definición acabada. Para Descartes y el racionalismo, un cuerpo es el *hardware*, la máquina. Para la medicina; es el soma; aglutinado de células, órganos, síntomas. Es un cuerpo biológico; dotado de genitales, sexo, instintos.

Para el psicoanálisis, el cuerpo está hecho de palabras, se encuentra atravesado por un lenguaje que le antecede, desborda pulsiones, histeria, sexualidad. Es un cuerpo que está siempre siendo construido, autoconstruido desde el nacimiento. Es decir que el concepto *Cuerpo* excede al organismo. Existe algo más, y este excedente es el lenguaje. Los animales no humanos, si bien, se comunican, y logran expresar emociones básicas, no tienen propiamente lenguaje. Aristóteles, (1988) considera, que lo propio del viviente humano *anthropos*, es la capacidad del habla y el pensamiento racional, *logos*; esto, al menos entre los animales conocidos. (p. 9-12)

A donde queremos llegar es a concluir que *cuerpo* no es sinónimo de organismo, anatomía visible. El cuerpo es concebido diversamente en diferentes épocas; la dicotomía cuerpo-alma o cuerpo-mente prevalece; aunque erosionada por otras creencias. Hay una continuidad entre el cuerpo físico y otros cuerpos²¹. Freud, al estudiar el cuerpo de la histérica,

²¹ La Gnosis concibe al hombre como un conglomerado de 7 cuerpos:
Un Cuerpo Físico celular que conocemos en la parte tridimensional. Un Cuerpo Vital: que pertenece a la cuarta

reconoce que, aun cuando el organismo es saludable, funcional; hay una enfermedad psíquica, capaz de afectar, de hablar, a través de síntomas que se manifiestan en el cuerpo físico.

2.3.1. *Cuerpo Holístico*

En “El árbol de sangre” Osornio empieza a trastocar la concepción euro centrista, cartesiana, la cual explica el cuerpo como un artefacto mecánico individual y separado del mundo. Esta concepción ha permanecido hasta nuestros días y es la más difundida. Pero debemos recordar que esta noción es tan solo una representación más, entre múltiples otras. Paralelamente han sobrevivido otras concepciones culturales que entienden al ser humano como un ente complejo, holístico, conectado con el cosmos del que es una parte. Existen sinfín de otras ideas del ser y del cuerpo dispersas en otras comunidades epistémicas; en la filosofía oriental, en el conocimiento esotérico, en la medicina tradicional indígena, en el chamanismo y santería; existen ocultas formas de curar el cuerpo que no pasan por la medicina occidental.

Mencionaremos únicamente un ejemplo tomado de la antropología. Le Bretón (2002) refiere que en la cosmovisión de los canacos²², no existe una palabra para designar lo que la

dimensión y es etérico. Aunque no lo vemos con los ojos físicos, existe y es el que se encarga de estabilizar la vida en el cuerpo físico. Realmente el cuerpo vital es tan sólo la sección superior del cuerpo físico, la parte tetradimensional del cuerpo físico. Un Cuerpo Astral o Cuerpo de los Sueños, como algunos le llaman, se encuentra más allá del Vital. Este Cuerpo Astral, en las personas que no han trabajado con su semilla, con su simiente es lunar, frío, y por esta razón se le llama también Cuerpo de Deseos, porque a él se adhieren cientos o miles de fluidos o entidades diabólicas que subsisten en esta dimensión y que pertenecen a nuestra propia Legión de Yoes. Un Cuerpo Mental: Se encuentra más allá del cuerpo Astral. Tenemos millares de mentes. La pluralidad del yo es la base de la pluralidad de la mente. Más allá de la mente tenemos el cuerpo causal que viene a ser el vehículo del alma. Este cuerpo se encuentra en la Sexta Dimensión. Esta dimensión es la que la gente llama cielo. Realmente el animal intelectual no tiene todavía cuerpo causal. La bella criatura azul de los clarividentes ve dentro de los vehículos lunares es eso que el Zen Buddista le llama Buddhata, la Esencia, una fracción de la sagrada Alma humana dentro de nosotros. Más allá del Cuerpo Causal está el Cuerpo Búdhdico. Buddhi es el alma espiritual. Más allá del Cuerpo Búdhdico se encuentra el Cuerpo Átmico. El cuerpo Átmico es nuestro Íntimo, nuestra Seidad Divinal, ese séptimo principio que hay en los seres pero que los humanos no lo tienen. Gnosistv. (2020)

²² El pueblo canaco, o kanak, es el pueblo autóctono de Nueva Caledonia. Según el censo del 1996, había 86.788 canacos en Nueva Caledonia (el 44,1% de los habitantes de la isla). Su porcentaje aumenta al 90,7% en las Islas

cultura occidental conoce como cuerpo. Para describir un cuerpo, este tendría que ser explicado por las categorías del reino vegetal. La carne y los músculos refiere a la pulpa de las frutas, los huesos son coral, madera; las vísceras, riñones y otros órganos lleva el nombre de frutas de apariencia semejante; los pulmones refieren a Kuni, árbol totémico; “el cuerpo aparece como otra forma vegetal, o el vegetal como una extensión natural del cuerpo. No hay fronteras perceptibles entre estos dos terrenos” (p. 16)

La forma en que Osornio trabaja su idea del cuerpo se ajusta a la concepción de un cuerpo extendido, colectivo, holístico, sin límites perceptibles. Véase, por ejemplo, su descripción de un cuerpo humano, en principio individual pero extendido y conectado al universo a través de un mítico “Árbol de sangre”.

2.3.2 ¿Qué es la Enfermedad Para un Cuerpo?

Si nos atenemos a la lógica mecanicista de la modernidad que entiende el cuerpo como un conglomerado de cables, engranajes, y tuberías; la enfermedad sería el mal funcionamiento de la máquina humana, la fractura de alguna pieza susceptible de ser reemplazada. La enfermedad y su desenlace inevitable e impostergable: la muerte, acontecen en el cuerpo; el cuerpo es el lugar de la enfermedad y la muerte. La función de la medicina en este caso, sería reparar la máquina averiada. Para Le-Breton (2002), entonces, siguiendo esta idea maquínica del cuerpo:

Loyauté y al 78,7% en la provincia del Norte de Nueva Caledonia, pero baja al 25,7% en la provincia del Sur. (En: <https://es.wikipedia.org/wiki/Canaco>)

"Posiblemente la historia de la ciencia no sea más que la historia de las correcciones operadas sobre las insuficiencias (a su entender) del cuerpo, de las incontables tachaduras para escapar de su precariedad, de sus límites" (p, 81)

La enfermedad es entonces, un anuncio de lo que se intenta ocultar, lo inevitable, intraspasable, impostergable: ese límite llamado muerte. Una lectura posible de la dualidad cartesiana sería la siguiente; el cuerpo separado del sujeto humano es un cadáver. Tal como lo intuía Descartes:

“Me consideraré en primer término como teniendo un rostro, manos, brazos, y toda esa máquina compuesta de huesos y carne, tal como aparece en un cadáver y a la que designaré con el nombre de cuerpo” Descartes citado por Le Breton en: (Le-Breton, 2002)

La enfermedad es un signo que muestra la fragilidad humana, es el mal funcionamiento de la máquina llamada cuerpo. Un cuerpo abyecto que debe ser normalizado, vuelto a la normalidad o expulsado a la periferia. Ese mal funcionamiento, esa anomalía lo es en relación a un cuerpo sano; aquel que funciona silenciosamente, de manera eficaz, sin causar escándalo, de tal manera que pasa desapercibido. La salud en este caso, se define negativamente como la ausencia de enfermedad; cuando el motor no presenta ruidos peligrosos o causa accidentes.

“Dice Canguilhem, citando al cirujano Leriche, que «la salud es la vida en el silencio de los órganos». Estoy sano cuando estoy volcado a mis actividades, relaciones, placeres, sin tener que escuchar a mi cuerpo, sin tener que atenderme: estoy sano cuando justamente no estoy pensando en cómo me siento.” (García E. A., 2009)

Siguiendo esta línea de pensamiento, Gadamer (2001), señala en su libro *El estado oculto de la salud*, que el estado vital y saludable del cuerpo solo se echa de menos cuando se ha perdido. La salud es el equilibrio dentro del fluir de un ritmo cósmico; un ritmo siempre inestable, ambiguo, del que se entra y se sale continuamente. El arte de curar, practicado por el médico, consiste en recuperar ese ritmo oculto que se ha perdido y, en su extensión política, reincorporar al enfermo a la comunidad de los sanos de donde había sido expulsado. Así, el médico no solo debe atender unos síntomas y administrar fármacos; debe también considerar el aspecto sistémico; el enfermo no es un ente aislado, sino que está conectado a su comunidad y al mundo. Encontramos allí una doble función de la medicina como ciencia y como arte. El médico debe conocer las técnicas de la ciencia, pero al diagnosticar, se basa en su intuición y experiencia práctica, se acerca más al hacer del artista. Cuando el diagnóstico es equivocado, se atribuye el error no a la ciencia, sino al “arte” y a la capacidad de juicio del médico. (p. 33)

En este caso el objetivo del médico es restablecer la salud, pero la salud no es un producto creado por la técnica del médico-artesano. Hay un par de sutilezas a considerar. El artesano demuestra su capacidad y su saber con el éxito de la obra concluida; y por la eficiencia del uso a que se le destina. La salud, sin embargo, no es algo hecho por el médico, tampoco es un hecho social; es más bien, según Gadamer (2001) “un hecho psicológico y moral que incluye otros factores no demostrables por las ciencias naturales”. (p. 33) Tal vez la cercanía del médico, en tiempos pasados, cuando se le consideraba amigo de la familia, aunado a la confianza y colaboración del enfermo, sea uno de esos factores que contribuyen al éxito del tratamiento. “Este factor curativo pertenece a una dimensión completamente distinta de la acción físico-química de los medicamentos sobre el organismo o de la intervención quirúrgica.” (Gadamer. 2001, p. 34)

Los artistas del performance han aprendido a conectarse profundamente con su cuerpo, en un nivel mucho más comprometido que la persona común, “llevo muchos años trabajando con mi cuerpo en situaciones inverosímiles y cosas rarísimas y riesgosas” declara Osornio, cuando recuerda el difícil proceso de recuperación después de pasar por la cirugía; aunque su umbral de resistencia al dolor es alto “por más que haya analgésicos, medicina y demás, uno necesita fortaleza para pasar por eso” (Osornio. F. Comunicación personal. Junio 2017). En esta situación extrema es cuando hace un descubrimiento que se liga con la noción de Gadamer acerca de la existencia de otros factores que exceden la función meramente físico-química del cuerpo físico sometido a un tratamiento médico “ahí fue donde me di cuenta que no todo tiene que ver con el cuerpo físico”, existen otros cuerpos que son de índole inmaterial, o espiritual, o etérico, que se manifiestan por ejemplo en el caso de personas que pierden un miembro, una pierna o un brazo y sin embargo siguen sintiendo su presencia. “yo pase por muchas etapas con mi propia relación con la enfermedad y con el hospital con los doctores y con la ciencia médica y la manera en que trata a los cuerpos”; una de esas etapas era la resistencia y rebeldía ante los dolorosos tratamientos impuestos por el régimen hospitalario, “me di cuenta que en ese momento justamente sus métodos no funcionaban, pero hasta que yo empecé a cooperar con ellos empezaron a funcionar y eso fue lo que me hizo darme cuenta de que tiene que ver con ese otro cuerpo”. Otro cuerpo, otros cuerpos que entran en relación energética, penetrándose, traspasándose. Porque, siguiendo el relato de Osornio “las cosas que le hacemos al cuerpo físico repercuten en el cuerpo etérico y cosas que le hacemos al etérico repercuten en el físico; entonces si el doctor te receta una aspirina, pero tú no crees en la aspirina, la aspirina no va a quitarte el dolor de cabeza, aunque tenga las sustancias [...] para quitarlo, y va afectar en como la medicina funciona en tu cuerpo físico. De manera viceversa [...] algo emocional o algo inmaterial, se

encarna en el cuerpo físico y esas afecciones no las pueden corregir los doctores” (Osornio. F. Comunicación personal. Junio 2017).

La diferencia entre la puesta en ejecución de un performance y un evento real, como el padecimiento de una enfermedad, por más que en algunos aspectos sean semejantes es que, en el performance el artista lleva el control y toma riesgos calculados, mientras que, cuando estás internado en un hospital, sometido a tratamientos médicos: “el que está poniendo las reglas no eres tú sino es la enfermedad o es el tratamiento médico o es tu propio cuerpo; el etérico o el físico; y tu voluntad pasa a un último plano, entonces aquí todo puede ocurrir” (Osornio. F. Comunicación personal. Junio 2017).

La enfermedad, los síntomas y signos de la enfermedad, el mal funcionamiento de la máquina, nos lleva a considerar la continuidad inseparable entre Ego, cuerpo físico y otros cuerpos. No tengo un cuerpo, soy un cuerpo que antes funcionaba eficaz, silenciosamente, ahora muestra su existencia a través del dolor.

2.3.3. Reivindicación del Cuerpo Múltiple en el Arte Contemporáneo

El cuerpo del performancero se extiende sobre los objetos, prótesis y otros cuerpos que le penetran y son penetrados. Se extiende en lo otro, humano y no humano; deviene fluido y se continua en lo colectivo, en las pulsiones de la naturaleza, en el mundo enfermo como quería Osornio. El primer elemento presente en el performance, como género en el arte contemporáneo, y sin el cual no se puede manifestar esa acción espacio temporal, es el cuerpo. El cuerpo mismo del artista en acción y en relación contextual con otros cuerpos. Lo esencial del performance, si es que existen las esencias, es el cuerpo inaprensible fluyendo en el tiempo. El artista es sujeto y objeto simultáneamente, y recurre a otros cuerpos, a otros elementos de su

espacio privado para construir su discurso. Emplea tanto cuerpos reales o conceptuales como extensiones de su propia anatomía: fluidos, sangre, excreciones abyectas. El cuerpo es también un conglomerado de signos, es resultado del sistema que lo produjo, hay cuerpos que se califican como normales, anormales, deseables o indeseables.

El cuerpo en el performance es eminentemente post-disciplinar, no se le puede encasillar en una “disciplina”. El cuerpo es un espacio que se reterritorializa en diferentes contextos. Integra otras manifestaciones, (artísticas o no) como ciencia, danza, video, política, música. El cuerpo es territorio de acción política, o terapéutica. El cuerpo del artista se extiende simbólicamente sobre otros cuerpos y ya no tiene límites fijos. (Schechner, 2000, p.12)

Cada performancero tiene también su estilo, su firma, sus entes sígnicos; Cuando hablamos de Joseph Beuys, por ejemplo, (Alemania, 1921-1986), aparecen también los objetos y signos que le acompañan: liebres muertas, telas de fieltro, grasas, cera, objetos rituales chamánicos. Beuys, en *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* 1965, se puso miel y pan de oro en la cabeza y le hablaba sobre su obra a una liebre muerta que tenía entre sus brazos. El movimiento Fluxus, iniciado en 1962, por George Maciunas, Beuys, Nam June Paik, muestra el flujo en que se mezclan las artes con la vida.

2.3.4. La Estructuración del Ser. El cuerpo y sus Extensiones.

Lygia Clark es una artista brasileña que incorpora en sus rituales, objetos cotidianos. En la acción *Objetos relacionais*, así como en *la Estruturação do self*, (1979-1988) emplea elementos vulgares, trastocando su utilidad, como la bola de estopa que un espectador llevó para que fuera colocada sobre su sexo, o la bolsa de plástico inflada con el aliento del artista.

“La invención del objeto y de su uso se realiza en función de lo que se plantea como signo en cada encuentro, con cada receptor. El objeto de arte se desfetichiza y se reintegra en el circuito de la creación como uno de sus momentos. Pierde su autonomía, «es solo una potencialidad» — como dice Lygia Clark — que será o no «actualizada» por el receptor.” (Rolnik. 2015)

Es decir, los objetos empleados por el artista en su ritual, se convierten en extensiones culturales del cuerpo del artista, son signos que se resignifican en un sentido diverso del que fueron creados, potenciando su función simbólica.

En el caso que nos ocupa, Felipe Osornio ofrece su propio cuerpo sin ocultar los síntomas y signos de la enfermedad, que acarrearán una deficiente calidad de vida, más aún cuando aparece la etapa terminal; dolores constantes, náuseas, fatiga, imposibilidad de comer ciertos alimentos. En la obra *“Estrategias para desaparecer”* de 2015 empieza a incorporar signos y objetos que aluden al derrumbe, a los dolorosos tratamientos hospitalarios, al deseo de desaparecer: Tiende su cuerpo sobre los escombros de un edificio derruido, hace que una rana sea diseccionada sobre su cuerpo o dibuja su silueta sobre el piso de la plaza pública, empleando semillas de alpiste que serán devoradas por los pájaros. O bien, en la acción *“Lo que viven las moscas”* del año 2016, reflexiona sobre la temporalidad y la fragilidad de la vida, al cubrir su cuerpo con 618 moscas, que representan, sumando la longevidad de cada mosca, la cantidad de días vividos hasta esa fecha.

En *“Nosotros”* y *“El árbol de sangre”* su cuerpo es conectado a los aparatos y máquinas de la ciencia. La máquina de diálisis se convierte, en los hechos, en una extensión protésica del cuerpo enfermo, comparten la misma sangre, los mismos impulsos, el mismo dolor. Durante los

largos periodos de tiempo en que la sangre era extraída en su totalidad para ser filtrada, y las siguientes horas de recuperación, Osornio escribía a manera de confesión, el texto que se emplearía para la acción artística. Este grupo de performances constituyen un corpus en el cual se manifiesta la centralidad de esta investigación.

2.4. El performance mexicano.

A continuación, mostramos algunos antecedentes y acontecimientos que han impulsado el desarrollo paulatino del performance en México. Una forma de hacer performance que cuenta entre sus exóticos ingredientes grandes cantidades de tragedia, violencia, religión, brujería, magia, humor negro y resistencia ante el colonialismo.

Los últimos años del siglo veinte constituyen el periodo más fructífero en el performance mexicano. Si bien, es cierto que los gérmenes del arte acción estaban ya en el aire, se venían reproduciendo desde las originales puestas en escena de los estridentistas. El “Café de Nadie”, en la capital mexicana era el centro de operaciones de los estridentistas; y allí acontecieron, en la década de los años 20, ciertas acciones inauditas que bien podrían calificarse de happening, ya que se mezclaban diferentes manifestaciones artísticas en las que participaba también el público. Los estridentistas fueron los primeros en realizar una “Subasta de mujeres” entre sus propios miembros. (Katharina Niemeyer. (s.f.)

Otro antecedente ineludible es Alejandro Jodorowsky, sus fiestas pánicas de los años 60 y su dosis de psicomagia, de ello hablaremos más adelante. La esencia, si es que hay esencias, del performance mexicano, diferente a otros brotes que nacían en el resto del mundo, se podía respirar en el teatro de carpa, (Palillo, Cantinflas) en la brujería popular que pone un altar de la

virgen guadalupana junto a la santa muerte, en las radionovelas de Kalimán, en la religiosidad fanática que se renueva todos los años en el viacrucis de cuaresma, en la nota roja de la revista *Alarma*, en las extravagancias de Frida Kahlo y Diego Rivera... Para Josefina Alcázar, la obra de Frida Kahlo es un referente notable, un precursor del performance mexicano:

Frida se plasmó a sí misma como objeto de su pintura, e hizo de su cuerpo el tema de investigación: su cuerpo accidentado, enfermo, las operaciones quirúrgicas por las que atravesó, los abortos que sufrió. Su obra es intensamente introspectiva y autobiográfica. No cabe ninguna duda, a Frida Kahlo se le debe considerar como una precursora del performance. (Alcázar, J. 2014, p. 45)

Los ingredientes del performance mexicano son variados y exóticos. Así lo considera también Maris Bustamante una de las primeras artistas de performance en México cuando es entrevistada por Josefina Alcázar:

Existen deudas con artistas reconocidos por el sistema oficial de prestigio y también con individuos que desde el anonimato han contribuido a pensar socialmente de otra manera; así que para mí, las acciones estridentistas, los desplantes públicos de Diego Rivera, las emociones pintadas de Frida Kahlo, el burlesque (antes de que lo desaparecieran los table dances), el humor popular desarrollado en las carpas, la presencia de meroleros en el centro histórico, la radionovela *Kalimán el hombre increíble*, el *Santo el Enmascarado de Plata*, el humor de mexicano aguerrido y caliente de Tin Tan en el cine, el humor conceptual involuntario del *Loco Valdés* en la TV, la crítica política carpera y sin concesiones de Palillo, algunos grafitis y acciones del 68, las audacias de Jodorowsky, la

boda de Gurrola con Diana Mariscal, la autopropaganda conceptualista de Cuevas"
(Bustamante en: Alcázar, J. 2014, p. 45)

En la década de los años noventa del siglo XX, encontramos algunas de las materias primas que alimentan el performance mexicano, en acontecimientos como la aparición del Chupacabras, especie de vampiro inventado en Puerto Rico en 1995, y que en México tuvo su mayor éxito convirtiéndose en el rey de la leyenda urbana. El Chupacabras es descrito por testigos como un ser terrorífico, bípedo, de 120cm a 150 cm de estatura; púas a lo largo de la espalda y afiladas garras. Es capaz de matar y chupar la sangre a todo tipo de ganado de granja.



Fig. No. 45. El Chupacabras, rey de la leyenda urbana en México

2.4.1 El Chupacabras y otros entes.

“Cuenta Benjamín Radford, del Comité para la Investigación Escéptica, de Estados Unidos, que la primera persona que vio al Chupacabras fue Madeylen Tolentino, de Canóvanas, este de Puerto Rico, en 1995.” (Gabbatiss, J. 13 diciembre 2016.)

El investigador realizó análisis en los cuerpos de supuestos chupacabras encontrados en el sur de Texas, doce en total. “las pruebas de ADN revelaron una realidad bastante corriente. Los cuerpos eran perros con sarna, coyotes o mapaches, e incluso uno era un pescado...” (Gabbatiss. J. 13 diciembre 2016.)

Según el investigador: "el Chupacabras es el primer monstruo de internet. Si los primeros reportes de su existencia se hubiesen producido en 1985, algunas personas se habrían enterado, pero no se habría extendido por todo el mundo." (Gabbatiss. J. 13 diciembre 2016.)

En México, los rumores del monstruo fueron de gran utilidad para tender una cortina de humo y desviar la atención sobre la desastrosa realidad en que dejaba al país el presidente saliente Carlos Salinas de Gortari. El sexenio de Ernesto Zedillo inició con una grave devaluación del peso, una crisis que fue llamada en el resto del mundo “el efecto tequila”. Zedillo inició su gestión solicitando al gobierno de EEUU un crédito por 20 mil millones de dólares. Se inició también el Tratado de Libre Comercio TLC; apareció el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, EZLN: fueron asesinados el candidato presidencial Luis Donaldo Colosio y el secretario priista Ruiz Massieu. “Pronto, la imagen del Chupacabras empezó a parecerse a la de Salinas: bigote, orejas, calva. ¿Humor a la mexicana? ¿Una campaña orquestada desde las oscuridades del poder? ¿O una extraña, pero verdadera cercanía interespecies? Tal vez nunca sepamos la respuesta” (Rosas, A. Patán, J. 2017, p. 49)

Felipe Osornio retoma estos acontecimientos y otros más absurdos, pero reales, para realizar el performance “México exhumado” presentado el 10 de junio de 2019 en “El Mundo al Revés: Humor, ruido y performance» del Hemispheric Institute of Performance and Politics.

Además del Chupacabras, también apareció la rata gigante de la Merced, muy famosa desde los años ochenta. Según relatan los testigos, pesaba más de cincuenta kilos y estaba bien cebada por la abundancia del mercado de la Merced, en la ciudad de México. “El barrio decía que se alimentaba de gatos, que tenía el tamaño de un perro grande y que una noche intentó dar cuenta de un bebé para la cena” (Rosas, A. Patán, J. 2017, p. 249)

La década de los años noventa fue rica en acontecimientos pintorescos que describen la idiosincrasia cultural del mexicano; anécdotas que solo podían acontecer en México, como la contratación de una bruja vidente, por parte de la Procuraduría General de la República con la intención resolver un homicidio. En 1996, Pablo Chapa Bezanilla; es nombrado fiscal especial para resolver el homicidio de José Francisco Ruiz Massieu, secretario general del CEN del PRI. Se acusaba a Raúl Salinas de Gortari, hermano del expresidente, de ser el autor intelectual del asesinato; además de haber matado al diputado Manuel Muñoz Rocha. El fiscal especial concibió la idea de:

contratar a una médium, Francisca Zetina mejor conocida como la Paca, que había llegado con una conveniente nota anónima en la que detallaba todo lo que le había ocurrido al diputado Muñoz Rocha, quien había terminado sus días desmembrado y repartido equitativamente en distintas propiedades de Raúl Salinas” (Rosas, A. Patán, J. 2017, p. 16)

Ya en el terreno, la Paca señaló donde escarbar y efectivamente, encontraron restos humanos. Pero después de los análisis, se descubrió que los restos no eran de Manuel Muñoz Rocha, sino del suegro de la Paca. La bruja y siete de sus ayudantes fueron encarcelados. El

procurador general de la República, Alfredo Lozano Gracia y el fiscal especial, Pablo Chapa Bezanilla fueron cesados de su cargo.

Como continuación de esta anécdota esotérica tenemos otro suceso que podríamos calificar de performance involuntario o *reality* show. Carlos Salinas de Gortari, expresidente de México, realiza una huelga de hambre... Efectivamente el 2 de marzo de 1995, “el expresidente inicia una huelga de hambre en protesta porque se le acusa de interferir en las investigaciones del asesinato de Colosio, por el arresto de su hermano Raúl y por las críticas mediáticas que le atribuyen la crisis económica llamada efecto tequila, que supuestamente provienen de su sucesor Ernesto Zedillo.” (Carmona. D. 01-03-1995)

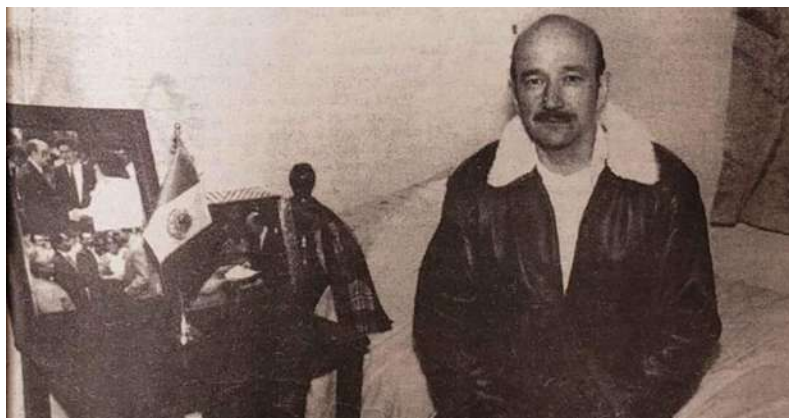


Fig. No. 46. (1995) El ayuno de Salinas de Gortari, una historia impensable que cumple 25 años.

La huelga de hambre duró apenas 36 horas, después de eso el personaje se exilió en Irlanda, y su acción fue calificada como “lo más absurdo que se había visto en esos tiempos, no obstante que el fin de su sexenio había sido dolorosamente absurdo” (Rosas, A. Patán, J. 2017, pág., 26)

Lo absurdo, lo terrible maravilloso, el humor negro y lo sublime se mezclan en la banalidad de la vida diaria del mexicano. Además de la leyenda urbana, la religiosidad, la cultura popular o la espiritualidad new age, se manifiestan también, en la vida cotidiana, situaciones tragicómicas que parecen salidas de una historieta como “Hermelinda Linda” o “La Familia Burrón”, o de alguna telenovela, pero son absolutamente reales.

Pero no queremos en este apartado, hacer la genealogía exhaustiva de los nutrientes que han alimentado el performance en México, ya que tal investigación daría para otro libro completo. Queremos hacer una reseña de los artistas más importantes de performance que han trabajado sobre la idea de enfermedad, cuerpo y política a finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Nos centraremos en artistas que muestran, hacen evidente, la descomposición social como signo de la enfermedad del mundo; o bien hablan de su propia enfermedad y constituyen un referente para el performance mexicano actual.

2.4.2. Abuso de autoridad

La escena artística independiente en México estuvo reprimida y abandonada en los años posteriores al fatídico 2 de octubre 1968, fecha de la matanza de Tlatelolco donde fueron asesinados cientos de estudiantes mexicanos, bajo el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Apenas tres años después, el 10 de junio de 1971, se repite la acción represiva del gobierno priista, ahora encabezado por Luis Echeverría, y son masacrados otros tantos estudiantes a cargo del grupo paramilitar llamado “Los Halcones”, de allí el mote usado para recordar ese aniversario: “El halconazo,” o “la matanza de corpus,” ya que se realizó el día de corpus.

En ese contexto, cuando aún no secaba la sangre vertida sobre calles y plazas públicas, se celebra el festival de Avándaro, el 11 y 12 de septiembre de 1971. El Multitudinario festival de rock, que en un principio era anunciado como una noche mexicana amenizada por algunos grupos de rock y una carrera de autos, en los hechos se convirtió en la dionisiaca fiesta de la juventud mexicana. La carrera de autos fue suspendida, pues los asistentes iban por el rock. En el pueblo de Avándaro, Estado de México, se reunieron más de 300 mil personas, cuando los organizadores del evento esperaban 45 mil, número de boletos vendidos a 25 pesos cada uno. (La historia detrás del mito. Abril 2014.) Otras fuentes afirman que fueron más de 500 mil los asistentes al festival, imitación de ese otro festival de rock, Woodstock, celebrado en agosto de 1969 en Nueva York.

El contexto internacional en estos años estuvo marcado por guerras de descolonización en Asia y África, revoluciones, revueltas, guerrillas, crímenes de lesa humanidad como la invasión de EEUU a Vietnam, conflicto que tuvo una duración de veinte años, de 1955 a 1975. El líder afroamericano Malcom X, es asesinado en 1961. Martin Luther King es asesinado en 1968. Los panteras negras recorrían las calles para enfrentarse a la violencia policiaca contra los afro descendientes. El KKK se hallaba muy activo asesinando negros.

En centro y Latinoamérica proliferaban las dictaduras respaldadas por Washington. En 1959 triunfa la revolución contra la dictadura de Fulgencio Batista en Cuba. Ante este escenario:

Otras dictaduras se impusieron en toda Latinoamérica para proteger los intereses de las transnacionales que implacablemente se apropiaban de las riquezas. Así ocurrió en Argentina, Brasil Uruguay, Paraguay, Bolivia, Perú, y Guatemala. Intelectuales, artistas y escritores narraron parte de esta historia negra, pues muchos de ellos fueron víctimas de la cárcel, el exilio o la tortura: Paulo Freire, Eduardo Galeano, Mario Benedetti, Gabriel

García Márquez, Otto René Castillo; y cantantes como Víctor Jara, Mercedes Sosa, Violeta Parra. (García, J. noviembre 2018)

En México, las repercusiones sociales y políticas de la matanza de Tlatelolco, el halconazo, y Avándaro, se extendieron por más de una década. La perversa música de rock, los festivales de música, las reuniones multitudinarias fueron prohibidas. Pero no solo los festivales, sino también los bares, antros, centros de reunión donde se escuchaba rock, llamados café cantante, fueron reprimidos.

En fin, las manifestaciones de la cultura disidente; la contracultura, toda aquella que se aparta de la cultura oficial establecida, fue estigmatizada a través de los medios de comunicación y prensa. La noticia sobre Avándaro publicada por la amarillista revista *Alarma!*, número 439, no tiene desperdicio, es una belleza. Los encabezados advierten sobre la “asquerosa orgia hippie” que incluye “encueramiento, mariguaniza, degeneración sexual, mugre, pelos, sangre y muerte”.



Fig. No. 47. El infierno en Avándaro, portada de la revista *Alarma!*, Número 439

Los conflictos de la época se manifiestan mostrando en la prensa diferentes narrativas. El discurso dominante muestra a la juventud como “rebeldes sin causa”. El conflicto generacional se hace evidente cuando los grupos juveniles se rebelan ante los valores tradicionales religiosos y civiles que preservan la “decencia”. “Para el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría Álvarez, el rock significaba alteración de la paz pública, rebeldía y pandillerismo” (La historia detrás del mito. Abril 2014)

La atmosfera de represión es descrita por Alex Lora, cantante del grupo de rock, El Tri, (que entonces se llamaba Three Souls In My Mind) en la lírica de la canción “Abuso de Autoridad” de la siguiente manera:

Vivir en México es lo peor, nuestro gobierno está muy mal, y nadie puede protestar porque lo llevan a encerrar, ya nadie quiere ni salir ni decir la verdad, ya nadie quiere tener más líos con la autoridad, muchos azules en la ciudad, a toda hora queriendo agandallar, no... ya no los quiero ver más, y las tocaditas de rock ya nos las quieren quitar, ya solo va poder tocar el hijo de Díaz Ordaz. (Lora, A. 1973)

La represión contra cualquier joven greñudo estaba a la orden del día. “Algunos decían que el presidente Gustavo Díaz Ordaz, alias el Mandril, detestaba a los greñudos porque su hijo Alfredito le salió mariguano y seudorrocanrolero. Había quien juraba haberlo visto en Huautla, comiendo hongos. En todo caso, las autoridades mexicanas, como antes los reporteros de Excélsior, mostraron una particular fobia hacia los jipiosos.” (Agustín, José. 2017, pág., 43)

La atmósfera que se respiraba en aquellos años, contaminada de represión y paranoia anticomunista, era propicia para el surgimiento de la contracultura, es decir, manifestaciones

culturales que se “se oponen o se marginan de la cultura dominante, del ‘sistema’” (Agustín, José. 2017, pág., 5) La apropiación de la música rock, los grupos de hippies o jipitecas, el “amor y paz”, la encuerada de Avándaro, la literatura de la onda o el incipiente performance mexicano, se podrían enmarcar dentro de esas manifestaciones contraculturales. El proto performance en sus inicios siempre fue contracultural y *underground*.

Los jipitecas, versión mexicana de los hippies, tal como los describe Agustín, vestían indumentaria indígena; huaraches, huipiles, morral, rebozos, faldones, camisas de manta floreadas y muchos collares. Viajaban frecuentemente a Huautla o Real de Catorce en busca de alucinógenos.

A los que les gustaba el rock en vivo iban a los cafés cantantes de fin de la década (Schiapparelo, A Plein Soleil, Hullabaloo), o a los clubes nocturnos con show rocanrolero (Veranda, Champaña a Go Go, Terraza Casino) para oír a los viejos y nuevos grupos, como Javier Bátiz y los Finks, los Dug Dugs, Peace and Love, los Tequila, los Sinners. En el Champaña a Go Go se presentaba un trío de jipis (Antonio Zepeda, Luís Urjas y Mischa) que se decían patafísicos; ya de madrugada se reventaban un show de pachequez absoluta en el que se convulsionaban como epilépticos dostoyevsquianos mientras Bátiz y los Finks a su vez improvisaban ruidos locos. Este espectáculo se llamaba El inconsciente colectivo (Agustín, José. 2017, pág., 43)

2.4.3. El Neólogo

Mientras tanto, Felipe Ehrenberg, (Tlacopac, Ciudad de México, 1943-Ahuatepec, Morelos, 15 de mayo de 2017) que se había refugiado en Inglaterra debido al ambiente de represión y violencia contra estudiantes y profesores; represión que desemboca en la matanza de

Tlatelolco, regresa en 1974. Se une entonces a otros artistas, como Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández Amezcua y funda el “Grupo Proceso Pentágono”.

Ehrenberg es un precursor del performance, además de experimentar con instalación, objeto, neográfica, o arte conceptual. Durante su estancia en Inglaterra en 1970, realiza en Londres la acción Performance que es registrada en el video: *La Poubelle: it's a sort of disease* (La papelera: es una especie de enfermedad). La acción consiste en marcar en el suelo con pintura los contornos de las montañas de basura acumulada en las calles debido a una huelga de los trabajadores recolectores de basura. (Alcázar, J. 2014, pág., 25)



Fig. No. 48. Felipe Ehrenberg. (1970). *La Poubelle, or it's a sort of disease*

En el performance titulado “Date with Fate at the Tate (Una cita con el destino en la Tate)” Ehrenberg se declara a sí mismo como obra de arte; e intenta demostrar el papel del museo en la validación metafísica-política de la obra de arte. En el espíritu neo dadá cualquier

cosa puede ser arte, pero necesita la validación del poder. El neólogo se presenta en la galería vestido de saco y corbata, “portando una grabadora y con una capucha blanca que sólo tenía una apertura para un ojo”. Los guardias de seguridad le impiden entrar, se inicia una discusión que es grabada. Ehrenberg declara ser él mismo una obra de arte, a lo que el poder responde: “Bueno, desafortunadamente sólo admitimos aquí obras de arte que los consejeros deciden que podemos exhibir”. Es decir, admite que el extraño sujeto es una pieza artística pero no lo suficientemente buena para ser exhibida en sus instalaciones. (Ehrenberg, F. 1970)

2.4.4. El Neo-chamán

Otro precursor importante en el nacimiento del performance mexicano es Alejandro Jodorowsky (Iquique, Chile, 1929) que en el “efímero pánico” muestra ya todas las características que definen el arte acción. El efímero pánico es una acción que, aunque proviene del teatro, ya no se ajusta al teatro clásico, se acerca más a las experimentaciones de Ionesco, o Becket, y apunta a lo concreto, a la realidad cruda, expresa las cualidades del Dios Pan, simultaneidad, euforia, humor, terror. El lugar donde aparece no está limitado por el espacio teatral, y en vez de decorado hay interacción, con objetos activos, reales; de tal manera que ya no se puede saber “donde comienza la escena y donde principia la realidad”. Pero sobre todo hay que expulsar al autor teatral, pues el literato es “un intruso y absurdo emperador de la escena.” En su lugar se parte de un esquema jazzístico general, y se improvisa. (Robert, L. Bancroft. 1971) La acción de 1963 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en ciudad de México es un ejemplo completo de los fundamentos del efímero pánico.

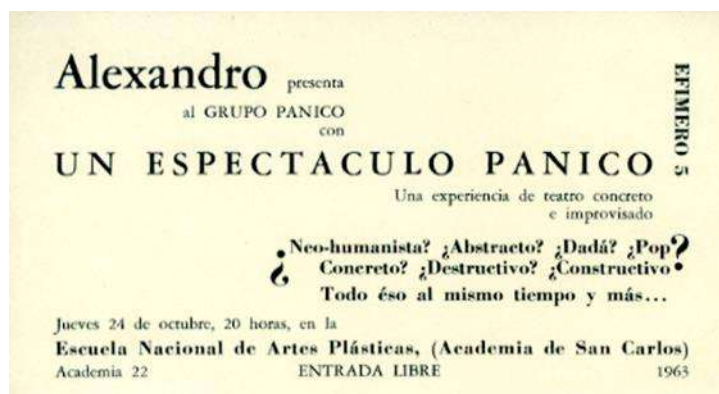


Fig. No. 49. Jodorowsky, (1963) Invitación al Efímero Número 5 del Grupo Pánico.

En la primera parte se presentó una obra sonora; música experimental magnetofónica estilo Stockhausen, y una selección de textos de Gelsen Gas, leídos por Carlos Ancira. En la segunda parte los integrantes del Grupo Pánico realizan acciones simultáneas: Luis Urías rompe huevos sobre su cabeza, Hay una tina de baño repleta de sangre donde un hombre y una mujer se restriegan con un pulpo. Se quema un piano y sobre esa fogata se asan pollos. Se arroja sobre el público pedazos de pan y tortillas. El pintor Manuel Felguérez asesina una gallina y confecciona un cuadro abstracto con su sangre y tripas; mientras la esposa de Felguérez, vestida con moda nazi devora una docena de tacos. (Jodorowsky, A. 2004) Lo que sucedió allí es confuso y los asistentes lo recuerdan de diferente manera.

Jodorowsky atribuye una función, un sentido a tales acciones: “el efímero pánico trata de que el hombre se libere de sus moldes cotidianos y, por la acción improvisada llegue a desarrollar la totalidad de su ser.” (Robert, L. Bancroft. 1971)



Fig. No.50. Alejandro Jodorowsky. (1963). Efímero pánico en la Escuela de San Carlos. México

Jodorowsky llevó a escena 27 efímeros pánicos durante su estancia en México, algunos de ellos son: 1962, Efímero en San Carlos, en la Escuela de Pintura de San Carlos. En 1963, Canto al Océano en el Balneario Bahía, basado en Los cantos de Maldoror de Lautréamont. El Efímero con Mercedes Carreño, el Dúo de amor incestuoso, con Raquel y Bernardette Landrú; y Orgía intelectual, con Luis Urías. Espectáculo de Vendimia con Adrián Ramos. En 1965, Espectáculo auditivo, en el teatro Jesús Urueta; y la inauguración del Mural de hierro de Manuel Felguérez, en el cine Diana (Alcázar, J. 2014, p. 46)

Las acciones catárticas que realizaba en sus efímeros pánicos derivan de manera orgánica hacia una forma de arte-terapia. Durante su estancia en México entra en contacto con los rituales de curación espiritual practicados por los brujos y curanderos populares, herederos de antiguos conocimientos indígenas que han sobrevivido al colonialismo. Tales prácticas son despreciadas por la medicina y la ciencia oficial, sin embargo, la gente sigue acudiendo a los brujos y curanderos.

En la interpretación de Jodorowsky, el brujo tiene éxito en la curación, debido a un par de factores. El consultante deposita su fe en el oficiante; además los extraños rituales están dirigidos a la parte irracional del ser, es un lenguaje simbólico o poético como el de los sueños: “Le es más fácil al inconsciente comprender el lenguaje onírico que el lenguaje racional. Desde cierto punto de vista, las enfermedades son sueños, mensajes que revelan problemas no resueltos.”

(Jodorowsky A. 2004., p. 4)

En su etapa de lector de tarot, Jodorowsky recibía peticiones de sus consultantes que buscaban solución a todo tipo de enfermedades del cuerpo o del alma. El chileno de origen ruso, nacionalizado francés, empieza a recetar performances, acciones extravagantes dirigidas al inconsciente del consultante. Gracias a sus conocimientos de psicoanálisis, filosofías orientales, budismo zen, artes marciales, metagenealogía y, sobre todo, a una vida dedicada al arte, llega a concretar en el acto psicomágico.

La psicomagia es un método artístico de alcanzar el inconsciente. Sabemos que el contenido del inconsciente se manifiesta en los sueños, en los actos fallidos, o en síntomas psicósomáticos que afectan al cuerpo. El método para acceder a esos contenidos es la imaginación artística. Para Jodorowsky, el acto de psicomagia, deviene terapéutico únicamente al ser practicado en la realidad por el consultante. Es decir, no es suficiente descubrir o conocer

racionalmente la causa del mal después de analizar el árbol genealógico o interpretar las cartas del tarot; el paciente ha de ejecutar la acción recetada por el psicomago. “El psicomago, de curandero pasa a ser consejero: gracias a sus recetas el paciente se convierte en su propio sanador.” (Jodorowsky, A. 2004, p. 5) El paciente debe practicar el acto que se le indica sin discutir; más que fe se exige obediencia. Es una acción paradójica, racional e irracional a la vez: “irracional en apariencia, pero racional en la medida en que la persona sabía por qué tenía que realizarlo.” (Jodorowsky, A. 2004, p. 83)

Tales actos mágicos suelen ser extravagantes, complicados o peligrosos. Jodorowsky, el neo-chamán recuerda que empezó a utilizar esas acciones a raíz de su trato con curanderos mexicanos como Bárbara Guerrero, la famosa Pachita; quien realizaba cirugías psíquicas con ayuda del espíritu de Cuauhtémoc, el último emperador Azteca. “Recuerdo, por ejemplo, a un amigo que se sentía muy débil. Pachita le dijo que no tomara más vitaminas. Le ordenó que entrara en una carnicería, robara un trozo de carne y se lo comiera”. (Jodorowsky, A. 2004, p. 80)

Los actos psicomágicos recetados por Jodorowsky son especiales a cada caso. Una mujer, por ejemplo, para curar su odio a los hombres debe ir a la tumba de su padre, enterrar lo más cerca posible del cadáver, un algodón empapado en su sangre menstrual y un tarro de miel. (Jodorowsky, A. 2004, p. 90)

2.4.5. La generación de Los grupos

En la década de los años setenta, artistas, estudiantes y activistas, poco apoco, se empiezan a conformar en colectivos para oponer resistencia al autoritarismo, cuestionar el

sistema del arte y buscar presencia fuera del ámbito oficial de teatros y galerías. Su temática es principalmente política y social. “El evento que marcó el inicio de esta etapa de la historia del arte mexicano fue la X Bienal de Jóvenes de París en 1977. Helen Escobedo seleccionó a grupos de artistas, a pesar del descontento del curador de la selección latinoamericana por el fuerte contenido político”. (Revistacodigo s.f.)

Después de recibir la aprobación en el extranjero, las piezas fueron mostradas en el MUCA. Museo Universitario de Ciencias y Arte, de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La llamada Generación de los Grupos, tuvo presencia en el mundo del arte mexicano, mayormente centralizado en la Ciudad de México, hasta entrada la década de los años ochenta. Eran grupos multidisciplinarios que transgredían los límites de las especialidades artísticas. Exploraban los lenguajes diversos del teatro, artes visuales, cine, arquitectura, danza, mezclándolos con expresiones provenientes del mundo fuera de las artes: antropología, semiótica, sociología, política. Alcázar J. (2005) investigadora del performance en México, nos informa que:

Los principales grupos que se organizaron fueron: Tepito Arte Acá; Peyote y la Cia.; Taller de Arte e Ideología (TAI); Proceso Pentágono; SUMA; La Perra Brava; El Colectivo; Mira; No-Grupo; Germinal; Marco; Fotógrafos Independientes; Poesía Visual; Tetraedro; H20/HaltosOrnos; Los pijamas a go go.[7] Estos grupos que se formaron en la década de los setenta fueron un parteaguas en la historia del arte en México. Algunos realizaban un arte relacionado a la cultura del barrio, otros conectados al movimiento estudiantil, hacían pancartas, mantas, volantes, pintaban bardas, generan una gráfica

popular y comprometida, y recuperan el espacio público al trabajar en las calles y en las plazas públicas. (153)

Mencionaremos rápidamente algunos de los grupos más destacados para detenernos un poco más en El Sindicato del Terror y SEMEFO.

Grupo de Fotógrafos Independientes, Conformado por Adolfo Patiño, Agustín Martínez Castro, Alberto Pergón, Miguel Fematt, Rogelio Villarreal, Xavier Quirarte y Armando Cristeto.

Março

En 1979 Alejandro Olmedio, Gilda Castillo, Magali Lara, Manuel Marín, Mauricio Guerrero y Sebastián, formaron el grupo Março, en el que exploraban el lenguaje y su polisemia.

Grupo Mira

En 1977 Melecio Galván, Arnulfo Aquino, Jorge Perezvega y Rebeca Hidalgo formaron el grupo Mira; para explorar la gráfica y el cartel.

El No Grupo, Con Maris Bustamante, Rubén Valencia, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Hersúa; en su primera etapa también participaron Susana Sierra, Katya Mandoki y Andrea di Castro.

Peyote y Cía. Peyote y la Compañía estuvo integrado hasta su separación en 1984 por Carla Rippey, Armando Cristeto, Alberto Pergón, Ángel de la Rueda, Xavier Quirarte, Ramón Sánchez Lira “Mongo, Esteban de Azamar y Agustín Martínez Castro.

Proceso pentágono, conformado en un principio por Felipe Ehrenberg, Carlos Fink, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz, el grupo se integró formalmente en 1976, tras la

invitación de Helen Escobedo para participar en la X Bienal de Jóvenes en París junto con otros cinco colectivos. Más tarde, se unieron Carlos Aguirre, Miguel Ehrenberg, Lourdes Grobet y Rowena Morales.

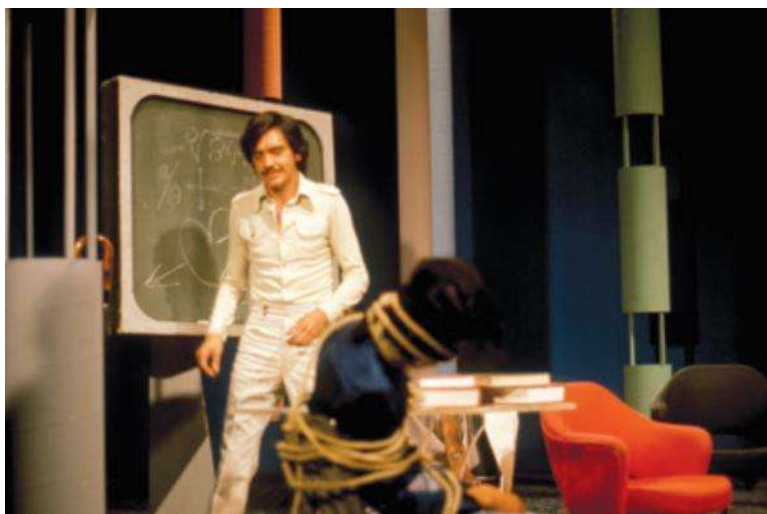


Fig. No. 51. Grupo Proceso Pentágono. *“La clase”*, 1976

Esta acción denuncia el ambiente represivo que se vivía en México en los años 70, y muestra la respuesta de los artistas. El grupo “Proceso Pentágono” Fundado por Ehrenberg, irrumpe en la televisión pública en 1976. Los miembros del grupo aceptan presentarse en un programa de TV, para supuestamente hablar sobre artes visuales en el canal 11 del instituto politécnico nacional. Allí realizan la acción titulada “La clase”, “en la que Carlos Flick, Víctor Muñoz y José Antonio Hernández Amezcua, criticaban la violencia de Estado ejercida hacia alumnos y profesorado de la UNAM, que se encontraba en movilizaciones [...] El conductor Hjar, no sabía de antemano el contenido de la acción”. (Cristian Aravena et al, 2019)

Polvo de Gallina Negra. aparece en 1983. Es conocido como el primer grupo de arte feminista en México. Participaron en el Maris Bustamante, Mónica Mayer y Herminia Dosal.

Mónica Mayer, una de las fundadoras del grupo recuerda sus inicios:

La obra de Polvo de Gallina Negra casi siempre fue de carácter efímero y se presentó en espacios públicos, tanto en la calle como en los medios de comunicación. Nuestro primer proyecto, en el cual también participó Herminia, fue la Receta del Grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores y consistió en un performance en el Hemiciclo a Juárez durante una manifestación en contra de la violencia hacia las mujeres durante el cual mezclamos polvos y repartimos bolsitas del polvo mágico entre los participantes. (Mayer, M. 2016)

Grupo Suma. Integrado por alumnos del Taller de Investigación Visual en Pintura Mural, que impartió Ricardo Rocha en la Escuela Nacional de Artes Plásticas durante 1976.

El Taller de Investigación Plástica fundado por José Luis Soto. Estuvo conformado por Camilo Aguilar, Ariadne Gallardo, José Luis Gutiérrez Peña, Crescencio Méndez Gaspar, Juan Manuel Olivos, Eleazar Soto, Juan Manuel Campos y Miguel Ángel Mendoza. Realizaron muralismo, escultura, teatro, principalmente en Guanajuato, Michoacán, Nayarit, Guerrero, Hidalgo y Veracruz, apoyando al mismo tiempo procesos de autogestión y desarrollo de las comunidades.

Tepito Arte acá, fundado por Daniel Manrique y Francisco Zenteno. El colectivo busca activar la cultura del barrio, estigmatizado como peligroso, además intenta construir una identidad propiamente tepiteña a través del arte. Realizaron muralismo, pintura, teatro, video, literatura. (Revistacodigo s.f.)

2.4.6. El Sindicato del Terror

Con referencias culturales en el cine gore y de fenómenos, como la película *Freaks* (Tod Browning, 1932); la espectacularidad del grupo catalán *La fura dels Baus*, o el director de teatro norteamericano Robert Wilson; se inician las primeras acciones del Sindicato del Terror, una empresa casera imaginada por Roberto Escobar. Después se agregan Eric del Castillo, Carlos Salom, Carmen Arellano, Carlos Jaurena.

Escobar recuerda los inicios del Sindicato:

Lo más divertido de todo esto es que los elementos que yo utilizaba eran completamente caseros: espagueti o linaza hervida que parecía baba, colorantes vegetales. Es lo que mucha gente no ha entendido, el concepto de El Sindicato del Terror, que nació junto con ese performance, era un concepto muy casero, como si dijéramos: “vamos a jugar a espantarlos, vamos a hacer las cosas más grotescas, las más torcidas y van a poner cara de ¡qué horror! Nos vamos a divertir mucho. (Escobar, 2015, p. 115)

El Sindicato trabajó activamente desde 1987 a 1989. Carlos Jaurena, uno de los artistas fundadores relata así el nacimiento del grupo:

Estudié en la Escuela de Iniciación Artística número 4 del INBA. En la escuela conocí a Roberto Escobar, fundador del Sindicato del Terror. Él ya se había salido del molde académico y experimentaba con otras posibilidades. Escobar me comentó que estaba haciendo performance. Fue la primera vez que escuché esa palabra. En esa época nos proponíamos expresar un desencanto generacional en el que habíamos vivido por muchos

años bajo el gobierno priista. En nuestra expresión artística estábamos en contra de los temas tradicionales del arte y nos vinculamos hacia los temas como la muerte, las perversiones sexuales, las drogas, el rock and roll. Todo eso era una combinación y era lo que manifestábamos en nuestros performances. Nos presentamos en lugares como La Quiñonera, Salón de los Aztecas, Museo de Arte Moderno, en el ex Convento del Desierto de los Leones, donde presentamos uno de nuestros performances más intensos, que se llamó Expremort (la experiencia premortal). [...] El público entraba con luz de velas. Con música de voces búlgaras unos bultos empezaban a cobrar vida. algunos miembros del Sindicato, que estaban dentro de unas bolsas de plástico, empezaban a salir. Como estaban ataviados con todo tipo de telas y plásticos, al desgarrarse esos plásticos salían tripas, y aparte Roberto había puesto carne podrida con un ventilador para crear el olor a putrefacción y dar el efecto de que estos personajes estaban pudriéndose en vida. Fue una pieza que se repitió en dos o tres ocasiones. (Jaurena, C. 18-12-2019)



Fig. No.52. Roberto Escobar (1967-2009). Fundador del grupo El Sindicato del Terror

Roberto Escobar, fundador del Sindicato del Terror; considerado el primer colectivo de performance mexicano, fue un precursor del arte acción en México, influyó en otros artistas y colectivos, como el grupo SEMEFO. El Sindicato trabajó apenas tres años, 1987 a 1989 y se presentó en el Museo de Arte Moderno, las catacumbas del Desierto de los Leones, las galerías de la Quimera y el Salón de Aztecas. Escobar propició el Primer Festival de Performance en el Museo del Chopo. (Mundo del museo 2021)

Con el antecedente del festival en el Museo del Chopo, y debido al crecimiento de manifestaciones alternativas en el arte contemporáneo se funda en 1993 el museo Ex Teresa Arte Actual, recinto administrado y patrocinado por el Instituto Nacional de Bellas Artes. El edificio barroco fundado en el año 1616, que albergaba a las monjas del convento de Santa Teresa la Antigua, se ha convertido en la actualidad en el templo del performance mexicano.

2.4.7. Grupo SEMEFO

SEMEFO (Servicio Médico Forense) constituye una pieza fundamental en la renovación del arte en México en las postrimerías del siglo XX. Nadie hasta entonces se había atrevido a mostrar de manera tan brutal lo que se respiraba en el espíritu de la época. El colectivo artístico se inicia con un equipo multidisciplinario: Teresa Margolles (fotografía y técnica forense), Arturo Angulo Gallardo (Escuela Nacional de Artes Plásticas, pintura y grabado), Carlos López Orozco (músico), Juan Luis García Zavaleta (artes visuales), Mónica Salcido (Filosofía y artes escénicas). Participan con el grupo numerosos artistas que entran y salen a lo largo de su

existencia. El colectivo cubre la totalidad de la década de 1990, empieza a trabajar en 1990 y se desintegra en 1999.

En un principio experimentan sobre la materia bruta del cadáver, ya sea de animales o humanos, y evolucionan hasta instalaciones de contenido más conceptual, que ya no muestra físicamente el cuerpo violentado, sino que exhibe el vacío dejado por el cuerpo, las huellas del que ya no está; su ropa, su olor; sábanas manchadas de grasa. Hay siempre un inevitable sesgo filosófico u conceptual. Es un llevar a los límites últimos la presencia de lo abyecto, exceso dionisiaco, que ya habíamos visto en el Accionismo vienés o en La Fura dels Baus, o las exquisitas y silenciosas imágenes del fotógrafo Joel-Peter Witkin; todos ellos referentes del grupo. Pero, agrega Margolles (2015) en una entrevista con Dulce María Alvarado: “La Fura estaba muy fregona, pero tampoco nos quedábamos a ver qué seguían haciendo. Era tan “perfectito”, todo estaba fríamente calculado, ensayado, medido. Pienso que incluso fue más influencia para nosotros Alejandro Montoya...” (p. 359)

Efectivamente Montoya es uno de los primeros artistas mexicanos que emplea animales muertos en sus instalaciones y performances. En “Tasajos”, acción realizada en 1984 en la ENAP., introduce cadáveres de perros, (inicialmente planeaba usar caballos). Relata Montoya: “A los perros, los pájaros, las víboras y los caballos la humanidad los ha tomado como símbolos de muerte.” (Montoya, 2015, p. 247) Finalmente debido a problemas de censura, solo pudo realizar la mitad del performance.

Yo usé los perros como símbolo de muerte, yo estaba interesado en la temática de la muerte y la guerra específicamente y por ser los animales aparentemente más fáciles de obtener. También quería usar caballos, pero no se podía y menos como yo los quería hacer, como embetunados, sumir la carcasa, semi sumirla en planchas de concreto de tal manera que hubiera

concreto con vísceras, con escurridos, como lo que se ve en las plataformas donde hay trenes.

(Montoya, 2015, p. 247)

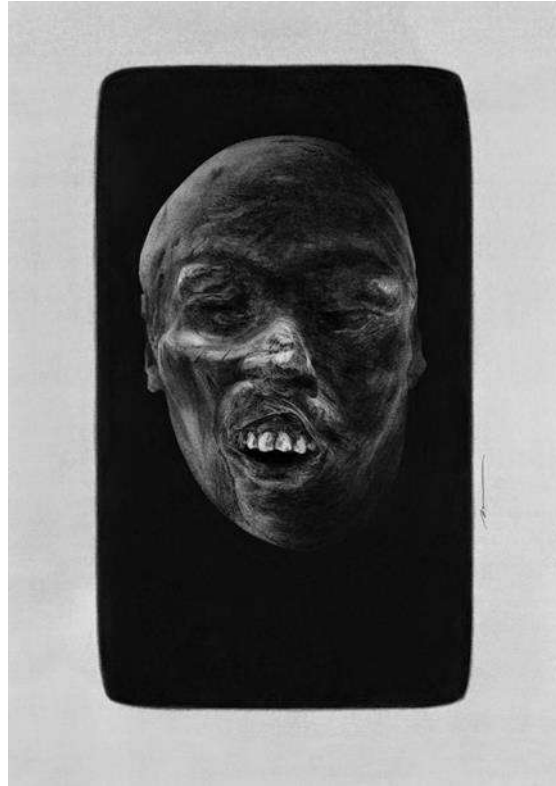


Fig. No. 53. Alejandro Montoya, (2011).
De la serie “Retratos Óseos. Retratos Cárneos.”
grafito y tinta sobre papel.

Hacer performance e instalación es un trabajo colectivo muy difícil. Se requiere muchos recursos económicos y humanos; es complicado llegar a un acuerdo con todos los involucrados, por eso Montoya se retiró del performance: “Soy sumamente individualista: tienes que decidir, te quedas con una disciplina o con otra. En mi caso, me decidí por la actividad individual que es el dibujo”. (Montoya, 2015, p. 247)



Fig. No. 54. Integrantes del grupo SEMEFO. (1990)

Montoya no fue miembro de SEMEFO, pero frecuentemente platicaba con Margolles y expresaba sus críticas al trabajo del colectivo. SEMEFO se presentaba en todos los lugares donde los invitaran, espacios precarios no oficiales, *underground*, incluso en un hospital psiquiátrico abandonado y en ruinas; en La Quiñonera o el bar La última carcajada de la cumbancha, luego

pasaron al Museo de Arte Carrillo Gil, donde presentaron “Lavatio Corporis”, una de sus acciones más conocida. En esta obra trabajan con cadáveres de caballos obtenidos del matadero. En esta etapa no les interesan las especulaciones filosóficas sobre la muerte, van hacia la materia bruta del cadáver; el cuerpo animal o humano, y los motivos de su muerte. (Meréndiz, D. s.f.)

Las primeras puestas en escena eran multitudinarias y caóticas; ruido y trash metal a cargo de la banda SEMEFO, que antes se llamaba “Caramelo Macizo”, y tocaba música para jipis, pero rectificaron su camino. Para Margolles, (2015) era como asistir a imágenes en movimiento:

Toda mi participación era buscar cuadros que se movieran, ésa era mi idea. La del Angulo era otra; la del Charly era hacer música; la de la Mónica Salcido [alias El Diablo] era hacer actuación y así cada quien tomaba su parte de lo que buscaba. Por eso era muy caótico, había ‘500 músicos, 500 actores’, porque era muy bizarro. Todo mundo quería participar, incluso había gente que decía: ‘yo pongo dinero pero no quiero salir’ (p. 358)

A lo largo de su existencia el grupo siempre ha presentado la visión realista de una sociedad extremadamente violenta como la mexicana. Muestra la realidad sin suavizar, sin maquillar, de manera cruda. Las reacciones del público, particularmente de los jóvenes fue favorable, no así la de otros sectores, algunos críticos, galeristas, y pintores se sintieron ofendidos y horrorizados; un ejemplo de esto es la exposición realizada en España en 1998:

El 9 de marzo de 1998 el periódico El Mundo de España publicó una nota acerca de la obra ‘Estudio de la ropa de cadáveres’, del grupo SEMEFO, la cual consistió en exponer

prendas de personas asesinadas en México. La obra se encontraba expuesta en la galería Cruce, sin embargo, la instalación fue retirada con premura pues Pilar Novo, una de las pintoras que exhibían ahí y cofundadora de la galería, vetó la exposición declarando: “Yo respeto todo, pero esto hiere mi sensibilidad profundamente”. Otras artistas que también exponían en el lugar dijeron sentirse horrorizadas por la instalación; además de que pensaban que restaba impacto a sus piezas, por lo que pidieron fueran retiradas (Marina, 1998, p. 4)



Fig. No. 55. Grupo SEMEFO,
“Dermis”, 1996



Fig. No. 56. Grupo SEMEFO, “Estudio de ropa de
cadáver” 1997

En 1994 Presentan la gran instalación “Lavatio Corporis” en el (MACG) Museo de Arte Carrillo Gil, de la Ciudad de México. Esta instalación marca el reconocimiento del trabajo del colectivo, ya que anteriormente no tenían acceso a museos y se presentaban en espacios alternativos.

Para obtener los diversos materiales con que se realizó la instalación, buscaron y encontraron la ubicación de un matadero clandestino. “En este matadero compraron un caballo y una yegua vieja, dos cabezas de caballo y una de mula, varias pieles y múltiples cuerpos de fetos y potrillos nonatos.” (Meréndiz, D. s.f.) Embalsamaron los cadáveres; conservaron algunas rebanadas de cabeza de caballo en resina de poliéster, y construyeron estructuras metálicas para colocar los cuerpos. Los participantes de SEMEFO han tenido que recurrir a estrategias de todo tipo para obtener los cuerpos empleados en sus acciones, en el caso de los caballos para Lavatio Corporis: “Hemos tenido que fingir ser doctores o médicos veterinarios y llegar a los rastros a comprar el caballo muerto; porque para un médico se abren las puertas totalmente, pero no para un artista. La gente piensa que somos personas muy malvadas” (Margolles, 2015, pág., 363)

Una de las influencias para realizar Lavatio Corporis, además de Aristóteles o Bataille, es la pintura Los Teules IV de José Clemente Orozco. “Esta exposición fue inaugurada y clausurada con una serie de conciertos en vivo; fue un evento multidisciplinario con el cual se marcó el inicio de una nueva era en el ámbito artístico del país, tanto por los materiales empleados, como por la inusual y numerosa asistencia de público joven” (David, M. 2011)

SEMEFO dejó de realizar performances y se encaminó a la instalación debido al exceso: “Había mil ideas, mil personas, mil cosas; todo mundo terminaba pegándose realmente en las acciones [...] se agarraban a matar, a morir. Una vez al Señor Angulo lo estaban ahorcando” (Margolles, 2015, p. 360)



Fig. No. 57. SEMEFO, 1994, Una de las piezas de la instalación “Lavatio Corporis”

2.4.8. Teresa Margolles. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*

Después de la disolución del grupo SEMEFO, sus integrantes continúan trabajando de manera individual. Teresa Margolles Sierra (Sinaloa, 1963) depura su experiencia como artista en diferentes medios y técnicas; fotografía, instalación, objeto, video. Líneas de fuga le llevan desde el ruido brutal del death metal, en los multitudinarios performances y puestas en escena de SEMEFO hasta el silencio casi sagrado de la morgue o del museo. Pero el silencio no es menos brutal. Es el silencio que queda después de una muerte brutal. Margolles sigue reflexionando estéticamente sobre los mismos temas: la violencia social en México, la muerte violenta y sus

efectos sobre la sociedad. El arte puede dar voz a los acallados, asesinados, desaparecidos a los que no tienen voz. El testimonio del arte es confeccionado con los residuos encontrados en el lugar del crimen: vidrios rotos, sangre, prendas de vestir.

El trabajo de Margolles se convierte en evidencia de la violencia que se ha vuelto cotidiana en México. Una violencia que, a fuerza de aparecer en todas partes, en los medios de comunicación y en la vía pública, tiende a anestesiar la sensibilidad. Efectivamente, El clima de violencia y absurdo que se vivía en la década de los años noventa, con el inicio del neoliberalismo en México, el TLC en 1994 (Tratado de Libre Comercio de América del Norte), el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994, la matanza de Acteal en Chiapas en 1997, o la aparición del Chupacabras, se vio recrudecida en los primeros años del siglo XXI.

Para el año 2006, el Estado inicia una supuesta “guerra contra el narco”. Esto aumenta los números de asesinatos de manera extravagante. Margolles empieza recoger evidencias, restos, materiales directamente de la calle, ya no tenía que ir a la morgue. "En las calles el cadáver no pertenecía sólo a la ciencia, ya estaba en el común, ya la gente común en su caminar se topaba con los cuerpos [...] colgados de los puentes, o los niños cuando iban al colegio se los encontraban" [...] "el cadáver que antes era una cosa privada se convierte en una cosa pública". (Margolles, T. 2021)

La obra de Margolles evoluciona hacia un conceptual cargado de lirismo. Ya no presenta la materia bruta del cadáver, sino la vaporización del agua donde han sido lavado los cadáveres en la morgue, o bien, la cobija donde fueron envueltos los ejecutados para ser desechados en cualquier terreno; o la leyenda “Para que aprendan a respetar” grabada sobre una sábana grasienta.

Para la edición 53 de la Muestra Internacional de Arte de la Bienal de Venecia, 2009, en el Palazzo Rota Ivancich; Margolles representa al Pabellón mexicano con la instalación performance titulado “¿De qué otra cosa podríamos hablar?”



Fig. No. 58. Teresa Margolles. (2009). *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*

La obra consistió en un conjunto de siete piezas: Una sábana bordada con un narco mensaje, telas manchadas en sangre, ostentosas joyas hechas con vidrios rotos recogidos en la calle, una grabación de sonido que era reproducida en los pasillos del pabellón. Pero la acción

principal consistía en fregar el suelo con telas sangrientas. Así es descrita la obra en la sección de culturales del diario The National News:

Una vez al día, un joven friega el suelo de un palacio en ruinas en Venecia. Con la cabeza hacia abajo y sus dos manos agarrando un mango largo, empuja un bulto húmedo de trapos sucios de una habitación a otra. Los trapos han sido empapados en la sangre y la suciedad de las escenas del crimen en México. Los trapos secos fueron transportados a Italia, y luego se sumergen en cubos de agua y son restregados de un lado a otro en patrones de media luna a través del suelo. (The National News. 3 sep. 2009.)

2.4.9. Mago Melchor.

Hay poquísima información sobre el Mago Melchor; la mayor parte son historias fantásticas difíciles de creer y mucho más difíciles de comprobar; Hay algunas anécdotas extrañas pero posibles, como el cuento de que acostumbraba aparearse sexualmente con burros y con delfines. Jorge Juanes Tamatz relata que: “El acto extremo estrella de Melchor era que le llevaras un burro macho con el pene erecto que decía podía penetrarlo hasta tocarle el corazón y crearle un multi orgasmo”. o bien que Melchor, cuando vivía en Veracruz, se metía a bañar en el mar en medio de la noche y los delfines lo penetraban en una fiesta orgiástica. “Pero nomas que no se enteren los del pueblo porque me linchan”. (Juanes. J. s.f.)

Melchor Zortybrant artista mexicano, performancero periférico ignorado por la academia, chamán hacedor de prodigios, fue modelo para la clase de dibujo de figura humana en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ENAP., y la Academia de San Carlos, de la UNAM, durante muchos años, por esa razón se le conoce como “el modelo del siglo.” Fue modelo de

Saturnino Herrán, Francisco Zúñiga, Arturo Rivera, Frida Khalo, María Izquierdo, Francisco Goitia. Fue el modelo para “el hombre en llamas” de José Clemente Orozco.



Fig. No. 59. Mago Melchor como *El Hombre en Llamas*, de José Clemente Orozco, en el Hospicio Cabañas, Guadalajara, México.

El mago Melchor vio desfilar numerosas generaciones de estudiantes de artes visuales que después serían artistas reconocidos. Podía posar durante horas en posición de yoga; ya sea de cabeza o posado sobre un solo pie. “Se transportaba bastantes kilómetros, a su elevada edad, para trasladarse en autobuses de su casa en el norte de la ciudad, a su centro de trabajo, al extremo y lejano Xochimilco sureño, fácil dos horas y media de camino, por un pobre sueldo honorario del cual sobrevivía en situaciones precarias.” (Juanes. J. s.f.)

El origen del faquir es incierto y rodeado de mito. Carlos Zerpa (2011) relata que Melchor nació en un barco cerca de las costas de Java, y después de un largo peregrinar, llegó a México “huyendo de la guerra de Alemania y de Hitler, y al llegar, al instante es contratado por

el artista José Clemente Orozco, para que le sirviera de modelo; él es la imagen del “Prometeo” en el mural de la Ciudad Universitaria”. (Zerpa, C. 2011)

Por su parte Juanes Tamatz relata que Melchor nació en una tribu aborígen de Nueva Zelanda, que huyó porque iba a ser sacrificado debido a su condición de hermafrodita. Ejerció la prostitución en una tribu africana, huyó nuevamente y fue perseguido a través de la selva como un animal. “Se salvó de milagro de ser devorado y partió en un barco. Viajo por la india en un circo ambulante en compañía de la serpiente pitón más grande del mundo.” (Juanes. J. s.f.)

El Mago Melchor Zortybrandt fue colaborador en numerosos performances con el grupo SEMEFO. En estos performances realizaba actos “obscenos” tales como meter y extraer todo tipo de objetos por la vía anal, “que es a la vez su vagina [...] porque el “Fakir” Melchor es en verdad un hermafrodita...”. En el escenario, El faquir extraía del ano una larga cuerda plateada de catorce metros: “el cordón de plata” que une el cuerpo y el espíritu cuando se realiza un viaje astral. También sacaba pelotas de billar y la gente pensaba que eran huevos de avestruz; de allí que empezaron a llamar el acto de “la gallina ponedora”. Luego se metía una botella de vino por el ano; todo esto entre humo de copal, mientras una enana gorda realiza extraños signos en el aire con una antorcha encendida. (Zerpa, C. 2011)



Fig. no. 60. “Melxhor el Fakir en el museo Salinas.” 1998²³

Zerpa tuvo el privilegio de asistir a un performance ritual clandestino realizado por Melchor en el baño de su casa ante unos pocos invitados, relata así su experiencia:

El Fakir Melchor, en su casa recibe a unos pocos elegidos para que presencien un Performance único, que solo hace en el baño de su casa, baño en donde tiene hasta butacas para que se sienten sus invitados [...] Entonces comienza Melchor a tocar su tambor sagrado, tun, tun, tun, tun, el fuerte sonido hace que dirijamos la mirada hacia él, es una música ritual, una música hipnótica, el humo de los inciensos y el fuerte olor de almendras amargas invade el ambiente, él está vestido con un pantalón ancho de algodón, con el torso desnudo, con un turbante blanco en su cabeza, zapatos dorados con la punta levantada cual Aladino, está cubierto con su capa de oreja de elefante macho, su figura es

²³ Imágen recuperada de: Aravena C. et al. 2019. Arte acción en México. MUAC. Ciudad de México.

imponente, sus ojos se tornan de un rojo encendido, parece como si fuese a echar candela por los ojos...” (Zerpa, C. 2011)

El Mago Melchor, es un personaje bizarro, habitante de los márgenes, desmitificador de muchos conceptos arraigados. Encarna la estética *queer*, aún antes que se inventara ese término.

“...es hermafrodita [...] tiene una parte del cuerpo más corta que la otra y cuando camina uno se da cuenta, es como si estuviese dividido en dos y una parte es más chica que la otra, el brazo, la pierna, la oreja, las costillas... son más grandes de un lado, tiene senos femeninos, pelo facial, tiene pene y vagina, pero se siente mujer y le gusta que lo presenten como: “La puta más grande que ha habido en México” (Zerpa, C. 2011)

El Fakir hermafrodita no hizo carrera en el performance, ni buscaba obtener becas de las instituciones culturales, pero ha sido una gran influencia para otros performanceros mexicanos.

2.4.10. Rocío Boliver. *Un artista comprometido no puede ser pusilánime.*

Para Rocío Boliver, *La Congelada de Uva*, (México, D.F. 1956) el performance es un salto al vacío, un estado fuera de sí, donde no hay asideros y puede suceder cualquier cosa. Es un punto intensivo donde se concentra toda la historia de la humanidad. Y de ese punto se puede extraer cualquier temática, no solamente la sexualidad, aunque sea el más recurrente. El performance no es como cierta literatura que utiliza un lenguaje narrativo, lineal, racional.

“El performance es más cercano a ese lenguaje inconsciente de los sueños, que al parecer en principio no tiene una lógica y por eso es que es tan fuerte, tan directo.” (Boliver, 26 de agosto 2009)



Fig. No. 61. Rocío Boliver, *La Congelada de Uva*.

Rocío Boliver es un referente inevitable cuando se habla del performance mexicano en la salvaje década de los años noventa del siglo XX. A través de su alter ego, La Congelada de Uva, realiza las acciones más trasgresoras que se habían visto en esos años. “Para los que etiquetan mis trabajos son transgresores, grotescos, porno-eróticos e irreverentes. Siempre hay sexo en mis conceptos.” (Boliver, 2006).

Fue productora de televisión y periodista durante veinte años, en Televisa y TV Azteca, y fue directora de prensa en la Secretaría de Gobernación, hasta que la ‘congelaron’ del aire porque sus jefes se enteraron que ella era la autora de ciertos relatos pornográficos publicados en la

revista Generación, en la sección Cachonderías; además de que, en la oficina, se los cogía a todos. “En el canal decían que yo tenía ninfomanía, pues porque él que me gustaba, si se podía, me lo cogía” (Boliver, 2016) Así es como nace el personaje que encarna sus fantasías pornogore: Toma el nombre de La Congelada de Uva:

[...] porque me congelaron de la pantalla. Y también porque, cuando era chica, me masturbaba con un helado de forma fálica, pues era lo más cercano a un dildo que existía cuando yo iba a la primaria. Y me gustaba mucho la uva. Se me hacía medio dark y dionisiaca. Tiempo después se dieron cuenta de que Rocío Boliver era la Congelada de Uva y me tronaron de ambos trabajos. Eso me dio chance para dedicarme a la performance. (Boliver, 2016)

Boliver reconoce como su primer performance el titulado “Rewind” de 1992. “Se trataba de una mujer abyecta que se censura por ser abyecta, pero cuando está sola, saca todo su ser. La gente quedó pasmada.” (Boliver, 2016) El performance fue presentado una vez más en 1997, durante el IV Festival Ex-Teresa, en México DF. La descripción del acontecimiento es la siguiente:

La acción se llama Rewind porque toda la realizo en reversa. Llevo los ojos censurados. Inicio girando sobre una tabla de madera con fuegos pirotécnicos que salen disparados de una máscara. Llevo dentro de la vagina un desodorante y del ano una vela ensartada con luces de bengala. Me quito la máscara que sostenían los fuegos pirotécnicos. Me saco la vela del ano, le pongo lubricante, la coloco en un candelabro. Meto y saco de mi vagina el desodorante hasta sacarlo por completo. El desodorante lleva un condón que enrolló. El

desodorante lo meto en un cajón, el condón lo enrolló y lo meto en su empaque y cajita. Tomo unos periódicos ‘Alarma’ de corte amarillista y comienzo a masturbarme. Me pongo un vestido y un abrigo. Meto las revistas a un portafolios que cargo. Me quito la censura de los ojos y sobre la ropa censuro mi pecho, mis nalgas y mi pubis. Camino hacia atrás, bajo unas escaleras de cara al público y desaparezco de escena. (Boliver, 2006)



Fig. No. 62. La Congelada de Uva, (1997) *Rewind*.

Cuando es interrogada sobre su posicionamiento ante el feminismo, aclara que su trabajo no puede ser calificado de feminista, no puede ser limitado con una etiqueta; la performancera mexicana realiza acciones que intentan abarcar mucho más que una bandera política o

ideológica, habla de los asuntos más esenciales, primigenios, universales, que afectan a todos; no importan los géneros, no importa que seas “hombre, mujer, o quimera.”

Es crítica sobre el recurso de la constante victimización que realiza el feminismo y la sobre protección de la “pobrecita mujer”. “creo que esta parte de la sobre protección a la mujer como una víctima, es más dañino que alivianador” (Boliver, R. 26 agosto 2009) En muchos de sus performances expone esas dinámicas destructivas que se tejen en las relaciones de pareja; las formas de violencia que ejercen tanto hombres como mujeres. “no me gusta mostrar a la mujer como la única que necesita ayuda, creo, sin hablar de géneros, el ser humano la tiene muy difícil en la vida” (Boliver, R. 26 de agosto 2009)



Fig. No. 63. La Congelada de Uva, colaboración con Thibault Delferière, (2015) *The Sea Anemone and the Hermit Crab*, Human Resources, Los Ángeles.

En el performance *The Sea Anemone and the Hermit Crab*, (El cangrejo ermitaño y la anémona de mar), vemos la monstruosa simbiosis entre dos criaturas de diferente especie que enlazan sus patologías obteniendo a cambio placer masoquista y recursos para la supervivencia. En esta acción aparecen los elementos utilizados de manera recurrente por la performancera. Estética *queer*, cuerpos lacerados, sangre, parafernalia hospitalaria, manipulación de los orificios corporales, sustancias abyectas, el pastel embarrado por las paredes y la cama, que es a la vez festejo y juego infantil excrementicio, las velas encendidas insertadas en el ano, símbolo de orgasmos, placer y dolor.

Thibault Delferière es un artista belga que padece discapacidad motora, generalmente se transporta en silla de ruedas. En esta acción realiza una lucha sadomasoquista contra la performancera mexicana sobre una cama de hospital; él aparece desnudo, únicamente con botas y correas en el cuello y los brazos, de las cuales surgen hilos resistentes en cuyos extremos hay ganchos que se enganchan al cuerpo de *La Congelada*; ganchos en la cara, en el tórax en los labios vaginales. Ella se aleja con violencia y los hilos se tensan dolorosamente. Está desnuda, sucia de sangre y crema pastelera, prótesis inmovilizantes en el cuello y en las piernas. Ella desgarra su cuerpo, el cangrejo ermitaño suplica “ne me quittez pas” (no me dejes).

Efectivamente, en las acciones de *La Congelada*, siempre hay transgresión, placer y dolor. Dolor sublimado en placer sadomasoquista. ¿Qué es el dolor para la performancera maldita?

“Vi una persona en silla de ruedas, totalmente golpeada, amputada, y yo decía: es que yo estoy así, pero nadie puede verme...” (Boliver, R. 26 de agosto 2009) La congelada expone en

sus performances, de manera explícita a veces, otras de manera sutil, la violencia existencial del ser humano. El dolor físico de un cuerpo que se sabe efímero, frágil; aunado al dolor emocional del que rueda por el abismo sin solución. En una etapa de su vida, de los 10 a los 13 años, durante el paso de la infancia a la adolescencia, sufrió dolor constante a causa de una afección renal. Así el dolor físico, (el dolor causado por la propia enfermedad, aunado a los tratamientos médicos, extracciones de sangre, inyecciones, sondas) se liga al despertar de la sexualidad durante la pubertad, y al dolor emocional. Según Rocío, el dolor del alma no es evidente: tal vez cuando vemos un cuerpo sangrante, suponemos que sufre, pero cuando alguien padece una grave depresión aparece más o menos normal. De esta manera el dolor físico, que la Congelada ha aprendido a soportar y sublimar, es un elemento presente en sus performances que tiene por función hablar del dolor humano (ver apartado 4.2.14.).

El dolor que se muestra en un performance no es un espectáculo gratuito. “La gente me dice: ¿pero que no piensas en el público, que le haces daño? [...] claro que no pienso en el público, yo muestro el horror, yo soy una performancera maldita, una de las flores del mal de Baudelaire, yo no vine a divertir a nadie, yo vengo a cumplir una misión con el arte y conmigo misma...” (Boliver, R. 26 de agosto 2009)



Fig. No. 64. Rocío Boliver. (2004) Performance: *Fierros viejos*.

Boliver ha construido un personaje que concentra la abyección femenina, frecuentemente se refiere a *La Congelada* en tercera persona: En la invitación para el performance *Fierros Viejos*, se podía leer: “Estoy dispuesta a acabar con las mamadas de la pinche Congelada de Uva. Ya lleva un buen rato pasándose de verga. ¡Ayúdame! Tráeme algún fierro viejo que tengas. Próximo 3 de abril. Museo del Chopo. Gracias. Atentamente. Rocío Boliver.” (Boliver. R. 2004) Tal vez *La Congelada* encarna a La Sombra jungiana.

En sintonía con C. Jung, y su desarrollo conceptual de La Sombra, la performancera maldita está convencida que el artista debe ser capaz de sumergirse en su propia caja de pandora

y confrontar el aspecto oscuro, negado, repudiado, de la psique; y asumir los horrores del ser humano, de los que todos participamos, y en un peligroso acto de alquimia, rescatar algo de bondad. “el artista comprometido no puede ser pusilánime, muestro los horrores, y allí sí que cada quien, a ver que chingados hace con los propios...” Boliver, R. (26 de agosto 2009)

El performance se convierte en el lugar de una lucha-integración contra el arquetipo de la sombra, el dragón, el mal que nos constituye. Para Rocío, cada performance se convierte en un exorcismo, una batalla cosmológica, un ritual en el que se arriesga el ser. Se tantean los propios límites, se les obliga a retroceder. Los límites del cuerpo, del dolor, de la racionalidad. Penetrar el reino de la locura y la muerte. “Esta es la gran posibilidad que me da la burbuja del Arte-Acción. Sin cordura, sin ortodoxia sin reglas, sin cuestionamientos, sin lineamientos. Aventarme de lleno a la locura y poder salir no sólo ilesa sino más lúcida, más cuerda.” (Boliver, R. 2006)

El hundimiento en ese espacio sin reglas y sin cordura, es descrito por Kristeva como la experiencia de la abyección. Un espacio pre lingüístico, pre racional, anterior a una identidad constituida, en donde no hay diferenciación entre sujeto y objeto. Hay en la abyección artística, una alquimia de destrucción y reconstrucción, un proceso siempre inacabado. Negación y destrucción de reglas sociales, religiosas, naturales, después de todo, el signo del arte es el desbordar límites y apegarse solo a sus propias reglas, que siempre se están creando en el instante de la aparición del hecho artístico.

Para Kristeva, si bien, el abyecto es lo expulsado: vómito, sangre, orina, excrementos, sustancias corporales; hasta llegar a la expulsión del cuerpo, la caída de cuerpo en la muerte, en la abyección del cadáver; en la putrefacción de la muerte infestando la vida, en la mezcla de muerte y vida; también es lo indefinido, ilimitado, inaprehensible, que perturba los límites y que, como consecuencia lleva a la destrucción del orden del mundo. Es decir, que “No es por lo tanto

la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto.” (Kristeva, J. 2004)

Hay en el performance de La Congelada una pulsión de muerte. Un deseo de volver al origen, a la materia bruta, a las sustancias, a las pulsiones irracionales. El dolor visible del cuerpo y el sufrimiento invisible del alma, son sublimados en cada acción, involucrando profundamente al espectador. Se ha hecho enterrar viva, frecuentemente tortura la carne con perforaciones, cortes, agujas, ganchos, fuego, azotes. Se ha metido toda clase de objetos por la vagina, como la vez que introdujo una figura del niño dios, y luego cosió los labios vaginales con hilo y aguja. El performance del niño dios fue presentado el año 2007, en Casa de América, en Madrid. La Congelada dice al azorado público, que lleva un regalo que dejaron olvidado en México y que ha causado muchos estragos. Se desnuda y saca de la vagina el niño dios que venía envuelto en un condón; pide que alguien del público pase a recibirlo, nadie se atreve, entonces lo arroja y la figura de yeso queda rota en el suelo.

“Me dijeron que hiciera un proyecto sobre sexualidad y religión. Y pensé que me pudo haber hecho más daño: ¿la sexualidad o la religión? Y concluí que había sido la religión que castiga a la mujer por utilizar su cuerpo y tener placer. La idea, al final, era mostrar la violación de la religión dentro de tu vagina.” (Boliver, 2016)

En futuros performances planea amputarse un dedo de la mano, “el anular, que no sirve de mucho” y “También he pensado que, si ya estoy muy grande y jodida, hacer una última performance y morirme en ella. Suicidarme en una performance sería una manera chida de morir...” (Boliver, 2016)

Rocío Boliver ha impartido cursos de performance en México, empleando un método didáctico que ha desarrollado a través de años de su propia experiencia. Uno de los objetivos es que el estudiante de performance aprenda a desarrollar su propio lenguaje, un lenguaje cifrado que se va creando en cada sesión; “el metalenguaje de las emociones, que sirve para cuestionar los valores y significados expresivos tanto de quien lo ejecuta como de quien lo observa; rompe con la estructura clásica de la actuación, que plantea inicio, desarrollo, clímax y desenlace.”

(Boliver, R. 27 de junio de 2013)

Capítulo 3. La Dimensión Política y Estética en el Arte.

“hablar de la vida es hablar de la muerte y viceversa [...] creo que tiene en sí mismo un contenido político todavía más fuerte porque no está interesando levantar una bandera o hablar desde una postura política, es algo que contempla todas las posturas políticas en el sentido de que hablar sobre la vida implica hablar sobre todos esos escenarios donde no se respeta la vida”

Felipe Osornio

En este apartado intentaremos explicitar las relaciones entre estética, arte y política; Para ello nos apoyaremos en el pensamiento del filósofo francés Jaques Rancière (Argel 1940) por considerar que su visión sobre arte y política es la apropiada para el análisis del fenómeno contemporáneo que involucra estética y política sobre el territorio de los cuerpos. Un ejemplo paradigmático de las pugnas políticas del performance contemporáneo es el activismo, fenómeno que acontece cuando el artista deviene activista y actúa para denunciar y para intentar abolir condiciones de injusticia social. Tal es el caso de Osornio que en algunos de sus trabajos habla de asuntos claramente involucrados en cuestiones políticas y sociales, por ejemplo, el ejercicio del poder para ejercer la administración biopolítica de los cuerpos.

3.1. El arte es político.

¿Cuándo hay arte, cuando hay política? No cualquier acción social o enfrentamiento de poderes es política, así como no cualquier expresión estética, pintura, poema etc., es arte. Deben aparecer ciertas condiciones para que exista arte o política. Según señala Rancière (2011) estas condiciones dependen del régimen de identificación que los hace posible. Y las formas de hacer arte y política llevan en común que ambas participan del modo específico en que el régimen hace posible o concebible esa manifestación de lo sensible. Arte y política son dos maneras de distribuir lo sensible, de comprender o hacer inteligible el fenómeno; ya sea que pensemos en el régimen ranciereano o en el sistema lotmaniano, fuera del cual no tendrían sentido.

El valor político del arte no le viene de su tema. No basta que una acción artística incorpore un tema reconocido como político (denuncia etc.) para convertirse en arte político. Si bien, lo político, tal como lo entiende Rancière, es ubicuo, intempestivo y puede aparecer en cualquier territorio, aun cuando no corresponda a la definición tradicional del espacio político.

Lo propiamente político, se manifiesta cuando aparece una ruptura en el orden de dominación. Esto implica una redistribución de los lugares que ocupan los cuerpos y sus posibilidades de manifestación. Lo político surge de manera efímera cuando se cuestiona la legitimidad del sistema; cuando los cuerpos acceden a otras posibilidades fuera del marco de lo que el consenso les tiene permitido o prohibido.

El arte es político porque, al igual que la política, participa en la distribución de lo sensible; aquello que Deleuze o Rolnik llaman la *sensación*, la capacidad estética de los cuerpos; la capacidad de construir, no solamente develar, un sentido del mundo, una estructuración que permite la configuración de nuevas maneras de aprehender el mundo, diversas al orden

hegemónico establecido por la “policía”, o por su equivalente, el pensamiento logocentrista, implantado profundamente por el colonialismo. Para desarrollar este tema vamos a describir a continuación la manera en que Rancière comprende las fuerzas que hacen posible la aparición de ciertos sistemas que modelan la comprensión del mundo, nos interesa particularmente el régimen estético.

3.2. Estética en Rancière

Rancière crea conceptos nuevos o recrea otros ya conocidos dotándolos de nuevas posibilidades; caso específico es la manera en que entiende el accionar de lo político, el dominio hegemónico de la policía o el poder transformador de las ideas estéticas. Vamos a tratar de definir algunos de esos conceptos.

Veamos por ejemplo la estética. Lo estético es, además de la manera de percibir de los cuerpos sensibles, una conformación de lo común, un sistema que abarca los modos de hacer y de ser del arte, así como sus relaciones políticas; es decir lo estético abarca siempre el cuerpo, el arte y la política. Para Rancière la estética es:

“[...] no la teoría del arte en general o una teoría del arte que lo remitiría a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento”. (Rancière, 2009, p. 7)

La idea estética ranciereana no debe entenderse como la idea platónica, la idea estética es un instrumento capaz de romper con otras ideas, es una forma de ver y pensar el arte en sus modos específicos de aparecer.

En *El malestar en la estética*, Rancière señala algunas acusaciones que se hace a la estética. “la estética sería el discurso capcioso mediante el cual la filosofía -o una cierta filosofía- desvía en provecho propio el sentido de las obras de arte y de los juicios de gusto.” (Rancière, 2011, p. 9). El juicio estético “desinteresado” de Kant se podría interpretar como una negación de lo social. Una manera de disimular la oposición de los gustos de la clase popular en contraste con los gustos de los que tenían una preparación para una cultura más elevada. En el mundo anglosajón de igual manera se muestra el contraste entre el supuesto “arte puro” y la realidad de las restricciones políticas económicas de la práctica artística. O bien señalan el fin de la estética en favor de una “anti estética” propia del arte de la postmodernidad. (Rancière, 2011, p. 10).

Rancière señala que esas formas de crítica ya han pasado de moda; y en cambio, en los últimos veinte años (esto lo dice en 2004, en la primera edición de *Malestar en la estética*) la opinión de intelectuales es en el sentido de que la acusación contra la estética se ha invertido y pasa de una “complicidad ruinosa con las utopías emancipatorias declaradas responsables del horror totalitario” y el puro encuentro cara a cara con la obra de arte sin condición en el sentido kantiano. Pasa pues precisamente a ser lo opuesto, el obstáculo para ese encuentro cara a cara con la obra de arte, debido a la mediación de la filosofía a través de un “absoluto filosófico, religión del poema, o sueño de emancipación social”. (Rancière, 2011, p. 11)

Rancière encuentra una lógica común a la crítica de diferentes filosofías, se acusa a la estética de confusión. “Por ejemplo, en Jean-Francois Lyotard, donde es la marca sublime del toque pictórico o del timbre musical lo que se opone a la estética idealista” (Rancière, 2011, p.

12). O Bourdieu, que muestra las realidades de la división de clases que se oponen a la ilusión del juicio desinteresado. La opinión dominante es que la presencia sensible del arte se encuentra mediada por la interpretación del discurso sobre el arte que se vuelve su realidad.

Así Rancière demuestra la existencia de una relación paralela entre esa necesidad de distinción de conceptos y la distinción social. “A la confusión o a la distinción estética se vinculan claramente apuestas que atañen al orden social y a sus transformaciones.” (Rancière, 2011, p. 12). Es decir, la necesidad de una clara distinción social en la administración de los lugares y los espacios donde los cuerpos ejercen su función se extiende también a la necesidad de orden y jerarquías en la administración de los modos de hacer y de pensar el arte. Es esta una manera de pensar lo estético y los modos del arte apropiados al régimen de la representación.

Paradójicamente la “confusión” propia de la estética es precisamente la cualidad que hace posible, el pensamiento que identifica los modos del arte, en oposición al pensamiento que busca ubicar cada cosa separadamente, en el elemento que le sería propio. Rancière recurre a un ejemplo para mostrar la manera en que se mezclan las sensaciones estéticas sin importar si son causadas por la vida cotidiana o la experiencia del arte. Cita a Jean-Marie Schaeffer, que intentaba sin conseguirlo mostrar “la independencia de las conductas estéticas respecto de las obras de arte y de los juicios que ellas suscitan”, y para ello recurría a una narración de Stendhal donde este recuerda los ruidos que marcan la vida de uno de sus personajes; la flauta del vecino, la bomba de agua, las campanas de la iglesia etc.; actitudes estéticas que no tienen por objeto la obra de arte. (R. 2011, p. 13) pero Rancière concluye que, por el contrario, eso demuestra que Stendhal ha inventado un género literario que diluye tal separación y considera la vida del artista como obra de arte. “Lejos de demostrar la independencia de las actitudes estéticas respecto de las

obras de arte, esto da prueba de un régimen estético donde se diluye la distinción entre las cosas que pertenecen al arte y aquellas que pertenecen a la vida ordinaria”. (Rancière, 2011, p. 14)

El ruido de la bomba de agua de Stendhal, los ruidos industriales que entran en la música etc. significan la destrucción de los cánones tradicionales que mantenían separadas las cosas de la vida y las del arte. En el mundo de la música, por ejemplo, Rancière recuerda a Edgar Varèse (1883-1965) en su obra *Ionización*, introduce ruido de alarmas y sirenas, así como grabaciones de ruidos de la calle. Varese “parte del supuesto de que los ruidos producidos por el mundo industrializado «han desarrollado nuestras percepciones auditivas»”²⁴

Stockhausen, en su *Cuarteto de helicópteros* (1995), utiliza cuatro violinistas; cada uno viajando dentro de su helicóptero, conectados por la tecnología, ejecutan la obra mezclando el ruido de los cuatro helicópteros. También Pink Floyd introduce ruido de helicópteros en *The Wall*.

Así, para Rancière, la estética es “el pensamiento del sensorium paradójico que permite definir las cosas del arte”. La confusión de la estética reúne paradójicamente el “sensorium de una naturaleza humana perdida” es decir, una “norma de adecuación perdida entre una facultad activa y una facultad receptiva”, que permite “la unión inmediata, la unión sin concepto de los opuestos, la actividad voluntaria pura y la pura pasividad”. (Rancière, 2011 p. 22). La estética es también un “régimen de funcionamiento del arte”, es decir una “forma de identificación de lo propio del arte” que le liga con lo social y lo político al participar, de la misma manera que el mundo político, de una “redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible”. (Rancière, 2011 p. 25)

²⁴ En: (<https://www.infohispania.es/de-la-destruccion-al-ruido-un-siglo-de-musica-futurista-y-3-herederos/>)

3.3. Reparto de lo Sensible

Rancière encuentra que hay una estética de base en la construcción misma del pensamiento político, una estética inevitable en el acontecimiento de los cuerpos que, al reunirse colectivamente, forman una comunidad. Así, hay un primer reparto de lo sensible; un reparto que hace visible la existencia de un común encargado de distribuir las partes de manera asimétrica a cada habitante.

Pero no cualquier habitante de la ciudad es considerado ciudadano. Rancière, citando a Aristóteles nos recuerda que, ciudadano es el que tiene parte, en el hecho de gobernar y ser gobernado. Los esclavos o los artesanos no tienen parte en ese reparto, puesto que sus tiempos y sus espacios; es decir sus horarios y lugares de trabajo, no pueden ser descuidados ni un instante.

La dimensión de lo político aparece allí donde se juntan dos o más seres humanos para trabajar en conjunto o para competir. Un solo hombre aislado no hace política, porque: "...el hombre, por su naturaleza, es animal político o civil, y que el que no vive en la ciudad, esto es, errante y sin ley, o es mal hombre o es más que hombre" (Aristóteles, p. 15)

La comunidad conformada por la reunión de hombres y mujeres funda la familia, el barrio, la ciudad y por último el Estado. La comunidad de los animales políticos (hombres) es diferente de las otras conformaciones animales que acostumbran vivir en grupos o manadas, como las abejas, ya que, según Aristóteles, solo el hombre posee la razón y el lenguaje. Los animales no humanos emiten sonidos, tienen una voz, pueden expresar placer o sufrimiento, mientras que el hombre posee la razón para saber de lo justo y de lo injusto, de lo bueno y de lo malo. Según Aristóteles, de manera natural, unos hombres nacieron para mandar y otros para obedecer. El esclavo es un objeto, propiedad de su amo, y se encuentra en el mismo nivel que los

animales domésticos. “Todo aquel que puede ser [propiedad] de otro, es naturalmente siervo, y por esto se dice ser de otro el que hasta tanto alcanza razón que pueda percibirla, mas no la tiene en sí. Porque los demás animales sirven no percibiendo las cosas por uso de razón, sino por los afectos, aunque el servicio de unos y otros difiere poco; pues los unos y los otros no valen en las cosas para el cuerpo necesarias, esto es, los siervos y los animales domésticos y mansos”. El esclavo, que naturalmente ha nacido para obedecer, no tiene lenguaje ni razón, ya que, aún cuando comprende el lenguaje no lo “posee”. (Aristóteles, p. 23).

Hay algunos hechos que definen las competencias o incompetencias de los miembros de la comunidad, y estos son, el reconocimiento como ciudadano, el trabajo que desempeña y el lenguaje que le identifica con un grupo. Los sujetos que son excluidos en este reparto son invisibles y su lenguaje, su discurso, es ininteligible.

3.4. La Policía

Pues bien, el poder que realiza esa repartición jerárquica, según el modelo aristotélico, conformando un consenso social; que administra los cuerpos, asignando sus espacios y tiempos a cada uno, es identificado con el término *policía*. Así, pues, dice Rancière, “en lo sucesivo emplearé la palabra policía y el adjetivo policial en ese sentido amplio que es también un sentido ‘neutro’, no peyorativo”. (Rancière, 1996)

La policía es en esencia la ley, la norma, el consenso sobre lo practicado en la comunidad, sobre los cuerpos, sus funciones y sus manifestaciones, formas de habitar el mundo. Es la norma que hace que tal o cual expresión sea percibida como discurso articulado, propio del animal racional que posee la palabra o bien, del animal carente de razón que posee una voz

limitada a expresar dolor o placer; es decir, el excluido. “Es por ejemplo una ley de policía que hace tradicionalmente del lugar de trabajo un espacio privado no regido por los modos del ver y del decir propios de lo que se denomina el espacio público, donde el tener parte del trabajador se define estrictamente por la remuneración de su trabajo”. (Rancière, 1996, p. 45)

El orden policial de nuestros tiempos tal vez es mejor que el padecido por los esclavos de los escitas a los que les vaciaban los ojos para que no pudieran huir. Hay regímenes policiales menos peores que otros. Sin embargo, como advierte Rancière “La policía puede ser gentil y amable. No por ello deja de ser lo contrario de la política” (Rancière, 1996, p. 46)

3.5. La Política

En un sentido amplio encontramos que: “La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (Rancière, 2009, p. 10)

La acción política siempre es la capacidad de los excluidos de hacerse de la palabra y conformar una parte, una comunidad que se aleja del sentido único establecido por la policía y ocupar espacios que les eran prohibidos. La función política consiste en oponerse al orden policial. De esta manera: “La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido”. (Rancière, 1996, p. 45)

La política es entonces, el acontecimiento de los cuerpos rebeldes. La política es un litigio, un encuentro entre poderes heterogéneos, es la acción y la resistencia de los cuerpos de los que no tienen voz haciéndose escuchar en el banquete de los sabios, "... es la suposición de la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante... Hay política cuando hay un lugar y unas formas para el encuentro entre dos procesos heterogéneos. El primero es el proceso policial en el sentido que se intentó definir. El segundo es el proceso de la igualdad". (Rancière, 1996, p. 46)

Resumiendo, estos tres conceptos redefinidos por Rancière: estética, política y policía, tenemos que la estética es más que una disciplina filosófica o un orden sensible; es la articulación de los cuerpos con la realidad, es decir con la vida, con la sociedad y por lo tanto con la política. La policía es la ley, la norma; la manera en que un consenso distribuye los merecimientos entre los ciudadanos; y la política es un litigio que aparece cuando un grupo de los sin parte se oponen a la manera como se reparte lo sensible.

3.6. El régimen de las artes

Las artes, (en plural) son las maneras y las formas en que aparece en la comunidad el trabajo artístico. Las prácticas artísticas son las maneras de hacer del arte tal como son visibilizadas en la comunidad. Estas prácticas en su formato más fundamental se podrían reducir a tres formas a partir de las cuales se desprenden las demás.

Rancière, que sigue a Platón en esta repartición fundamental; distribuye las artes en una triada que incluye la escritura entendida como signos pintados sobre una superficie bidimensional, el teatro como una actividad representadora de fantasmas sobre un escenario y

por último “la forma coreográfica de la comunidad que canta y danza su propia unidad” en la que los cuerpos reales se hacen aparecer como pueblo extendido. (Rancière, 2009, p. 11)

Tenemos entonces tres formas de reparto sensible; la escritura, superficie colmada de signos; teatro, dividido a su vez en la acción de cuerpos sobre el escenario y cuerpos reales en su comunidad: el pueblo. “Estas formas estructuran la manera en que las artes pueden ser percibidas y pensadas como artes y como formas de inscripción del sentido de la comunidad” (Rancière, 2009, p. 12)

Estas formas pueden ser entendidas como las maneras en que el arte, o las artes “hacen política”, es decir, formas en que el arte se opone a las normas rígidas de la tradición. Ya entonces Platón acusaba al teatro de confundir el reparto de “identidades, lugares y espacios”; asimismo la escritura se encargaba de destruir la legitimación o la corrección del lenguaje. Estas acciones deslegitimadoras se inclinan a un régimen propiamente político; la democracia: “un régimen de indeterminación de identidades, de deslegitimación de posiciones de palabra, de desregulación de repartos de espacio y de tiempo.” (Rancière, 2009, p. 11)

A partir de esas formas básicas podríamos pensar la actuación política de los artistas, ya sea en un periodo clásico o contemporáneo, sin importar los géneros en que se manifiestan: literatura, cine, teatro, performance, artes visuales. Según Rancière (2009) lo que el arte tiene en común con los poderes de dominación, (policía) o emancipación, (política) son precisamente, sus reparticiones de lo visible o invisible. Posiciones, espacios, funciones de los cuerpos y los lenguajes. (p. 19)

Rancière divide el arte occidental en tres grandes regímenes, los cuales vamos a describir brevemente.

3.6.1. Régimen Ético de la Imagen

El Régimen ético de las imágenes se encarga de la Forma de ser de las imágenes, unidas a un ethos, de individuos y colectividades. Se debe interrogar a las imágenes primero por su origen, es decir por su verdad, segundo por su destino, el uso que de ellas se hace. Una imagen, por ejemplo, la escultura de un Dios, en principio no es considerada en su sentido de arte sino como objeto de adoración religiosa, en el cual se concentra la capacidad de reunir o dispersar a la comunidad. En este régimen la pregunta por la verdad de las imágenes se refiere a las categorías de la organización platónica que agrupan las producciones en artes verdaderas, imitaciones y artes falsas, simulacros.

Las imágenes verdaderas; de cualquier tipo, (poemas, esculturas, íconos religiosos, etc.) son aquellas apegadas a un modelo y además cumplen la función pedagógica a la que están destinadas, cuando “dan a los niños y a los espectadores ciudadanos cierta educación”. Las imágenes falsas, simulacros, se encuentran doblemente alejadas de la realidad, son ficciones, apariencias, fantasmas.

Es en ese sentido que Rancière explica el régimen ético de las imágenes. “se trata de saber en qué medida la manera de ser de las imágenes concierne al ethos, la manera de ser de individuos y colectividades” (Rancière. 2009, p. 21)

3.6.2. Régimen Poético de la Representación

Pasamos ahora al régimen poético de la representación, el cual tiene su característica central en la poiesis/mimesis. Lo representativo de este régimen se puede resumir en que la pieza

de arte debe ser reconocida por su semejanza con el modelo exterior. Además, debe estar sujeta a un orden y encadenamiento racional de sus partes, ya que, según Aristóteles el arte representa una acción; esas dos características constituyen la técnica, la manera de hacer del arte, que lo hace semejante a la naturaleza. (Larrea p. 113). La mimesis, sin embargo, no somete el arte a la imitación, sino que es esta una manera de hacer en el régimen representativo, un procedimiento que realiza imitaciones.

3.6.3. Régimen Estético

Por su parte el Régimen estético se opone al régimen poético de la representación porque ya no se encarga de los modos de hacer sino de las formas de SER, el cual es la especificidad de los productos del arte. Formas de ser arte. (Rancière, 2009, p. 24) Las cosas del arte habitan un régimen estético “desligado de sus conexiones ordinarias” “un pensamiento que se ha vuelto extranjero a sí mismo, producto idéntico al no-producto, saber transformado en no-saber, logos idéntico a un phatos, intención de lo inintencional” (Rancière. 2009, p. 25). Lo estético se opone a lo representativo. En el régimen estético, las artes cobran una singularidad que las aleja de los modos de la ética de las imágenes tanto como de la mimesis de la representación.

Estos regímenes no deben ser entendidos como etapas históricas o continuidades. No es que en la actualidad estemos viviendo en el régimen estético, vivimos una época en la que coexisten y se superponen diferentes regímenes.

3.7. Lógica del Régimen Estético en la Modernidad

En el régimen estético, que Rancière identifica con la modernidad, se producen las condiciones que hacen posible el surgimiento de lo que llamamos arte entendido como un mundo autónomo. Son condiciones materiales (lugares, distribución etc.) y modos no materiales (emoción, conceptos, ideas, etc.). Estos esquemas clasifican e interpretan los objetos y acontecimientos y devienen en las instituciones y modos de pensamiento, que validan tal o cual cosa como arte.

Esas condiciones hacen posible que palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte. Así surgen museos y galerías que muestran las colecciones de príncipes. Rancière busca explicar cómo se construye ese régimen de percepción, sensación e interpretación al acoger imágenes, objetos o acciones que parecen opuestos al arte bello de la tradición. Muestra como ejemplo pinturas vulgares, que representan temas indignos del gran arte, como la pintura Los mendigos de Murillo, espectáculos de music hall, edificios industriales, humo de trenes reproducido por aparatos fotográficos, etc. (Rancière, 2013, p. 10)

En la modernidad el arte se redefine por la intrusión de las cosas del mundo vulgar, cotidiano. “[...] se desdibujan las especificidades que definían las artes y las fronteras que las separaban del mundo prosaico” “hay arte para nosotros al precio de que sus razones se mezclen sin cesar con las de las otras esferas de la experiencia” (Rancière, 2013, p. 11)

Rancière (2013) intenta mostrar la manera en que alrededor del acontecimiento llamado artístico se teje un tejido interpretativo que le da su significación. Hay emergencias artísticas que obligan a modificar los paradigmas del arte. Hay ciertos acontecimientos u objetos que entran en la constelación del arte, es decir en un régimen donde se forman los modos de afecto, formas de

interpretación que definen un paradigma estético. (pág., 11) Todas estas transformaciones y penetraciones de lo insólito dentro de la esfera del arte, responden a una lógica, a la manera de funcionar del régimen estético del arte. A sus formas precisas de percepción, afección y pensamiento. El régimen estético ranciéreano corresponde al pensamiento de la modernidad, sus modos se oponen a la idea de que cada forma de arte cuenta con su propia autonomía, misma que le preservaría de la contaminación de la historia y de la vida prosaica. Por el contrario, en el régimen estético, se borran fronteras entre las artes y se mezclan con la experiencia de la vida ordinaria. “hay un pensamiento que modifica lo pensable al acoger lo impensable” (Rancière, 2013, p. 12)

Cabe aquí una acotación; para Rancière no son de gran importancia las divisiones cronológicas que marcan el fin del periodo conocido como modernidad y la continuación de la postmodernidad alrededor la mitad del siglo XX. La postmodernidad no marca un corte tajante con ideas anteriores. El régimen estético de las artes continúa las ideas de la modernidad al hacer surgir la novedad de lo impensable, destruir las fronteras entre los modos de hacer arte y permitir la intrusión de la experiencia cotidiana en el seno de la experiencia artística.

De acuerdo a lo que hemos expuesto sobre el trabajo de Osornio, encontramos que su poética se ajusta a esta descripción. En diferentes puestas en escena son trasgredidos los límites; tanto al interior de las disciplinas artísticas, como también en el sistema del arte al ser penetrado por otros sistemas que se consideraban ajenos, como la moda y el tráfico de órganos humanos, (*Organolepsia*) o los rituales de brujería popular de sanación, (*Campos del dolor*).

Pero volviendo a la exposición del modo en que ha evolucionado la lógica del régimen estético, Rancière se vale de ejemplos poco conocidos; no habla del mingitorio de Duchamp, ni del cuadrado blanco sobre blanco de Malevich, sino de piezas extrañas, restos de esculturas

griegas, como el torso de Belvedere, o un conejo de porcelana roto, o los niños pobres pintados por Murillo. Cuerpos sin miembros de Rodin, fragmentos de vida cotidiana capturados en el cine vanguardista de Dziga Vertov. La lectura de estos acontecimientos nos muestra el proceso de formación de un concepto de arte que se opone al paradigma representativo, a la vez que se descubre una constante: “la historia de los lazos paradójicos entre el paradigma estético y la comunidad política” (Rancière, 2013 p. 14)

El punto más crucial en estas transformaciones es, sin lugar a dudas, la constante e inevitable superación del concepto que mantenía unido el sistema del arte anterior: la representación. Efectivamente, lo que define la lógica del régimen estético, es que se opone a la representación. Pero ¿qué es la representación?

3.8. Representación

En su libro *Aisthesis*, Rancière muestra la manera en que la representación en las artes es superada. El primer ejemplo de esta superación lo encuentra en la escultura griega mutilada del Hércules, conocida como *El Torso de Belvedere*. Esta pieza, actualmente en la colección del museo del Vaticano, es una talla en mármol que muestra el torso de un hombre carente de cabeza, brazos y piernas. El historiador de arte Johann Joachim Winckelmann,²⁵ citado por Rancière, considera esta escultura la cima de la perfección del arte griego, aún por encima del Apolo o del Laucoonte.

²⁵ Johann Joachim Winckelmann (Stendal, Brandeburgo, 1717 - Trieste, 1768) Arqueólogo e historiador de arte alemán. Considerado el pionero de la arqueología moderna y del gusto neoclásico, su cargo como bibliotecario y conservador de las colecciones de antigüedades griegas y romanas del Vaticano, así como sus numerosos viajes a Pompeya, Herculano y Nápoles, le permitieron profundizar en el conocimiento del arte grecorromano. En: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/w/winckelmann.htm>

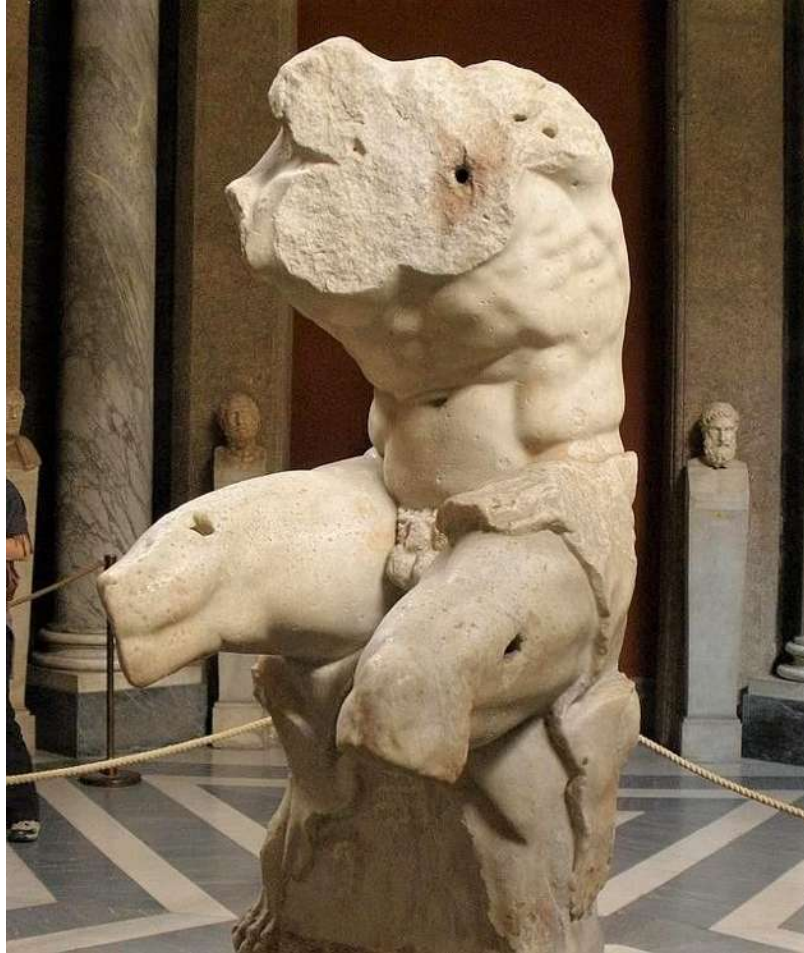


Fig. No. 65. *El torso de Belvedere*. Atribuido a Apolonio de Atenas. Siglo II A.C.

Paradójicamente, alcanza este rango no por lo que muestra sino por lo que carece. No exhibe las virtudes que se esperaban en la representación del héroe: Al carecer de miembros y cabeza no es apto ya para la acción, la actividad, la fuerza, la expresión y la belleza de un Hércules. Esta oposición radical al modelo de belleza imperante en su tiempo, el barroco, es planteada por Winckelmann, como una reacción contra los excesos de la representación barroca; “cuerpos desmesuradamente alargados y retorcidos, rostros deformados por la voluntad de expresar el placer o el dolor extremos” (Rancière, 2013 p. 19)

Rancière encuentra en este ejemplo un par de lecciones. La escultura mutilada del héroe en reposo no es solamente una estatua que le faltan partes.

“Es una representación del cuerpo que ya no puede apreciarse conforme a los dos grandes criterios en uso en el orden representativo: primero, la armonía de las proporciones, es decir, la congruencia entre las partes y el todo, y segundo, la expresividad, esto es, la relación entre una forma visible y un carácter –una identidad, un sentimiento, un pensamiento- que esa forma visible deja reconocer a través de rasgos inequívocos.”

(Rancière, 2013 p. 20)

Efectivamente, jamás sabremos si los miembros faltantes estaban en armonía con el todo, o si las expresiones de los brazos, piernas, rostro, eran apropiadas para mostrar lo invisible de un carácter, un ideal, etc. No se trata sencillamente de sustituir un ideal de belleza por otro; el significado de elevar el valor de los restos de una escultura por encima de otras esculturas consideradas perfectas, muestra que esa sociedad ha cambiado en amplio grado sus formas de percepción, afección y pensamiento. En ese momento se puede mirar la historia con otros ojos. El paradigma de la perfección artística, el cual manda que debe existir una correspondencia entre la armonía de las formas y su poder expresivo, (a una forma corresponde un contenido) ha sido socavado. (Rancière, 2013, p. 20)

3.8.1. De la Representación a la Desmaterialización.

La superación de la representación, paradójicamente, lleva a extremos que parecen ridículos, como en algunos excesos cometidos por el arte conceptual. Yves Klein, por ejemplo,

en su exhibición *El Vacío* de 1958, “declaró que sus pinturas eran ahora invisibles y para probarlo exhibió una sala vacía”.²⁶

Al no tener ya que mostrar la coincidencia de una forma con un contenido, aparece la noción de lo conceptual en el arte contemporáneo que, llevado al extremo en su oposición a la visión tradicional formalista del arte, según la cual: “lo que define la identidad artística de una obra es el conjunto de sus cualidades estéticas o formales”; declara que la artisticidad de la obra se encuentra en la idea inmaterial. Joseph Kosuth, en su ensayo programático “Arte y filosofía, I y II”, de 1969, expone que “la condición artística reside únicamente en la proposición o concepto propuesto por el artista, y que la materialidad sensible de la obra carece por sí misma de valor artístico y sólo sirve como mero testimonio documental del concepto a transmitir.” (Liñán, 2008)



Fig. No. 66. Joseph Kosuth. (1965) *Una y Tres Sillas*.

²⁶ En: https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_conceptual#Ejemplos_de_arte_conceptual

En *Una y Tres Sillas*, muestra tres maneras de aprehender el objeto: La silla real, pero extraída de su contexto y colocada en el museo; la representación fotográfica de la misma silla, y la descripción de diccionario del vocablo “silla”. Pero, Kosuth, al radicalizar y enfrentar lo sensible al concepto en un giro lingüístico, incurre en un subjetivismo que a la larga iba a destruir su propia posición. Para comprender este enfrentamiento usaremos algunas ideas de Gadamer.

Para Kosuth el contexto es la esfera de la historia del arte. Un arte autónomo aislado del no-arte. Por su parte, Gadamer, considera indispensable una esfera más amplia: la tradición; es decir la forma de vida donde aparece y adquiere sentido la manifestación artística. Kosuth expulsa las cualidades estéticas, (es decir, la materia sensible) mientras que, para Gadamer “la manifestación sensible de la obra, su *representación*, interpretación o ejecución es condición necesaria para que dicha obra posea una identidad propiamente artística” (Liñán, 2008) La oposición que encontramos aquí va a los extremos de la antigua dicotomía entre idea inmaterial y materia burda.

3.8.2. Desmaterializando la Materia. El paso del Arte Minimal al Arte Conceptual

El arte minimal se inicia en los años sesentas en EU. Con artistas y teóricos como Robert Morris, Donald Judd, Sol LeWitt o Bárbara Rose. El minimal es una oposición al expresionismo abstracto y a críticos formalistas, como Clement Greenberg. Estos críticos defendían el expresionismo abstracto, al que ponían en la cima del arte moderno. Para los formalistas el valor artístico del objeto reside en su cualidad estética: es decir los rasgos formales, expulsando los extra-formales o extra-artísticos, incluyendo la tridimensionalidad de los objetos, la pintura es plana, es un soporte.

El minimal reivindica esa cualidad de los objetos, su materialidad y singularidad. El minimal entiende la forma como “el resultado de las interacciones extrínsecas y concretas que el objeto mantiene con el espacio circundante y con los espectadores” investiga el significado del objeto. El modo en que el objeto alcanza el estatus de “obra de arte”. Las investigaciones sobre el significado les llevan a la conclusión irónica de que una obra es arte, no por sus cualidades sensibles, belleza, etc., sino por su ubicación en un soporte o un pedestal. Es decir que el pedestal donde se coloca cualquier objeto le presta artisticidad cumpliendo la misma función que el museo: la institución política que valida el arte.

La institución (museo etc.) es quien determina la artisticidad de la obra. La crítica a los formalistas del expresionismo abstracto, les llevan a concluir, por lo tanto, que las cualidades objetuales materiales son prescindibles. Una vez que las cualidades sensibles son expulsadas, entonces se hace innecesario la construcción material del objeto artístico. En consecuencia, “La condición artística de la obra ya no tiene nada que ver con cualidades estéticas, sensibles o materiales, sino que reside en la idea o el concepto propuesto”; La obra de arte, ya no es el objeto terminado, el cual se convierte en mera documentación, registro de lo que ha sucedido, el arte se encuentra en el proceso, en la idea, en el *concepto*. Partiendo de esta crítica al expresionismo abstracto, se llega al conceptual más radical, que recae en el mismo error del formalismo, convirtiéndose en un formalismo al revés. Es decir, viajando en el mismo plano, se aleja al extremo opuesto de la carretera de lo formal y alcanza los límites más lejanos donde se encuentra la idea pura, el concepto incontaminado.

El arte del cuerpo es una de las vertientes del conceptual. El performance, entendido como la acción de los cuerpos y sus extensiones sobre un espacio-tiempo; conserva su aspecto sensible, material, morfológico; conserva su estatus de cuerpo en acción, aunque convertido en

un reto que será completado por el público, que pasa a formar parte de juego. Por consecuencia, el body art, o el performance, al ser un proceso, un flujo, es inaprensible y solo quedan registros, evidencias de su acción, en video, fotografía, diagramas, informes; los cuales no son la acción del arte sino su información.

3.8.3. Joseph Kosuth y la Artisticidad del Arte

Kosuth investiga dos vertientes que afectan el estatus del arte en la modernidad; la superación de la noción tradicional de arte, evidenciada por las vanguardias y los ready made de Duchamp, y por otra parte, el “descrédito y la superación de la filosofía tradicional.” Según Kosuth, el arte debe convertirse en el sustituto de la filosofía. “Para que el arte sea una filosofía “por analogía” debe mantenerse autoconsciente y ocuparse de problemas exclusivamente artísticos y cambiar en la medida que estos cambien”. Kosuth expulsa los problemas extra-artísticos, empezando con la cualidad sensible del objeto. Es decir que la cualidad artística no reside en el objeto sino en el concepto, tal como lo demuestra Duchamp con sus ready-made. Ese alejamiento de la cualidad objetual y preponderancia del conceptual es característica del arte moderno.

El gesto duchampiano consiste en cambiar “la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a una de función” es decir la forma es menos importante que el concepto o la función; y la función del arte es cuestionar la naturaleza misma del arte. Esta función se complementa con otros dos aspectos: uno la intención del artista, su concepción, que hace innecesaria la realización material de la obra, y dos, el significado de la obra de arte depende su inserción en el mundo del arte. “Sintetizando estos tres componentes, función, intención y contexto, se obtiene la siguiente definición: lo que hace de algo una obra de arte es que, según la

concepción del artista, funcione como tal en un contexto artístico.” El arte se convierte en discurso sobre sí mismo, ninguna otra cuestión concierne al artista. Se completa así la enunciación tautológica: Arte es lo que un sujeto, llamado artista, declara como artístico, y es validado como tal por el sistema del arte, es decir las galerías, museos, críticos de arte. El arte es según este punto de vista, una esfera cerrada y sin conexión con el resto del mundo; es decir que la validez del arte no depende de su realización sensible sino de su enunciación conceptual lingüística. Carácter lingüístico tomado de la filosofía analítica de autores como Alfred Jules Ayer y Ludwig Wittgenstein; quienes defendían la supuesta inexistencia de problemas filosóficos sustantivos, más allá del análisis formal de los conceptos.

“La actividad del artista conceptual se concibe así como una investigación puramente lógica sobre las consecuencias formales de las definiciones del arte; en eso, su labor se parece a la del lógico o el matemático. “En otras palabras, las proposiciones del arte no son de carácter fáctico, sino lingüístico.” (Kosuth 69)

La superación del paradigma de la perfección artística que se manifestaba en la representación, por parte del arte conceptual fue demasiado lejos; se elimina la representación y se conserva lo representado; es decir, se expulsa el objeto continente y se conserva el contenido, la idea. Sin embargo ¿Cómo podemos expresar la idea sin un medio físico, sensible? ¿Declarando que el arte es invisible como lo hizo Klein? La desmaterialización absoluta es imposible, porque incluso la palabra escrita con luz neón; perpetrada por Kosuth, o hablada como emisión de ondas sonoras que buscan un receptor, son medios físicos que exigen interpretación. Para ser interpretada, (hermenéuticamente), la obra debe aparecer, mostrarse,

encarnarse. La materialidad de la obra es el medio ineludible para que esta aparezca y pueda reclamar un interpretante.

3.9. Arte político y Activista en el Siglo XX

No es que el arte careciera de intención política antes de las vanguardias de siglo XX; Como hemos visto, Rancière considera que el arte, la estética y la política siempre están relacionados, pero es en las vanguardias cuando claramente los artistas desafían los usos tradicionales del arte y sus funciones. El contexto era propicio para destruir los últimos retazos de representación, rasgo definitorio del arte tradicional. La primera guerra mundial obliga a los artistas e intelectuales a inclinarse a favor o en contra de las actividades bélicas.

Los futuristas italianos declaran su adhesión a la guerra, algunos pintores expresionistas alemanes se alistan para combatir y presenciar el fin del mundo, pero la gran mayoría repudia el horror de esa guerra entre “países civilizados”. Franz Arp declara en 1916, en Zurich, durante la fundación del grupo Dadá. “Asqueados por la carnicería de la gran guerra de 1914, nos dedicamos en Zúrich a las bellas artes. Mientras a lo lejos tronaba el cañón, nos afanábamos en pintar, cantar, encolar y hacer versos. Buscábamos un arte elemental que curara a los hombres de la locura de la época.” (Ramírez, J. 1997).

La herencia del Dadá y las vanguardias en el arte contemporáneo son múltiples, pero aquí nos interesa destacar algunas áreas que después serán retomadas por otros colectivos. Un aspecto del Dadá, es la introducción de azar y las pulsiones del inconsciente, (que después habrían de derivar en el surrealismo), pero mucho más importante para el surgimiento del arte activista es la disolución de las fronteras entre el artista y su público. Según estos vanguardistas,

cualquier persona puede ser artista, el espectador pasa, de ser un receptor pasivo, a ser un agente activo que con su observación y participación completa la obra.

Alrededor de la década de los años sesentas y setentas del siglo XX, se producen grandes cambios en el mundo del arte. Hay una transición del arte moderno al arte propiamente contemporáneo. Esta nueva etapa histórica se ha dado en llamar postmodernidad. Como en todos los procesos históricos, no hay una frontera definida y cortante entre una etapa y otra. Es un periodo de confusión. La confusión es el signo de la postmodernidad. Lyotard, en *La postmodernidad explicada a los niños*, describe los reclamos de intelectuales que piden un regreso al orden; reclaman un sentido, un referente, un consenso comunicativo; piden que se redefina la función de escritores y artista, que estos regresen a la comunidad y si la comunidad está enferma que se les dé a los artistas la responsabilidad de curarla. (Lyotard, 1987, p. 14)

Es decir, cada época o transición histórica crea las condiciones de pensabilidad que atribuyen ciertas funciones y posibilidades al arte y a los artistas. Es así que se esperaba del arte una utópica capacidad salvadora o transformadora de la sociedad. Rancière señala: “Un mismo aserto se escucha hoy en día casi por todas partes: hemos terminado, se dice, con la utopía estética, es decir con la idea de un radicalismo del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación radical de las condiciones de vida colectiva. Esta idea alimenta las grandes polémicas en torno al fracaso del arte, como resultado de su compromiso con las falaces promesas del absoluto filosófico y de la revolución social.” (Rancière, p. 9. “sobre política estética”)

En el periodo difuso en que concluye el arte moderno e inicia el arte contemporáneo, se genera una gran confusión. Tal confusión es causada por el excesivo pluralismo y relativismo en que todo vale. Un punto a tener en cuenta cuando hablamos de arte en la postmodernidad, es el

predominio del significado, hay una preponderancia de lo conceptual sobre lo formal. El filósofo Arthur C. Danto, si bien, se asume como anti relativista, reconoce que al día de hoy el arte puede tomar cualquier forma y el aspecto meramente formal ya es insuficiente para contrastar lo que es arte de lo que no lo es. Hay dos objetos que se parecen demasiado, pero uno es considerado arte y el otro no. El ejemplo paradigmático ofrecido por Danto es una comparación entre la Caja de brillo, de Andy Warhol puesta en un museo y otra caja del mismo producto tomada del supermercado. Las cajas de brillo de Warhol, son cajas de madera contrachapada que muestran la marca del producto impreso en serigrafía, y no se diferencian de las cajas reales, que contienen esponjas para lavar la vajilla. También podríamos pensar en el mingitorio de Duchamp, firmado y colocado sobre un pedestal en el museo, y compararlo con otro mingitorio cualquiera.



Fig. No. 67. Andy Warhol (1964) Cajas de Brillo.

Pero lo formal y lo conceptual son aspectos inseparables, aun cuando predomine uno de ellos en mayor o menor grado. La forma es el contenido.

3. 9.1. Lo Conceptual en el Arte Activista

El arte conceptual, que tiene sus antecedentes en el Dadá, es un ingrediente fundamental para el arte político. El escándalo provocado por los ready made de Duchamp acentúa el debate sobre el *ser* del arte. El ensamblaje permite que el artista reúna objetos encontrados de toda índole; (objetos que no tiene que fabricar con sus propias manos); utensilios de cocina, muebles, bicicletas, desechos industriales, etc. Los cuales son firmados e instalados sobre un pedestal en el museo, hecho que los eleva al estatus de arte.

El museo funciona como ente que otorga validación. Es decir que cualquier objeto puede ser arte y cualquier individuo puede ser artista; basta para ello que sea aprobado por el sistema de validación del momento. Danto señala que vale entonces suponer que el arte, tal como se concebía durante la era del arte, (que se extiende desde el inicio de renacimiento, hasta alrededor de los años ochenta del siglo veinte), ha concluido y debemos pensar en las producciones que aparecen “después del fin del arte, como si estuviésemos emergiendo desde la era del arte a otra cosa, cuya exacta forma y estructura resta ser entendida.” (Danto, 1999,) En la visión de Danto, la narrativa que sostenía la idea del arte tradicional había llegado a su fin. Esta narrativa es la representación.

Superada la representación en el arte contemporáneo, se privilegia entonces el aspecto conceptual. Las diversas acepciones de “conceptual” señalan un alejamiento del objeto y una mayor presencia de la idea. El artista realiza una reflexión sobre la naturaleza misma del arte y su sentido. Se observa entonces una tendencia al autoconocimiento, que intenta legitimar conceptualmente las prácticas artísticas.

Después de las experiencias radicales como el Accionismo vienés, el fluxus o el happening; el arte de acción deriva hacia dos vertientes: arte del comportamiento *Behaviour art* y arte del cuerpo *Body art*. Se abandona el aspecto de la improvisación y el azar del neodadá y se actúa sobre procesos previstos de antemano. En el primer caso aún se emplean objetos, aunque en su calidad de cosas cambiantes que transforman su uso consensuado, para agregar modos de usos insólitos y no tradicionales; y en el segundo caso se experimenta y se emplea el propio cuerpo como soporte; este tipo de arte es precisamente el que describe la acción poética de Osornio.

El arte de comportamiento “intenta explicitar las concepciones y relaciones de contextos reales -a las que generalmente no se atiende-, haciendo depender la realidad del curso temporal, reduciendo toda forma de actividad -acción, percepción, experiencia, vivencia, etc.- a los condicionamientos de espacio y de tiempo”. (Marchan, p. 235)

Franz Erhard Walther (Fulda, Alemania, 1939), en su obra “usos del objeto” expone una serie de esculturas blandas para que sean manipuladas y usadas por el público participante en diferentes formas. La obra no existe en el objeto por sí mismo, hecho de telas y otros materiales, tampoco en la producción del objeto acabado, sino en el mismo discurrir procesual. La escultura ya no es el objeto sobre un pedestal centrado en su tiempo y espacio, sino el cuerpo del participante, descentrado, fluido, impermanente. (Marchan, p, 236). El público participa en el proceso de la obra y accede a formas creativas de comportamiento diferentes a las habituales.²⁷

²⁷ Más información en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/franz-erhard-walther>



Fig. No. 68. Franz Erhard Walther. *Objetos, para usar / instrumentos para procesos*. Exposición en Fundación Júmex, México, 2018.

El body art es un aspecto del conceptual que experimenta sobre el cuerpo. El body art busca experimentar la propia materialidad de cuerpo tanto como su capacidad perceptual. En algunos casos el body art se relaciona con el psicoanálisis o con la antropología, como en el caso del accionismo vienés y sus elaborados rituales que incluyen violencia y autolaceración. El arte del Yo, explora obsesivamente la propia subjetividad, Timm Ulrichs principal representante de esta variante se expone él mismo dentro de una vitrina como obra de arte en 1961, identificando el cuerpo con el arte.



Fig. No. 69. Timm Ulrichs, first living work of art (*exhibiting himself*), 1961

Gina Pane, en 1971 sube una escalera cubierta de cuchillas o corta sus brazos con una navaja para comprender el sufrimiento de los demás (Marchan, p. 241). Para la artista francesa es indispensable la herida como prueba de la existencia de un cuerpo. Además se trata de un cuerpo en contacto con otros cuerpos, que también sufren.²⁸ “Tuve la necesidad de experimentar la misma relación con otros cuerpos, aparte del mío. Empecé a trabajar en apartamentos (no en galerías) donde el público estaba invitado.” (Pane. S.f.) *En Azione Sentimentale*, se hiere con una navaja de afeitar, en los pies, el vientre y el lóbulo de la oreja; luego quita las espinas de una rosa y las inserta en su propio antebrazo.

²⁸ Más información en: <https://pezconejo.wordpress.com/2011/11/14/ginapane/>

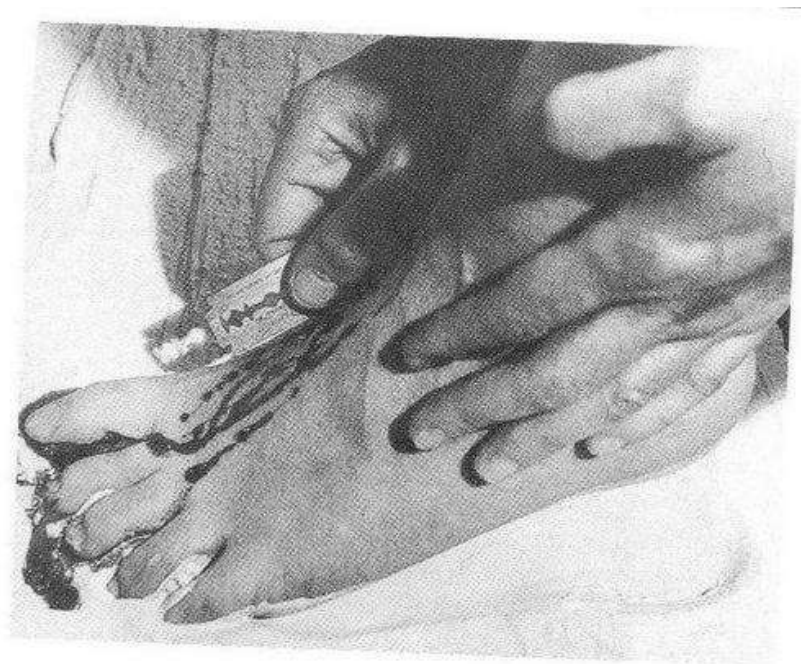


Fig. No.70. Gina Pane. (1971) *Azione Sentimentale*.

En términos generales lo conceptual en el arte busca, no una eliminación total del objeto sino un replanteamiento que pone en crisis el objeto tradicional. Aun en la vertiente lingüística más extrema (Joseph Kosuth) persiste el objeto en tanto que signos gráficos sobre una superficie. En el conceptual prevalece la concepción, el proceso y la participación creativa, imaginativa y perceptiva del espectador. Es decir, el conceptual trabaja con significantes, a través de medios relativamente desmaterializados, además de trascender el objeto y lo bello tradicional.

Los objetos o soportes, incluso el cuerpo humano usados en el performance no son la obra en sí, son señales, que abren la significación al exterior. “Los documentos, las indicaciones señaléticas, los proyectos de toda índole no poseen más que un valor de medio, sustituyen al

soporte tradicional en esta tendencia a la desmaterialización, propia de este antiformalismo”.

(Marchán, p. 252) Así los hallazgos del arte conceptual, es decir el predominio de los significados y el uso de cualquier tipo de medio, son aprovechados ampliamente por el arte de contenido político y social.

3.9.2. Arte Activista

En la década de los años setenta del siglo veinte, el arte se ve penetrado por el activismo político. Lo que antes se conocía como “el mundo del arte” se mezcla con el mundo real. Surgen prácticas híbridas al mezclarse los géneros y jerarquías del arte con otras prácticas y objetos provenientes de la vida real, incluyendo sus conflictos sociales, culturales y políticos, tal como se venía haciendo en las vanguardias y en el arte conceptual.

Las características principales del arte político o arte activista según Nina Felshin son las siguientes. Se trata de un arte procesual, en tanto que predomina el aspecto conceptual y no el objeto o el producto. Es un acontecimiento que aparece en lugares públicos, en calles y plazas, y no necesariamente en galerías o espacios consagrados para el arte tradicional. A menudo se recurre a acciones efímeras y performances, exhibiciones o instalaciones. Emplean recursos retomados de otras áreas tales como la publicidad, diseño de anuncios monumentales, inserciones en los diarios, publicidad en autobuses y metro, con el fin de subvertir las intenciones de esos medios de comunicación. Para finalizar, el aspecto más importante de arte activista es su carácter colectivo, social, relacional. El artista se vincula con otros artistas y grupos sociales, sindicatos de trabajadores, estudiantes, disidentes sexuales, grupos marginales. De esta manera los participantes adquieren voz, visibilidad y la conciencia de formar parte de una comunidad

mayor. “Lo personal de este modo pasa a ser político y el cambio se hace posible” (Felshin, Nina. 1995)

Estos grupos activistas dan prioridad al mensaje conceptual de contenido político más o menos evidente; borran fronteras entre “mundo del arte” y “vida real”, buscan subvertir los modos en que se esperaba que debía aparecer el arte, utilizan indistintamente medios artísticos como no artísticos.

Véase por ejemplo el caso de la artista mexicana Teresa Margolles²⁹ (Culiacán, Sinaloa, 1963) quien presenta una obra “extremadamente inmaterial” en la Bienal de Venecia en el 2009. la obra se titula: *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (ver apartado 2.4.8) En la que habla de la violencia extrema en México desatada por la llamada “guerra contra el narco” iniciada por el expresidente de México, Felipe Calderón. Cifras conservadoras señalan que más de 250, 000 personas han sido asesinadas, entre diciembre de 2006 y abril de 2018. (Borbolla, 2018) En esas cifras no se incluyen los desaparecidos. Pues bien, Margolles advierte que ya no necesita ir a la morgue para obtener residuos de cadáveres, ya que debido al aumento nunca visto en la violencia gore, puede encontrar en la calle sus materiales de trabajo. Una de las acciones en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Consiste en trapear la sala de exposiciones varias veces al día con una cubeta de agua mezclada con sangre. Margolles absorbió con trapos y cobijas “la sangre derramada en las calles por asesinatos relacionados con el narcotráfico; posteriormente las metió en agua caliente para recuperar la sangre y trapear con eso el piso del palacio del siglo XVII sede de la Bienal”. En México no hay un equipo ni un protocolo para recoger una escena del crimen “si queda sangre derramada en el piso, la tienen que limpiar los vecinos”. (Ríos, 2013)

²⁹ Más información sobre la artista en: <http://arteypoliticateresamargolles.blogspot.com/>

Veamos otro ejemplo de la desmaterialización, en este caso, irónicamente, la desaparición forzada de cuerpos reales de hombre y mujeres en México. Sobre el tema de los desaparecidos en México, el artista muxe³⁰ oaxaqueño Lukas Avendaño (Oaxaca, 1977) ha realizado acciones para visibilizar un caso que le afecta directamente y se ha convertido en referente para denunciar la práctica de la desaparición forzada.



Fig. No. 71. Lukas Avendaño. (2017) *Buscando a bruno*.

El 21 de junio de 2018, la acción, *Buscando a Bruno* fue presentada frente al consulado de México en Barcelona. Bruno Alonso Avendaño Martínez, hermano del artista muxe fue desaparecido en el poblado Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca, el 10 de mayo de 2017. Avendaño entregó una carta al cónsul adscrito Ernesto Herrera López en la que denuncia la

³⁰ “En la región zapoteca del istmo de Tehuantepec, se denomina muxe ('mushe') al género que define a una persona nacida con genitales masculinos que asume roles femeninos en cualquiera de los ámbitos social, sexual y/o personal”. En: <https://es.wikipedia.org/wiki/Muxe>

“práctica general de desapariciones propia del contexto [nacional, actual] ... que lleva a que, en México, la cifra de personas que oficialmente no están ni vivas ni muertas, supere ya los treinta y cinco mil”. (Pola, 2018). En este proceso Lukas Avendaño intenta dar voz a los que no tienen voz, visibilidad a los invisibles, es decir desaparecidos. Para ello usa los recursos del arte activista, el escenario, los medios y las redes sociales en internet.

En la primera parte de la acción artística y activista, Avendaño entra al edificio del consulado vestido de tehuana, pero en color negro, y llevando en las manos una foto enmarcada de su hermano Bruno Avendaño. De esa manera entrega la carta al cónsul. La segunda parte de la acción aparece en el exterior, en el espacio común público, donde coloca dos sillas, ocupa una de ellas y espera que la otra sea ocupada por los ausentes, o por los presentes solidarios; se involucra al público que accidentalmente cruza por el lugar en la acción, el espectador puede ocupar la silla vacía. La imagen fugaz nos recuerda aquella pintura muy conocida, pintada por Frida Kahlo en 1939, *Las dos Fridas*. Asimismo, remite también a *Las Yeguas del Apocalipsis*, el colectivo artístico chileno formado por Pedro Lemebel y Francisco Casas. (Pola, 2018). Avendaño es un *artivista* que une el arte a la acción política, como en este caso, al involucrar la acción del performance con intención de hacer visible y denunciar la ineficacia de las autoridades para resolver el caso de los desaparecidos en México. (Chaca. 2019) La acción política aparece, tal como señala Rancière, cuando los sin parte, los desaparecidos, los sin voz, se hacen escuchar, y reclaman su parte en la distribución de la justicia³¹.

Otro caso de uso del cuerpo como soporte en la práctica artística y política, para hacer visible lo invisible es la manifestación pública de los miembros de una comunidad indígena, los

³¹ Más información sobre el artista en: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-escenicas/artista-oaxaqueno-exige-justicia-por-desaparicion-de-su-hermano>

cuales marcharon desnudos por las calles de la Ciudad de México para exigir solución a sus problemas y pedir un alto a la represión de que son objeto. La agrupación formada por indígenas mexicanos de diferentes orígenes conocida como Movimiento de los 400 Pueblos, realiza desde el año 2002, huelgas de hambre y marchas para exigir tierras ejidales y denunciar la represión de que son víctimas.

Hay una incidencia política en la irrupción pública de los cuerpos desnudos, frágiles, violentados por las políticas económicas de los gobiernos en turno. “Se trata de protestas performance, de acciones corporales y estéticas usadas estratégicamente para conseguir alguna incidencia política”. (Delgado, 2016)



Fig. No. 72. Los 400 pueblos. (2019) Se manifiestan los 400 pueblos contra Yunes en la CDMX

Por otra parte, en la misma Ciudad de México, encontramos el espectáculo insólito ofrecido por una multitud de cuerpos desnudos en el zócalo, colocados allí por el fotógrafo Spencer Tunick (New York 1967) a manera de gigantesca instalación humana. (Publimetro, 2007)

Tunick es un fotógrafo estadounidense que a partir de 1994 ha realizado fotografías grupales de desnudos cada vez más numerosos. El artista convoca a los interesados en aparecer en sus fotografías y reúne multitudes de cuerpos que son distribuidos de manera ordenada sobre el paisaje urbano. El espectáculo efímero es registrado fotográficamente.



Fig. No. 73. Spencer Tunick. (2007) 20,000 personas desnudas en el zócalo, Ciudad de México.

Tunick congrega cuerpos anónimos, dóciles cuya insignificancia contrasta frente a los edificios emblemáticos del centro histórico, el palacio nacional sede del poder político y la catedral metropolitana, símbolo de la conquista espiritual. Mientras tanto a pocos metros de allí, los indígenas desposeídos marchan desnudos para llamar la atención hacia su lucha política.

Ambas acciones pueden leerse como manifestaciones simultáneamente artísticas y políticas de los cuerpos, sin importar la intención de los realizadores. Tal vez la marcha de los 400 pueblos representa la transgresión de los cuerpos ante la policía (la norma), lo que ellos hacen es Activismo político. Mientras que Tunik cuando distribuye cuerpos dóciles sobre el cemento del zócalo de la ciudad de México, intenta obtener un producto, una fotografía artística, con más contenido esteticista, que político o de protesta social; aunque ambos acontecimientos resultan insólitos en su aparición en la vía pública.

3.9.3. Artivismo.

El *artivismo* es el lugar donde confluyen y se mezclan arte y activismo, es decir, arte y política, es el territorio impreciso donde artistas profesionales reconocidos como tales, y activistas políticos “no artistas” realizan, hacen real, visible, audible, la palabra de los marginales, los que no alcanzaron mucho en el reparto de lo sensible. Como señalamos anteriormente en (3.7.2.), el arte activista emplea las prácticas artísticas principalmente de la vertiente conceptual, para realizar actos efímeros de clara intención política y social. Es heredero de los movimientos contraculturales de los años sesenta (siglo XX); la Internacional Socialista de Francia; los Hippies de EEUU; los Indiani Metropolitani de Italia; los Provos Holanda; o la Spassguerilla de Alemania. Puede ser realizado por individuos o por colectivos a veces anónimos. Su lenguaje, intereses y acciones son de lo más variado y contradictorio.

El artivismo o arte activista, se convierte en un proceso que incide en lo social cuando emplea estrategias de ambos órdenes, el artístico y el político activista, en la organización comunitaria. El artista se involucra ampliamente en actividades que van más allá de la mera

producción de un objeto llamado artístico. Un ejemplo es el artista *artivista* Guillermo Gómez Peña (Ciudad de México, 23 de septiembre de 1955), quien, según las exigencias del contexto deviene periodista, organizador de eventos, educador, activista de las utopías, topógrafo de las grietas fronterizas, escritor, poeta, declamador en spanglish, lenguas muertas y glosolalia³².

Gómez Peña es un artista multicultural que combate las visiones estereotipadas de lo que un cierto grupo “debe ser”. Su posición como exiliado que ha salido de México para vivir en otro país, otra cultura, (Estados Unidos), le permite observar el panorama desde otro punto de vista. Ya no pertenece o no es reconocido por los grupos de artistas mexicanos que trabajan en México, y tampoco pertenece a los grupos de artistas chicanos. Vive en la frontera, en el espacio indefinido entre dos o más mundos. Es decir, escapa a la definición homogeneizante identificadora de lo que debe ser un artista.

Paradójicamente esta situación de no pertenencia le permite moverse libremente, entrar y salir de las diferentes culturas, de los diferentes regímenes y sistemas de control, sin estar comprometido con obediencia a la cultura oficial. Se convierte así en un enlace que conecta la cultura de los mexicanos en México, con los chicanos y con otros latinoamericanos en Estados Unidos y en el resto del planeta, para resistir la cultura dominante colonialista. (Gómez Peña 2002) Tal es la libertad trasgresora de la practica artivista.

La serie “Mapa Corps” realizada en el periodo de 2004 a 2008, involucra a los miembros del colectivo La Pocha Nostra, Gómez-Peña, Violeta Luna y Roberto Sifuentes. María Alejandra Estrada y otros performanceros en todo el continente americano.

³² Glossolalia s. f. LINGÜÍSTICA, PSIQUIATRÍA Lenguaje propio de algunos enfermos mentales, compuesto de neologismos y con una sintaxis desordenada pero regular.
glosolalia f. rel. Uno de los carismas de que gozaron los primitivos cristianos, que consistía en el hablar iluminado. (En: <https://es.thefreedictionary.com/glosolalia>)



Fig. No. 74. Guillermo Gómez Peña y La Pocha Nostra. (2007) Mapa Corpo.

En este "ritual interactivo para el nuevo milenio" Violeta Luna yace en una mesa quirúrgica cubierta por la bandera de la ONU. ... un acupunturista vestido con una bata de laboratorio se prepara para la cirugía, colocando 40 agujas. Una pequeña bandera está pegada a la punta de cada aguja, cada una representando una nación de las "fuerzas de coalición". El médico inserta metódicamente las agujas en su cuerpo-mapa, dejando que la audiencia reflexione sobre la imagen posterior de un cuerpo-mundo femenino "colonizado". Luego se le pidió a la audiencia que "descolonizara el Mapa-Corpo" quitando las banderas... (Gómez-Peña 2004)

En este performance el cuerpo es convertido en su literalidad, en territorio colonizado. En campo de reflexión sobre la neo colonización de nuestros días y la posibilidad de la descolonización que involucra la participación de todos. “En esta serie, La Pocha Nostra reexamina el cuerpo humano como un sitio de espiritualidad radical, memoria, penitencia, activismo, ira estilizada y reinvención corporal.” (Gómez-Peña, 2004)

El cuerpo es una vez más el territorio real y metafórico donde se juega el poder político, estético y cultural; es el lugar donde acontece la actualización de las fuerzas del mundo; el cuerpo es individual, colectivo y relacional, siempre esta enlazado con otros cuerpos. “La descolonización del cuerpo, su curación, el alejamiento del dolor están en manos del público, ese es parte del mensaje que transmite este paisaje humano en el que trasplantamos nuestros deseos”. (Martínez. 2010, p. 95)

El uso de elementos altamente simbólicos trastocando su uso y significado habitual, cuando se traspasan los límites culturales consensados, es común en esta práctica. Los rituales religiosos o antropológicos devienen arte activista cuando son empleados con esa intención. De esta manera, la crucifixión, ritual sadomasoquista identitario de la religión católica, de ineludible presencia en la historia del arte y el cual ha sido representado de mil maneras, es retomado por grupos artivistas que se hacen crucificar en espacios emblemáticos para denunciar problemas políticos y sociales.



Fig. No. 75. Activistas por los derechos humanos se crucifican en San Cristóbal de la Casas.

En incontables ocasiones en México y el resto del mundo activistas recurren a la tortura de la crucifixión con intenciones de denuncia política. En junio de 2015, en San Cristóbal de Las Casas los miembros del Comité Ciudadano de Defensa de los Derechos Humanos “El Coloso de Piedra” realizaron diferentes actividades para celebrar el IV Aniversario de la inclusión de los Derechos Humanos en la Constitución, como parte de ese trabajo instalaron un plantón en la Plaza de la Paz, donde algunos activistas fueron crucificados en la cruz de la catedral. (López, M. 2015)

Por su parte Guillermo Gómez Peña, durante el proyecto “Cruci-Ficciones” es crucificado junto a su colaborador Roberto Sifuentes, en el espacio fronterizo entre México y Estados Unidos; en Rodeo Beach, Marin Headlands Park; asistieron al evento alrededor de 300 invitados y periodistas de la prensa internacional. Esta acción ocurrió el 10 de abril de 1994. La intención era denunciar la política racista y xenófoba patrocinada por el estado que marca a

inmigrantes latinos en California, como “criminales, artistas románticos y pandilleros”. (Gómez-Peña, G. 1994)



Fig. No. 76. Guillermo Gómez Peña. (1994) *The Cruci/Fiction Project*.

El impacto en los medios de comunicación fue enorme y acciones similares se reprodujeron en diferentes partes del mundo. La recreación del ritual de la crucifixión con fines claramente políticos y sociales es empleada frecuentemente por grupos activistas de estudiantes, obreros, migrantes, etc. Visualmente dramático y sangriento, el espectáculo ritual del masoquismo cristiano es excelente materia prima para la expresión artística y política. Felipe Osornio también se ha hecho crucificar para denunciar la violencia ejercida por ciertos grupos fundamentalistas contra la comunidad gay en México y en el mundo.

Capítulo 4. El Mártir Paradójico. Análisis de Elementos Particulares en la Obra Artística
Performática de Felipe Osornio “Lechedevirgen Trismegisto” que Aluden a la
Transmutación del Dolor y la Enfermedad en Obra Artística y que Tienen una Dimensión
Política y Estética.

*“Un mártir experimenta una serie de cosas que no
son de esta tierra, sino que son espirituales”
Osornio, F.*

**4.1. Necesidad de un Enfoque Multidisciplinario en la Interpretación de las Producciones
en el Arte Contemporáneo.**

El modo de abordaje, con el cual se trabaja un objeto de estudio, debe convertirse en la herramienta de cirujano más apropiada para cada operación. Pero puede suceder que tal herramienta perfecta no existe, hay tan solo aproximaciones que son útiles para tal o cual aspecto del problema. Dadas las complejidades del arte contemporáneo entendemos que un solo método o punto de observación es insuficiente para agotar todas sus aristas, tampoco lo pretendemos. Así, debemos adoptar un acercamiento multidisciplinario, con el fin de generar conocimiento sobre algunos de sus aspectos; aquellos que resultan más pertinentes para el interés, límites y alcances de la investigación.

Consideramos que en el caso que nos ocupa conviene un acercamiento que ponga en primer plano el objeto de estudio entendido como un texto complejo, oscuro y polisémico, el cual, en una segunda vuelta, será contrastado con su contexto histórico y cultural.

Efectivamente, cuando el objeto de estudio es el arte contemporáneo, nos encontramos ante un problema complejo porque excede el modelo lingüístico de la comunicación; no se puede aprehender en el sentido tradicional de la Comunicación, entendida de una manera reduccionista como: “Cada transmisión de información obtenida mediante la emisión, la conducción y la recepción de un mensaje” (Calabrese. 1985. P. 11) El arte no se reduce al aspecto comunicacional; es algo más que un “mensaje”, en él predomina lo estético y expresivo. Sin embargo, siendo producto de una cultura, lleva los signos de ésta y es comunicable en su contexto, en su esfera. El arte tampoco se reduce, en el extremo opuesto, a lo “expresivo”, porque, si de manera radicalmente idealista, queremos resolver la artisticidad en expresión inefable e irrepetible, entonces el resultado de ese proceso interpretativo se convertiría en una suerte de poesía ilegible. Hay aquí una oposición entre los métodos de las ciencias naturales y las llamadas ciencias del espíritu. Tal como señala Calabrese (1985) cuando cita a Hjelmslev:

Según ese punto de vista, los fenómenos humanísticos, en la medida en que son opuestos a los naturales, no son recurrentes, y precisamente por eso no pueden ser sometidos, como los fenómenos naturales, a un tratamiento exacto y generalizante. Por lo tanto, en el campo de los estudios humanísticos haría falta un método diferente, o sea, una descripción pura que estaría más cercana a la poesía que a la ciencia exacta o, de todos modos, un método que se limitase a una forma discursiva de presentación, en la cual los fenómenos transcurren uno a uno sin que sean interpretados como pertenecientes a un sistema (p. 134)

Este problema es solo aparente, y se puede resolver si recurrimos a un modelo de estudio que considera al arte como un sistema construido de signos de todo tipo (no solamente

lingüísticos), en el que aparecen constantes, regularidades, variantes, dentro de un caos aparente; un sistema en dialogo fronterizo con otros sistemas. El fenómeno del arte, si bien, ha alcanzado su autonomía, siempre está en contacto con otros sistemas, producidos todos por la cultura y el trabajo humanos. El trabajo artístico es también una categoría dentro de la historia del trabajo, y se puede estudiar siguiendo el método científico.

De esta manera aventuramos que el procedimiento a seguir incluye la interpretación hermenéutica, (Gadamer), así como la semiótica de la cultura de Yuri Lotman, quien desarrolla el concepto de semiosfera como un sistema de sistemas en el que viven y se desarrollan todo tipo de signos. Estos grupos y familias de signos entran en contacto, conflicto, asimilación, con otros grupos de signos; como lo hacen de manera análoga otros seres vivos inmersos en un campo más amplio llamado biosfera. Lotman considera el arte y sus productos como un sistema de signos (un texto) susceptible de ser comunicado y portador de significación.

En cuanto a la vertiente esotérica del arte y su articulación con la tradición alquímica, destacada por Osornio en toda su obra, empezando por la elección de su nombre artístico. consideramos que la vía más apropiada para acceder a una interpretación pertinente, es recurrir a la filosofía y al psicoanálisis con Schopenhauer, Freud, Carl Jung, Suely Rolnik. Con esto intentamos ubicar al personaje conceptual Felipe Osornio, *Lechedevirgen Trismegisto*, en su hacer y su contexto como un mártir-chamán-artista que ha logrado sublimar el dolor del mundo en obra artística.

A continuación, haremos una muy breve recapitulación de los conceptos ranciereanos que ya hemos expuesto a lo largo este texto; además de una introducción a la semiótica de la cultura de Lotman para, a continuación, proceder a la interpretación de un corpus de performances que

consideramos ejemplo paradigmático del tema que hemos venido desarrollando; a saber, relación entre estética, política, cuerpo y enfermedad en la poética de Felipe Osornio.

4.1.1. Rancière

Después de leer la oscura prosa de Rancière, de manera inevitable se quedan en la imaginación conceptos y palabras que, retomadas del lenguaje común, ahora han adquirido otro sentido. Palabras tales como: Disenso, estética, policía, régimen, distribución de lo sensible, maestros ignorantes, emancipación, ficción, etc. Conceptos creados por el filósofo argelino que vienen a ayudar en la comprensión de fenómenos contemporáneos, vistos desde un ángulo diferente.

Partimos de la noción de régimen, entendido éste como un sistema de pensabilidad o posibilidad. Es el régimen el lugar donde se fraguan las relaciones entre los diferentes compuestos que llevan a la actualización de ideas y conceptos en un sentido particular. Solo en el régimen estético, por ejemplo, se dan las condiciones para concebir algo tal como “arte”.

La política, para Rancière, no es la administración del poder o las relaciones entre gobernantes y gobernados. Por el contrario, la política es el acontecimiento que viene a trastocar la gobernabilidad, a poner en cuestión las leyes y las instituciones; es decir el orden policial que distribuye tiempos y espacios ocupados por los cuerpos.

La estética es, además de los modos sensibles de aprehensión de la realidad, que modelan el sensorium, a través del cual adquirimos las formas de ver, sentir, habitar el mundo; la estética es, decíamos, todo un régimen de pensamiento; el régimen estético, lugar donde aparecen

conexiones, relaciones que imponen su sello sobre sus productos culturales. Por último, disenso, es un modo de hacer política que acontece cuando los marginados se oponen contra el modo en que se ejerce la distribución de lo sensible a cargo de un grupo en el poder, legitimados por el consenso. En las páginas siguientes esperamos mostrar cómo se ponen en práctica estos modelos en la obra de Osornio.

4.1.2. Lotman y el Texto Artístico.

Yuri Lotman (San Petersburgo, 1922 - Tartu, Estonia, 1993) amplía los alcances de la semiótica lingüística y concibe un mundo en expansión conformado por multiplicidad de sistemas en diálogo a los que llama sistemas modelizantes; así abarca otros signos, que no necesariamente responden a los métodos lingüísticos. El objeto de estudio de la semiótica de Lotman es el universo de la cultura; es decir todo tipo de fenómenos significantes que aparecen en la esfera de lo cultural; (moda, alimentación, organización social, mitos, religión, arte).

Para el creador de la semiótica de la cultura, el elemento mínimo significativo ya no es el signo, tampoco el mensaje, sino el texto, doblemente articulado, por lo que trasciende el modelo comunicacional. El texto lotmaniano no se puede reducir al conocido esquema emisor-mensaje-receptor. El texto es un ente complejo que se comporta como un ser vivo; se acopla a otros textos, se reproduce creando nuevos significados, crece y eventualmente muere, tal como señala Lotman:

“El texto de muchos estratos y semióticamente heterogéneo, capaz de entrar en complejas relaciones tanto con el contexto cultural circundante como con el público lector, deja de ser un mensaje elemental dirigido del destinador al destinatario. Mostrando la capacidad

de condensar información, adquiere memoria. Al mismo tiempo muestra la cualidad que Heráclito definió como ‘logos que crece por sí mismo.’ En tal estadio de complicación estructural el texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes.” (Lotman. 1996, p. 80)

El texto trasciende pues, la intencionalidad de un emisor y se convierte en algo más que un simple mensaje unívoco, un “comunicado”; adquiere pluralidad de sentidos. Cuando el texto es un objeto artístico, se hace evidente este proceso semiótico: el acontecimiento artístico de cualquier tipo, digamos un performance, no es ya un objeto meramente comunicacional, sino un sistema difuso que afecta a otros sistemas: la comunidad artística y los espectadores, a los críticos, la tradición, los dispositivos de poder; entes que no simplemente se comunican, sino que chocan, entran en contacto azaroso produciendo resultados impredecibles.

El texto artístico deviene autónomo, crea inéditos sentidos, expresa más de lo que aparece, hace visible lo que antes estaba oculto, y al entrar en contacto con otros contextos suscita interpretaciones que escapan a la intención de autor. Así la acción artística puede ser interpretaciones de variadas formas, ampliadas por el universo del espectador, su tradición cultural y competencias.

Los textos lotmanianos viven en un sistema que los sostiene y les da legibilidad, posibilidad, pensabilidad, fuera del cual no tienen sentido. El texto artístico representa una cierta imagen del mundo y tiene sentido solo dentro del lenguaje del arte, y dentro de los otros lenguajes comunicacionales. Si el texto artístico es arrancado de sus relaciones y contextos no

tendrá sentido alguno. “Todo el conjunto de códigos artísticos, históricamente formados, que convierte el texto en portador de significado, corresponde a la esfera de las relaciones extratextuales”. (Lotman. 1970, p. 69)

El texto artístico tiene significado solo al interior y en relación con sistemas significantes. El sistema lotmaniano, como el régimen ranciereano funcionan de manera semejante. Efectivamente el sistema y el régimen dan sentido, hacen posible la enunciación del texto, hacen legible el fenómeno signifiicante.

Es decir, que el régimen o el sistema preceden y son condición para la formación de nuevos textos, nuevos fenómenos significantes y no al revés. Es el sistema de la cultura llamado por Lotman semiosfera, el lugar donde son posibles los procesos semióticos; fuera del cual no tienen sentido y son imposibles. En este punto, el proyecto lotmaniano difiere radicalmente de las propuestas de Saussure y Peirce. Para él, “tanto la Semiótica de Peirce como la Semiología de Saussure se equivocan al tomar como punto de partida de sus análisis el elemento más simple y desde allí ascender a lo complejo” (Lotman, 1970, p. 21)

La semiótica de la cultura ofrece un modelo holístico en el cual todos los fenómenos están conectados funcionalmente, no se hallan aislados, siempre se están afectando en sus encuentros, y produciendo nuevos sentidos en esos choques fronterizos que les unen y les separan. Fuera de la semiosfera no existe el fenómeno que llamamos arte.

“Precisamente eso es lo que se halla en la base de la idea de la semiosfera: el conjunto de las formaciones semióticas precede (no heurísticamente, sino funcionalmente) al lenguaje aislado particular y es una condición de la existencia de este último. Sin semiosfera el lenguaje no sólo no funciona, sino que tampoco existe. Las diferentes subestructuras de la

semiosfera están vinculadas en una interacción y no pueden funcionar sin apoyarse unas en las otras.” (Lotman. 1996, p. 35)

Las subestructuras de la semiosfera, es decir los diferentes sistemas complejos conformados por textos culturales, son universos que giran llevando materia del centro a la periferia y de lo periférico al centro. No son sistemas significantes concluidos, clausurados, sino que, por su condición nómada, evolucionan al enfrentarse con otros sistemas; con otros universos.

Así también lo señala Rancière cuando habla de los diferentes regímenes de pensabilidad. La esfera del arte se mezcla en sus fronteras con materiales periféricos, retazos, residuos provenientes de otros sistemas ajenos al arte; la banalidad de la vida cotidiana, la fealdad, la crítica política, la ciencia, la ideología, etc., hasta hacer irreconocible lo que las generaciones pasadas conocían como arte; fenómeno este que presenciamos con más frecuencia en estos días. Efectivamente el arte al incidir en otras esferas provoca fracturas, disensos, es decir otras formas de distribuir lo sensible, abre posibilidades, situaciones, estados de cosas, diferentes, alternas a las distribuciones de espacios y tiempos establecidos por el consenso vigente.

4.1.3. Semiótica y Hermenéutica, Contactos Posibles.

Vamos a destacar aquí los puntos de encuentro entre la semiótica, teoría de los signos en el seno de la vida social, y la hermenéutica, teoría de la comprensión; dejando por fuera los

desencuentros, con el fin de habilitar una vía de acercamiento a la interpretación del texto artístico particular que intentamos analizar y comprender.

La hermenéutica del siglo XX, particularmente en Heidegger y Gadamer, se aleja de las hermenéuticas anteriores, ya no quiere ser un compilado de instrucciones para extraer los significados que se supone contenidos en el texto, se aleja de los métodos científicistas y agrega el universo del sujeto interpretante; producto él mismo de un mundo de sentidos que le precede. Se supera la dicotomía que opone un objeto a un sujeto. Se da prioridad al lenguaje. Ya que, el acto de interpretar está estrechamente vinculado con el problema del lenguaje.

Aparecen en consecuencia dos posibilidades interpretativas, aparentemente opuestas, según se incline hacia el extremo del objeto (epistemología,) o hacia el sujeto (ontología). La primera sería la explicación científica de las ciencias naturales, representada aquí por la semiótica, y la otra, la comprensión vital de las ciencias del espíritu, a cargo de la hermenéutica. Es Paul Ricoeur el que concilia estas dos posiciones al señalar que la explicación y la comprensión son dos momentos de un mismo proceso de interpretación. “[...] explicar y comprender no constituirían los polos de una relación de exclusión, sino los momentos relativos de un proceso complejo que se puede llamar interpretación”. (Ricoeur. 2004, p. 152)

Ricoeur señala tres momentos en ese proceso interpretativo: el primero, descripción de la cosa, el texto tal como aparece globalmente, y conjeturar su posible sentido. En segundo lugar, se interroga sobre el texto en su individualidad como perteneciente a un género, un estrato atravesado por diversos códigos; y por fin se estudian sus márgenes contextuales, los puntos liminales donde el fenómeno se asimila a otros metasentidos; es decir, “márgenes del sentido potencial que rodean el núcleo semántico de la obra” (Ricoeur, 2004, p. 90) Desde luego hemos estado hablando aquí de texto en el sentido lotmaniano, es decir un dispositivo mínimo de

significación, no únicamente lingüístico, capaz de portar mensajes unívocos. Este mecanismo también transforma y produce sentidos nuevos que trascienden la intención del autor.

La interpretación o comprensión hermenéutica invade el campo de la semiótica legítimamente ya que pone en evidencia la relación mediadora del lenguaje en la comprensión de lo real. La semiótica como sistema de signos es mediadora entre el mundo y la experiencia humana. La comprensión humana, según Heidegger es lingüística, el ser-en-el-mundo es lenguaje, por tanto, no hay comprensión in-mediata, (sin mediación), así se afirma “el carácter originariamente lingüístico de la experiencia humana y, en consecuencia, el hecho de que toda experiencia humana está mediatizada por signos”. (Ricoeur. 1997, p. 92.)

El terreno conflictivo donde se encuentran semiótica y hermenéutica, escabroso de salvar por ambos enfoques, es el concepto aristotélico de mimesis. De acuerdo a diferentes traducciones del griego; mimesis ha sido traducido como imitación o como representación. Es decir, en tanto imitación, lo que imita es el acto de creación, es imitación de la poiesis; creación de una trama en el sentido aristotélico, una obra completa que representa la acción humana. Allí es donde Ricoeur encuentra la paradoja de la mimesis. Es a la vez creación y representación.

“Ésta es, pues, la paradoja. Tiene forma de aporía, en la medida en que la realidad representada es, a la vez, reconocida y construida, descubierta e inventada. Nuestras ideas corrientes y, me atrevería a decir, nuestro positivismo no crítico, nos hacen creer fácilmente que la realidad es lo que se toca, esa cosa dura que está ya ahí. Ahora bien, la mimesis nos revela esa especie de evasiva en la que descubrir e inventar ya no se distinguen, en la que tenemos que vérnoslas con lo que llamaría una referencia productora.” (Ricoeur, 1997, p. 94)

El hecho artístico, es a la vez creación y representación de la acción humana. La pieza de arte, el acontecimiento artístico que aparece, es realidad que aprehendemos con la mediación del lenguaje, sistema de signos significantes; pero no hay un sentido único, hay infinitos sentidos latentes que podrían ser actualizados por la interpretación. Descubrir e inventar un significado se funden en un espacio de fronteras indefinidas, crepuscular. Es en ese espacio donde semiótica y hermenéutica trabajan para construir conocimiento nuevo, sin traicionar la expresión original.

El artefacto artístico golpea primero la sensibilidad, y para hablar de la sensación estética tenemos que recurrir al lenguaje, siempre insuficiente. En el siguiente apartado analizaremos el performance “Nosotros”, perteneciente a un grupo de obras que resultan representativas en la producción de Osornio, ese bloque donde aparecen recurrentemente la alusión al cuerpo enfermo; la transformación alquímica y sublimación de enfermedad en arte, en obra, en acontecimiento.

4.2. Del YO al Nosotros: Mundo Enfermo

4.2.1. Descripción de la Cosa

En el presente apartado presentamos un bloque de performances; del cual analizaremos la obra “Nosotros”, ya que consideramos que dicha obra engloba ciertos elementos estructuradores en la poética de Osornio que se repiten a lo largo de su trabajo; además constituye (en su momento), una despedida artística. Es la primer obra donde habla explícitamente de su enfermedad renal, la pieza fue presentada por Osornio días antes de ser sometido a una delicada operación de trasplante renal, cuyas consecuencias eran impredecibles; en ella, de manera explícita, como no lo había hecho antes, aborda el tema de su experiencia como enfermo

terminal. Este performance se encuentra incluido en un bloque más amplio con el cual lo contrastaremos, ya que este bloque representa un viaje de transformación, un viaje iniciático en el que Osornio explora el sufrimiento como expresión del arte auténtico y encarna un arquetipo que podríamos denominar como el *mártir*.

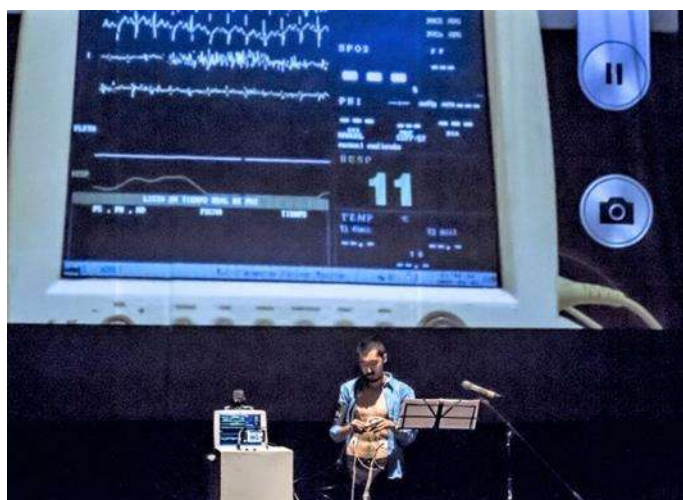


Fig. No. 77. Osornio, F. Nosotros, (2017)

“Nosotros” es un performance presentado en el Museo de la Ciudad, en Querétaro el 9 de diciembre 2016, durante el festival internacional “Arte Móvil”.

Felipe Osornio explica la acción de la siguiente manera: “Mi cuerpo es conectado a un monitor de signos vitales que muestra en tiempo real los cambios en mi presión arterial, pulso, respiración y temperatura. Hago lectura de “Nosotros” texto escrito a propósito de mi condición de salud como enfermo terminal. Para finalizar quemo las hojas de papel en donde está escrito el texto.” (Osornio. 2017)

La sala se oscurece. En la pantalla aparece un video luminoso que muestra caóticamente una larga sucesión de imágenes de la naturaleza. Imágenes que parecen continuarse y

transformarse en un devenir interminable. Una larva se transforma en árboles, nubes, perros, incendios, huracanes, terremotos, lava hirviente. Bacterias brillantes que se multiplican en segundos. Ríos, peces, putrefacción, lucha, violencia. La música de fondo es la pieza *Drone bomb me*, de la cantante transgénero Anohni.



Fig. No. 78. Osornio, F. (2017) *Nosotros*, video.

En un siguiente momento aparece en la pantalla, en plano medio corto, la imagen de un hombre joven, de tez morena, pelo negro, barba y bigote, aro metálico perforando la nariz. Viste camisa amarillo ocre. Mira de frente a la cámara y dice:

Soy Felipe Ernesto Osornio Panini. Nací el 15 de marzo de 1991. Desde 2009 fui diagnosticado con glomeroesclerosis focal y segmentaria, padecimiento renal crónico y degenerativo que va petrificando el tejido de los riñones con el paso del tiempo, siendo una condición incurable, el medicamento solo puede controlar el daño, pero no revertirlo. Los doctores no han podido determinar su causa u origen. En el momento del diagnóstico el funcionamiento renal era de aproximadamente un sesenta y cinco por ciento. Hoy, nueve de septiembre, a mis veinticinco años, el funcionamiento renal oscila entre un once y diez por ciento. Esto se considera como insuficiencia renal. En términos clínicos mi condición es enfermo

terminal. La enfermedad renal terminal lleva a la muerte si no se recibe diálisis o un trasplante de riñón. Ambos tratamientos tienen riesgos, pero el desenlace clínico es diferente para cada persona. Actualmente estoy próximo a un trasplante renal. (Osornio 2017)

El video termina en negros. Se encienden las luces de la sala, entra Osornio, el mismo personaje que momentos antes estaba en la pantalla, y lentamente conecta en su tórax, varios cables que van a un monitor, una pequeña pantalla de computadora que empieza a emitir sonidos. El registro del monitor aparece en la pantalla grande, son los signos vitales del hombre que se ha confesado enfermo terminal. Ahora lleva una camisa azul abierta para poder instalar los cables y ventosas en su propio cuerpo. Los ruiditos intermitentes, zumbidos, pitidos de la máquina permanecerán en el ambiente. Hay un atril con algunas hojas y un micrófono sobre su soporte. De pie frente al público el artista empieza a leer el texto preparado para la ocasión:

Nosotros. Siempre nosotros. Los que conocemos el daño. Con el sentido del humor corrupto y el cuerpo condenado. Con el esqueleto envenenado y la voz quebrada por el llanto. Nosotros que amamos la vida, y nos toca luchar por ella. Nosotros los terminales. Nosotros sin garantía. Nosotros los que somos fuertes, porque siendo débiles nos tocó creernos fuertes. Los inevitables. Los imparables. Los invencibles. Los irremediables. Los irreversibles. Nosotros, paradojas vivientes. Nosotros los aferrados, los que van perdiendo uñas, perdiendo cabello, perdiendo órganos, perdiendo peso, perdiendo sangre. Nosotros que nos aferramos a la vida perdiendo la vida. Perdiendo vida mientras la intentamos vivir. Ganando muerte [...] (Osornio 2017).

La lectura se extiende por aproximadamente veinte minutos. Al terminar de exponer el texto arranca las hojas del atril y camina hacia el frente del escenario donde hay un recipiente de vidrio; se pone de rodillas y lentamente enciende las hojas de papel con un encendedor. Una por una les pone fuego y las deposita dentro del recipiente, cuando ha quemado el último trozo de papel se pone de pie y se aleja hacia la oscuridad.



Fig. No. 79. Osornio, F. (2017) Nosotros, fuego.

4.2.2. Segmentación.

Consideramos el performance como un objeto textual multisensorial. Al dividir este performance en grandes segmentos bien diferenciados, encontramos los siguientes: En Primer lugar, la proyección del video audiovisual sobre la pantalla. Segundo, el ingreso, la aparición del personaje real en el área delimitada como espacio performático. En un tercer momento, el personaje instala en su cuerpo las prótesis electrónicas que medirán sus signos vitales. El cuarto

segmento consiste en la lectura del texto escrito, en viva voz por parte del artista. Por último, en un quinto momento, el personaje quema las hojas de papel que contienen el discurso.

4.2.3. Estrato Audiovisual

Al interior del segmento audiovisual localizamos los siguientes estratos que lo conforman. Hay dos partes bien diferenciadas, separadas por un corte en negros: la visión de imágenes acompañadas por música, e inmediatamente después la imagen y el discurso informativo de Osornio.

Las imágenes del audiovisual se dividen a su vez en escenas de la naturaleza salvaje, y animales que habitan los diferentes espacios, bosques, océanos, campos. Fauna que recorre desde los microorganismos, insectos, peces, vertebrados, aves, perros, etc... Y, por otra parte, imágenes de la acción humana, el hongo de las explosiones atómica, ciudades que se derrumban, edificios grises, incendios, autos y casas arrastrados por inundaciones. No aparece una sola imagen de un ser humano. No se advierte una narrativa lineal ni intención documental, las imágenes aparecen aleatoriamente. El sonido no es el propio de la imagen que vemos. Aparece un perro que aúlla, agonizante, pero no lo escuchamos, solo vemos como levanta la cabeza y abre el hocico angustiosamente, acompañado por la música. Animales depredadores se alimentan, un gato es devorado por miles de ratas.

Después del corte en negros aparece en la pantalla el artista y habla en tono fríamente informativo. Empieza su discurso con la palabra “soy”, (después extenderá su alcance en el “nosotros”). Expone su nombre completo y fecha de nacimiento. Explica las características de la enfermedad que padece, glomeroesclerosis focal y segmentaria, así como su carácter de

incurable. Se asume como enfermo terminal, ya que la enfermedad renal, ha avanzado hasta reducir el funcionamiento de los riñones hasta apenas un diez por ciento. El único tratamiento médico es diálisis o un trasplante renal. Para finalizar anuncia que se encuentra próximo a recibir un trasplante.

4.2.4. Aparición del Personaje Real que Instala en su Cuerpo las Prótesis Electrónicas

El artista entra en el escenario, revisa el monitor colocado sobre una mesa, conecta los cables a su cuerpo para que sus signos vitales aparezcan en tiempo real sobre la pantalla. Hay un cuerpo humano real que se opone al virtual antes aparecido en el video. Hay una conexión entre el cuerpo sensible de carne y hueso, y la fría máquina procesadora de datos.

4.2.5. Lectura del Texto Escrito

El texto que se lee a continuación ya no es informativo como el expresado en el video anterior. Es un texto que explora la función poética del lenguaje. Es leído en un tono confesional, emotivo. El hombre confiesa su experiencia íntima como enfermo; busca la empatía del que le escucha, inicia el discurso empleando el “nosotros”. El vocablo “nosotros” es repetido reiteradamente. Hay un contrapunto entre la voz humana que expresa emociones y el pitido molesto de la máquina.

4.2.6. *Quema de las Hojas de Papel*

Durante el segmento final de esta acción, Osornio se pone de rodillas y lentamente quema las hojas donde está escrito el poema “Nosotros”. Durante el proceso se sigue escuchando el palpar intermitente de la máquina, ya que no ha sido desconectado. Al ruido ambiental se superpone la canción *Drone bomb me*, que habíamos escuchado durante el audiovisual, la oscura voz suplica en su lirica:

Sóplame desde el lado de la montaña

Vuélame la cabeza

Explota mis entrañas de cristal

Extiende mi púrpura sobre la hierba

Tengo un brillo en los ojos

Creo que quiero morir

Quiero morir [...] ³³

El ritual de la quema de hojas de papel, es realizado con exasperante lentitud, lo que agrega tensión y ansiedad. Algunos asistentes quisieran ayudar a concluir el acto.

³³ Blow me from the side of the mountain. Blow my head off. Explode my crystal guts. Lay my purple on the grass. I have a glint in my eye. I think I want to die. I want to die. (traducción propia)
En el slang de la calle, *blow me* significa petición de sexo oral.

4.2.7. Mapa de Diferencias y Semejanzas, Continuidades, Regularidades, Anomalías.

Los elementos estructuradores de este performance los dividimos en imágenes y sonidos. Existen otras performances que involucran todos los sentidos del espectador, particularmente en el happening, donde el espectador es interpelado, salpicado, agredido; no sucede así en esta ocasión.

Hay ciertos elementos contrastantes generadores de tensión. Por un lado, está la dualidad naturaleza-cultura. El video exhibe imágenes mezcladas de la vida natural y creaciones humanas, tales como edificios de concreto, ciudades, autos, explosiones atómicas. El continuum se podría resumir en una palabra: violencia. Hay incendios, inundaciones, volcanes en erupción, explosiones. Pero la violencia ejercida por la naturaleza es diferente a la violencia practicada por el ser humano. La violencia humana se denomina crueldad y no es otra cosa que maldad pura. Solo existe la maldad en la esfera de lo humano.

Asimismo, la dualidad real-virtual. Imagen real (la presencia física del artista) se opone a la imagen virtual (el mismo artista en la pantalla). El personaje conceptual de la pantalla lee un texto informativo, una noticia; es como el locutor de televisión que informa sobre los acontecimientos de día, acentuado esto por el plano medio corto que encuadra al locutor desde el pecho a la cabeza. Por otra parte, el personaje real, se encuentra presente, es decir ocupa un tiempo presente, actual; y lee un texto poético. Aquí hay una oposición entre las funciones del lenguaje: la primera privilegia la información; la segunda, se adentra en la expresión poética, que trasciende lo meramente informativo.

Las imágenes visuales que han herido nuestros ojos en el video se repiten, no idénticas, sino en otra vuelta de espiral, en imágenes mentales, cuando escuchamos la enumeración de sensaciones proferida en el lenguaje poético por el lector real:

[...] todos vamos a morir. Podría morir como muere el mundo. Mundo enfermo. Mundo enfermo de ríos secos y lagos negros, sus manantiales hirviendo, sus océanos de peces muertos. Sus pájaros en picada, sus costas agonizantes. Sus cielos cargados de amenazas. Su lluvia ácida, lluvia dorada [...] (Osornio 2017)

La dualidad naturaleza- cultura aparece también en la imagen del cuerpo conectado a una máquina. El cuerpo orgánico enfermo (naturaleza perecedera), extiende sus posibilidades mediante el acoplamiento ciborg: carne viva unida a la máquina tecnológica.

Asimismo, la oposición Yo-nosotros. Implica una evolución en el proceso padecido por Osornio. Pasa de la soledad a la comunidad, incluye en su discurso, primero a los oyentes y después a todos los seres vivos que están muriendo; para terminar, enunciando la pertenencia de cada individuo a la totalidad del sistema de la naturaleza. Un sistema en decadencia y descomposición, un mundo enfermo; siempre en descomposición, siempre muriendo, alianza de todos los seres en la unidad de lo absoluto.

En cuanto a la quema de objetos durante el proceso, encontramos que es un elemento poderoso que aparece en varios performances. El uso del fuego se haya presente en rituales que conectan, tanto material como espiritualmente, con los estratos más primigenios y oscuros del inconsciente humano. En un sentido esotérico, es en el fuego donde se opera la alquimia de la transmutación. El chamán, el herrero, el alquimista, son los hombres capaces de transformar un elemento en otro, un estado en otro. El fuego es el elemento que puede transformar a la

naturaleza, acelerando sus procesos de maduración o creando algo distinto a lo ya existente. Es por tanto la manifestación de fuerzas sobrenaturales que no son de este mundo. (Eliade, 1983, p. 36)

Osornio usa el fuego para quemar las hojas sobre las cuales ha expresado su condición de enfermo, como gesto de transmutar un estado en otro. El uso del fuego en este caso trasciende su condición utilitaria, encuentra una función artística y chamánica. Nos interesa destacar su función en el simbolismo de la alquimia. “Los alquimistas conservan en especial el sentido dado por Heráclito al fuego, como agente de transformación, pues todas las cosas nacen del fuego, y a él vuelven, es el germen que se reproduce en las vidas sucesivas (asociación a la libido y a la fecundidad)” (Cirlot. 2006, p. 215) El fuego es agente de creación y destrucción.

4.2.8. El Mártir, El Chivo Expiatorio

Al construir una síntesis que exprese un modelo a partir de los elementos y datos encontrados, diríamos que Osornio se ajusta al modelo del mártir; o chivo expiatorio³⁴, que toma sobre su cuerpo el dolor y la enfermedad del mundo. Absorbe en su cuerpo la enfermedad del mundo. El dolor del mundo le abrasa hasta hacerlo brillar. “voy a brillar, aunque me cueste la

³⁴ “Recibe el nombre de chivo expiatorio el macho cabrío que, según el pasaje de la biblia contenido en Levíticos, (16, 16-34) cargaba sobre sí todos los males, (es decir todos los pecados) del pueblo. En el relato bíblico que da origen al rito, Aarón, hermano de Moisés, después de haber sacado a suerte a dos machos cabríos, uno para Azazel y otro para Yahweh, y de haber ofrecido uno de ellos, además de un novillo, como sacrificio expiatorio, y luego de haber asperjado el altar con la sangre de ambos, pone sus manos sobre la cabeza del macho cabrío vivo y confiesa sobre el todas las culpas de los hijos de Israel, descargándolas sobre la cabeza del animal, al que envía al desierto por medio de un hombre preparado para ello. El macho cabrío llevará consigo todas las iniquidades de los hombres a una tierra inhabitada.” (Filoramo. 2001, pág. 115)

vida” (Osornio, 2017). Aquí aparece nuevamente el fuego en su doble simbolismo de destrucción y renacimiento, iluminación que se opone a las tinieblas.

Veamos a continuación algunas otras obras donde se repiten los signos que nos permiten considerar que estamos ante la construcción del personaje conceptual del mártir. En “Nuestro Señor del veneno” de 2014, se encarna el mito del cristo negro. Una figura de cristo que absorbe el veneno destinado a asesinar a cierto personaje, y cambia de color quedando completamente negro. En este performance Osornio pinta su cuerpo con pigmento negro que representa los crímenes de odio y violencia en México. Recibe, simbólicamente, sobre su cuerpo la violencia cotidiana de este país.



Fig. No. 80. Osornio. F. (2017) Obra *Nuestro Señor del veneno*

En la obra “El lenguaje de los pájaros” de 2013, también ejecuta una acción de martirio y sanación al caminar con los pies desnudos sobre nopales de agudas espinas, para recibir el dolor de los migrantes. En “Inferno varieté” de 2014, lacera su cuerpo con navajas afiladas. Se cubre

de gasolina e invita a personas del público para que le prendan fuego. Esto con el fin de denunciar ejecuciones contra homosexuales que son quemados vivos en países musulmanes.

El bloque de performances en los que habla de su enfermedad y su vida, conforman un modelo figurativo dinámico; en otras palabras, el artista encarna un arquetipo que puede ser reconocido y compartido por el sistema cultural donde vive y se desarrolla. El arquetipo del cristo en el papel de mártir, o bien, el chivo expiatorio, es un modelo interiorizado y difundido en la cultura occidental. La mitología del cristianismo se halla presente en la conformación del mito fundacional de lo mexicano desde la conquista, y sigue muy presente hasta el día de hoy.

Encontramos también que Osornio realiza un “viaje iniciático”. Muestra su transformación a través de las pruebas y penalidades causadas por la enfermedad. El personaje realiza una transmutación, un proceso de cambios que se pueden rastrear desde un inicio en los primeros performances; hasta el último trabajo de este bloque, titulado “Esperanza de vida”, presentado el 28 de marzo 2018; un año después de realizada la intervención quirúrgica que le proporcionaba una real esperanza de vida.

En esta puesta en escena reflexiona sobre la enfermedad y la muerte durante una conversación con su madre Ana Martha Panini Juárez (donante de riñón) y sobre el problema de la donación de órganos en México. En el transcurso de la conversación ingiere un trozo de su propio cordón umbilical, que su madre había guardado; y le entrega una réplica en oro del mismo, en forma de medalla. La obra de Osornio en general, particularmente el bloque donde explora la fragilidad del cuerpo y la enfermedad se convierte en: “un proyecto artístico que busca apostar por estrategias para afirmar la vida en un mundo enfermo, plagado por violencia y muerte. Esperanza de Vida es un proyecto que se desarrolla donde los límites entre la vida y el arte se disuelven”. (Osornio, 2018)

Al hacer público algo tan íntimo como el dolor y la enfermedad, y mostrarlo a través de los instrumentos del arte performático, Osornio hace visible, transforma, transmuta, la enfermedad en arte; y simultáneamente accede a la esfera de lo político público; el cuerpo enfermo, antes excluido, adquiere la palabra y enuncia su verdad. En este punto encontramos la forma en que el performance actúa de manera propiamente política; ya que, tal como lo explica Rancière, el acto político acontece cuando se hace visible lo antes oculto y cuando los sin palabra se hacen escuchar, trastocando la posición que el orden asigna a cada cuerpo, su tiempo y su espacio. El cuerpo transfigurado que se hace presente es la evidencia de la posibilidad de un nuevo orden estético y político, ya que el cuerpo y su capacidad sensible, estética, se conecta, no solamente a una forma de arte, sino a la vida, al sensorium colectivo y social que implica lo político.

4.2.9. Modelo Abstracto: el Viaje Iniciático.

El viaje iniciático que realiza Osornio es la metáfora de un proceso alquímico, tal como lo refiere C. G. Jung³⁵. El viaje es un movimiento que implica el cambio, la transfiguración de

³⁵ Carl Gustav Jung (Kesswil, cantón de Turgovia, Suiza; 26 de julio de 1875-Küsnacht, cantón de Zúrich, 6 de junio de 1961) Jung realiza un profundo estudio de la alquimia esotérica integrando sus conocimientos para crear la psicología analítica como método de transformación terapéutica. Los pasos reconocidos en la tradición alquímica para realizar este viaje iniciático de transformación son: nigredo, albedo, citrinitas y rubedo. Nigredo. Es el inicio del trabajo con la “materia prima”. Para Jung es la etapa en que se integra todos esos aspectos considerados negativos. Es el descenso a lo oscuro y desconocido del inconsciente. Es el proceso por el cual se integra a la conciencia el arquetipo que Jung llamó “Sombra”

Albedo. Blanqueamiento. El alma se hace consciente de sí misma y se aleja de la vida exterior. “Psicológicamente esto hace referencia a la integración consciente de los aspectos psíquicos opuestos, es decir, del Ánima en el hombre, y del Ánimus en la mujer.”

Citrinitas. Amarillo. En un plano material se transforma plata en oro. En un plano psicológico, al purificar sentimientos y deseos se desarrolla la sabiduría.

Rubedo. Enrojecimiento. Aparece la conciencia iluminada, aparece una nueva forma, consiste en la transmutación verdadera, íntegra. Es la culminación de la «Gran Obra», la creación totalmente nueva del ser. Corresponde al

una cosa en otra. Hay un primero y un después, tomados arbitrariamente del flujo de la temporalidad que se supone lineal, como un segmento cortado de una cuerda; aunque nunca se vislumbra principio ni final, ya que el devenir se engancha con nuevos viajes. Siguiendo aquí la tradición alquímica practicada por Osornio encontramos diferentes etapas en este pasaje. El nigredo es el primer paso en el camino de la gran obra. Nigredo es el inicio del trabajo con la “materia prima”. Esta materia prima puede ser cualquier cosa, material o inmaterial; Para Osornio la materia prima de su trabajo artístico es su propia vida. Así lo ha declarado en diferentes momentos: “[...] en otras palabras entiendo mi vida como la materia prima de mi obra. Quizá todo este tiempo el arte no ha sido otra cosa que la vida misma” (Osornio 2017).

Durante el viaje, la vida se transforma de manera inevitable. Una de sus consecuencias es el encuentro y conciliación de elementos diametralmente opuestos que parecían irreconciliables. Algunas de estas oposiciones que se destacan en un primer encuentro con la obra de Osornio, son: vida-muerte, enfermedad-salud, real-virtual, así como su posible devenir en la síntesis de otros elementos. La dualidad de oposiciones salud-enfermedad, público-privado, o individualidad-colectividad, (yo-nosotros) son constantes y se reproducen en otros trabajos. Al final de este viaje iniciático, Osornio ha reconciliado vida y arte en el acontecimiento del performance.

4.2.10. Arte, Magia y Transformación.

Cuando se habla de una transformación suponemos que existe algo que ha realizado un desplazamiento, un viaje, y durante ese trayecto, necesariamente ha cambiado su constitución, de

Arcano 21 del Tarot. Esto conforma una nueva unión, en la que todos los opuestos se complementan armónicamente y se conectan directamente con el “Unus Mundus”. (Aztlán 2016)

tal manera que se puede reconocer un inicio y un final. Esta concepción de transformación la hemos heredado de Aristóteles quien define el tiempo como la medida que se puede percibir entre un antes y un después. Es decir, hay una cierta relación entre espacio, movimiento, y tiempo duración. “Pues esto es el tiempo: número del movimiento según lo anterior y lo posterior” (Aristóteles, 1995, p. 88).

Siguiendo el modelo literario del viaje iniciático, semejante a la gran obra de la alquimia; el sujeto se enfrenta a un camino lleno de peligros, atraviesa diferentes pruebas y etapas en el transcurso de su vida; para llegar a una meta ilusoria, un límite que marca el final de un segmento y el inicio de otro, tal como se comporta el “*ahora*” aristotélico; un tiempo presente inaprehensible, en movimiento, que enlaza el instante anterior (pasado) con el instante posterior (futuro). Una vida, la duración de una vida, es un instante en movimiento. Es una subjetividad sometida al devenir del tiempo y se encuentra en constante cambio.

Pero debemos preguntarnos, ¿Qué es lo que se transforma, y cómo se transforma? El sujeto es construido por ciertos valores éticos y morales, por creencias culturales administradas y gestionadas por las instituciones del poder: la iglesia, el estado, la familia, la clínica. Así se define la normalidad, la racionalidad, al interior de cada sistema... Cuando Foucault rastreaba los orígenes de tales valores, encuentra una curiosa fórmula expresada por el oráculo de Delfos: “conócete a ti mismo”. Pero esta fórmula, bastante conocida, va acompañada de otro enunciado: “ocúpate de ti mismo”. La *épiméleia*, que significa cuidado de sí mismo, es el modo predominante del pensamiento griego y romano en los siglos I y II. (Foucault. 1987, p. 33) Ese concepto equivale a una forma de enfrentar el mundo, de comportarse y de relacionarse con otros. Implica además una cierta forma de vigilarse uno mismo. La visión se desplaza del exterior hacia uno mismo, se vigila lo que se piensa, lo que acontece en el pensamiento.

(Foucault. 1987, p. 35) Ese cuidado sobre sí mismo exige una acción real a través de la cual uno “se modifica, se purifica, se transfigura, y se transforma” (Foucault. 1987, p. 35) Esas prácticas arraigadas en la filosofía o la espiritualidad occidentales incluyen por ejemplo, “la meditación, la técnica de la memorización del pasado, la técnica del examen de conciencia, la técnica de la verificación de las representaciones a medida que estas se hacen presentes en la mente” (Foucault. 1987, p. 35)

Según Foucault, ese “ocuparse de sí mismo” (*épiméleia*.) es el principio básico de una ética racional. De una forma de vida “regida por una racionalidad moral” (Foucault. 1987, p. 34) Es un concepto básico en la historia de la constitución del sujeto.

Pero, de los dos aspectos de la *épiméleia*; el conocer y el ocuparse, ha prevalecido el conocer como forma de conocimiento racional, (cartesiano), una filosofía que se pregunta por la verdad y la falsedad; además de las formas y procesos que han permitido que exista tal cosa como verdad o falsedad, y las técnicas para acceder a la verdad. Mientras que el ocuparse de sí mismo, que Foucault identifica con ciertas prácticas espirituales, ha sido relegado. La espiritualidad en el sentido foucaultiano es el trabajo y las acciones sobre sí mismo que implican transformaciones para alcanzar la verdad:

Denominaremos por tanto espiritualidad al conjunto de estas búsquedas, prácticas y experiencias entre las cuales se encuentran las purificaciones, la ascesis, las renunciaciones, las conversiones de la mirada, las modificaciones de la existencia que constituyen, no para el conocimiento sino para el sujeto, para el ser mismo del sujeto, el precio a pagar para tener acceso a la verdad. (Foucault. 1987, p. 38)

Bajo esa descripción podríamos incluir el ejercicio del performance como una ascesis³⁶ espiritual, un proceso en el cual el ser del sujeto-artista se transforma, se transfigura, llega a entrever una *verdad*. Para acceder a la percepción de estas fuerzas es necesaria una transformación del modo de percepción habitual.

Tales prácticas espirituales, que privilegian lo afectivo sobre lo racional, han sido recogidas por las religiones y por otros saberes esotéricos como la alquimia o la brujería popular. Así lo comprende Osornio cuando explica las relaciones que enlazan arte y magia en su experiencia performática. En entrevista para la revista Vice, el reportero pregunta sobre sus prácticas artísticas y fuentes que nutren su particular manera de hacer performance, a lo que responde el performancero-chamán:

Te contesto como artista, pues no soy alquimista ni chamán ni santero, aunque les tengo un profundo respeto y son pilares en mi propio laboratorio de procesos creativos, más que una fuente de inspiración son un océano de sabiduría. El acto de purificación o transformación alquímica es un proceso de vida. Lo que se conoce generalmente sobre los alquimistas es que trataban de transformar los metales más simples y crudos en oro, este

³⁶ Ascesis

(Ascèse). Ascesis antigua y ascesis cristiana. A diferencia de las connotaciones que este vocablo sugiere actualmente, la ascesis no era para los antiguos un camino de progresiva renuncia a sí mismo. Se trataba, más bien, del trabajo de constitución de sí mismo, esto es, de la formación de una relación consigo mismo que fuera plena, acabada, completa, autosuficiente y capaz de producir esta transfiguración del sujeto que es la dicha de estar consigo mismo. Nuestra noción de ascesis está determinada por la herencia cristiana. Foucault señala tres diferencias conceptuales de la ascesis filosófica helenística y romana respecto de la ascesis cristiana: 1) como ya mencionamos, no está orientada a la renuncia a sí mismo, sino a la constitución de sí mismo; 2) no está regulada por los sacrificios, sino por el dotarse de algo que no se tiene; 3) no persigue ligar el individuo a la ley, sino el individuo a la verdad.

En:

http://www.multimedia.pueg.unam.mx/lecturas_formacion/sexualidades/modulo_9/sesion_1/complementaria/Edgardo_Castro_El_vocabulario_de_Michel_Foucault.pdf

trabajo titánico es una metáfora de la propia transformación interior, para lograr materializar lo espiritual y espiritualizar la materia. Los procesos alquímicos pasan por tres etapas principales. [El primero es] el nigredo: la muerte de la materia; [el segundo,] el albedo: la purificación, y [el tercero,] el rubedo: el (re)nacimiento. Estas etapas se repiten en el arte, a través del cual también ocurren cambios sustanciales en la propia vida de quien lo practica y quienes lo atestiguan. En cierta forma *se puede decir que cada vez que realizo un performance, paso por estas tres etapas.* (Osornio. 2014)

Los sustanciales cambios referidos por Osornio se relacionan con lo que Foucault llama tecnologías del ser, ocuparse de sí mismo, o Rolnik llama “micro políticas del pensamiento”; potencialidad terapéutica del arte al inducir un cambio, una des-colonización del pensamiento. Esta transformación se efectúa sobre un sujeto que ha sido constituido por el ámbito cultural heredado del colonialismo logocéntrico. Pero debemos agregar que este cambio no es permanente, se llega a una isla de equilibrio precario, para empezar otra etapa de transformaciones. No hay soluciones permanentes. El estado inevitable del ser es el cambio, el movimiento.

Pues bien, el sujeto se transforma cuando atraviesa o es atravesado por las fuerzas del afuera, es decir, las fuerzas vitales que existen afuera del sujeto y su mundo estructurado burocráticamente por los poderes establecidos. Según Rolnik, frecuentemente confundimos o suponemos que sujeto y subjetividad son sinónimos; pero no es así, el sujeto es una parte pequeña en el campo mucho más amplio de la subjetividad. (Rolnik 2020)

El deseo transforma tales fuerzas en algo legible mediante acciones artísticas o no. Para comprender como es constituido el sujeto y como se transforma cuando es sacudido por las fuerzas del afuera, que se perciben como sensación estética, que afectan directamente los nervios, el cuerpo, la carne; debemos recurrir a modo de ejemplo, a una acción procesual de Ligia Clark, artista brasileña, reseñada por Rolnik en su conferencia en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, en 2015.

4.2.10.1. Caminando Sobre la Banda de Moebius.

Suely Rolnik presenta en el año 2015 la conferencia "Micropolíticas del pensamiento. Sugerencias a quienes intentan burlar el inconsciente colonial" en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, (MACBA) en Barcelona. Con lenguaje sencillo, la psicoanalista y crítica de arte, explica la manera en que se constituye el sujeto y sus posibilidades de transformación mediante los dispositivos del arte como otra forma de conocimiento y expresión. Consideramos pertinente retomar su disertación para intentar comprender los modos en que opera el devenir, la transmutación de una subjetividad; ya que hemos planteado que Osornio se ha sometido a una transmutación alquímica en el transcurso de su viaje iniciático en el bloque de performances que aluden a su enfermedad terminal.

Rolnik desarrolla el concepto “inconsciente colonial” definiéndolo como dispositivo de producción de pensamiento, es decir, productor de sujetos y subjetividades colonizadas por el colonialismo occidental, en América y el mundo. Las características del pensamiento colonial, según Rolnik, son: logocentrismo, egocentrismo, antropocentrismo, formas que codifican y normalizan nuestras representaciones del mundo.

El sujeto así construido como identidad, (sujeto cartesiano) es tan solo una mínima parte de una subjetividad más amplia. Es la parte encargada del funcionamiento cotidiano en el mundo conocido y familiar, la parte burócrata del marco cultural donde vivimos. La subjetividad, por otra parte, abarca el cuerpo y las sensaciones, la sensación estética, energías vitales, virtuales pero reales que pugnan aparecer en lo actual.

Cuando Rolnik intenta explicar estos conceptos, y buscar un modo de “descolonizar el pensamiento” se vale de las formas de conocer del arte, (diferentes a las formas de conocer del logos) y emplea un ejemplo de arte procesual, la obra “caminando” de la artista brasileña Ligia Clark.

La obra “caminando” consta de una banda de moebius de cartón que es cortada longitudinalmente. Esto genera una nueva forma de ver y de sentir el tiempo porque, al estar inmersos en el acontecimiento de cortar el papel, descubrimos que “del tiempo del acto surge el espacio” no hay un espacio previo dentro del cual se actúa, sino que el propio acto acontece en su tiempo, que no es lineal, de un antes hacia un después, como recomienda Aristóteles, sino que el arte está en el proceso mismo, no en el objeto resultante. “el acto de creación es tiempo, de donde resulta el objeto, el espacio” (Rolnik. 2020)

Para reproducir la obra “caminando” por parte del espectador participante. Es necesario una cinta de papel, unas tijeras, pegamento y seguir unas instrucciones recomendadas por Ligia:

- 1) tuerza la banda y pegue el lado derecho de uno de los extremos de la cinta con el reverso del otro extremo.
- 2) Elija un punto cualquiera de la superficie y empiece a cortar a partir de allí en sentido longitudinal.
- 3) la única advertencia: Cada vez que se reencuentre con un lugar que eligió anteriormente para hacer su corte, evite incidir sobre el mismo punto para seguir recortando.
- 4)

Siga recortando longitudinalmente hasta que se agote la superficie y no haya más espacio donde perforar para realizar un nuevo corte.

De esta manera se desfetichiza el objeto de arte ya que la obra no es el objeto resultante sino la experiencia vital.

Al obedecer las instrucciones de Ligia obtenemos una profusión de formas en la cinta. Cuando no seguimos las instrucciones y cortamos por el mismo punto donde se inició, se acaba la experiencia, obteniendo una cinta limitada y pobre. La primera vía busca la diversificación y la creación de formas nuevas, la segunda; repite lo mismo, no hay creación.

Al utilizar este ejemplo Rolnik quiere hacer notar que una banda de moebius es un mundo, es la metáfora de un mundo. Ambos constan de dos caras inseparables: forma y fuerza; (no forma y contenido). “Un mundo es una superficie topológica relacional hecha de cuerpos de todo tipo en conexiones variadas y variables” (Rolnik. 2015). No solo cuerpos humanos, cuerpos animales, vegetales, teóricos, telúricos, institucionales. El gobierno y las instituciones son otros tantos cuerpos. Podemos rastrear este ensamblaje de cuerpos en Deleuze, Nietzsche, Spinoza.

Describimos a continuación los conceptos de forma y fuerza, que, de manera inseparable, como las dos caras de la moneda, forman un mundo. Todos esos cuerpos que percibimos, tienen una forma; es decir están formados, formateados, según un repertorio cultural que es familiar y conocido. Estas formas constituyen la experiencia del sujeto en un mundo estructurado por las representaciones sociales vigentes... (El sujeto es el que puede ser insertado en una descripción llamada identidad: raza, sexo, nacionalidad, etc.) El sujeto se ubica también a través de sus emociones condicionadas por su marco cultural. (Rolnik hace una diferencia entre emociones psicológicas, las propias del sujeto condicionado y las emociones vitales, las sensaciones y

afecciones del mundo) El campo del sujeto es lo familiar, lo conocido, lo nombrable. El sujeto (egocentrismo, logocentrismo) es una pequeña parte de la subjetividad. Pero el mundo, la amplitud de mundos reales y posibles, no es reductible a la percepción del sujeto. (Rolnik. 2020)

Por otra parte cuando hablamos de las fuerzas del mundo, queremos decir que el cuerpo del sujeto también es afectado por las fuerzas exteriores del mundo. Esta afección abre una manera diferente a las experiencias formateadas y familiares del sujeto. Produce emociones vitales, diferentes a las emociones psicológicas. Las emociones vitales causadas por la experiencia del afuera, (afuera del mundo familiar del sujeto) son percibidas como un malestar al ser innombrables, irreconocibles. Las fuerzas vitales de un mundo vivo afectan el cuerpo vivo, están en el cuerpo vivo, aún no son nombradas, decibles, pero son reales.

Deleuze y Guattari emplean los términos *Percepto* y *afecto*, cuando se refieren a los modos en que percibimos el mundo. Pero según Rolnik es más comprensible entender perceptos como nuevas maneras de ver y afectos como nuevas maneras de sentir. La emoción vital es la experiencia de una subjetividad fuera del sujeto; es una experiencia estética en tanto que lleva a una nueva manera de sentir y de ver. Esta experiencia, tan diferente a lo familiar nos enfrenta a lo extraño, (lo sublime, lo ominoso freudiano)³⁷ Es la experiencia a-subjetiva de un mundo en estado virtual; produce extrañamiento. Vivimos todo el tiempo en una fricción entre lo extraño y lo familiar. Son las dos caras inseparables del mundo; de la misma manera que en una banda de moebius, no se puede disociar una forma de una fuerza.

³⁷ Lo angustioso, lo ominoso, lo extraño es descrito por Freud con el término alemán *unheimlich*. “La voz alemana «unheimlich» es, sin duda, el antónimo de «heimlich» y de «heimisch» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro.” (Freud. 1919)

Lo extraño y lo familiar. Forman una relación paradójica, no dialéctica. No hay una oposición hegeliana tesis-antítesis-síntesis. Porque son lógicas diferentes. Esta fricción entre lo familiar y lo extraño provoca un malestar, es síntoma de que existe algo ya en el cuerpo, en la subjetividad, fuerzas vitales que no pueden ser explicadas. Me convierto en un signo de interrogación, porque “algo que soy ya no es, y algo que ya soy, todavía no sé qué es”. (Rolnik. 2020) El deseo es convocado para intentar un nuevo equilibrio. Las políticas del deseo buscan conexiones (o desconexiones) para encontrar un equilibrio que siempre es efímero. La inestabilidad es el estado natural de la subjetividad.

De esta manera, cuando decimos que Osornio ha realizado una transformación, una metamorfosis, una transfiguración simbólica de su experiencia vital en obra artística, no estamos afirmando otra cosa más que a través de un proceso temporal ha accedido a nuevas formas de ver y de sentir mediante el ejercicio del ritual artístico dionisiaco. El acto efímero del performance es el medio y el resultado de esta transformación de energías ominosas llevadas por el deseo, en una experiencia actualizada que afecta profundamente al actor y a los testigos. Estamos hablando de un proceso de sublimación de fuerzas que exceden la explicación racional: Abundaremos más sobre esta cuestión en el apartado siguiente.

4.2.11. Reconstrucción de la Cosa

En este apartado intentaremos reconstruir la obra, introducir los conceptos de Rancière, Freud, Jung, Schopenhauer y otros autores, y explicar cómo se estructuran los elementos encontrados. Como funciona en su totalidad y como se conecta a la esfera de la cultura particular de donde procede.

La obra de Felipe Osornio es consecuencia de las condiciones tanto individuales como sociales únicas, que permiten encuentros y experiencias que han ido madurando la visión del autor. Si bien, el artista es un catalizador de su época, que vive y transforma en arte el espíritu de su época, como lo hicieron en su momento los expresionistas o los accionistas vieneses, Osornio expresa su propia vida y experiencia como enfermo en su producción artística. La obra de Osornio se puede reconstruir, después de haber sido segmentada para su análisis, de tal manera que una vez transcurrido ese proceso nos encontramos frente a la producción performática, la misma pero vista ahora con otros ojos. Los mismos elementos tienen otra carga semántica que nos muestra el cómo se estructura cada parte, ya no de manera aislada sino como un elemento orgánico en la vida del texto artístico.

La obra “Nosotros”, “El árbol de sangre” o “Campos del dolor” se encuentran enraizadas en una continuidad con la producción total, pero de manera particular pertenecen a la familia de la magia, de la alquimia esotérica; ese campo donde el artista actúa con las herramientas del mago. Para acceder a una interpretación de este segmento y poder colocarlo en un sistema que en principio parece alejado de la razón y se adentra en la mitología, debemos recordar que desde un principio el artista elige ese camino iniciático al tomar su nombre de guerra: *Lechedevirgen Trismegisto*.

Su concepción del arte se manifiesta en sus hechos, en sus transformaciones, en la incorporación de elementos arcaicos, reinterpretación de rituales religiosos o paganos, exploración de saberes ancestrales repudiados por la cultura oficial y condenados al exotismo y a la curiosidad turística. Estos saberes pertenecen al mundo de lo extraño.

4.2.12. Alquimia, Transmutación, Sublimación,

Para reconstruir y tratar de comprender la obra performática de Osornio, conviene rastrear sus encuentros, alianzas, bodas contra natura. Hemos dicho que Osornio emplea su vida y su experiencia como enfermo terminal como materia prima para hacer arte. Es decir, transforma enfermedad, su propia enfermedad y la enfermedad del mundo en una obra de arte. Hay aquí un proceso, un camino que indica transformación de una cosa en otra, una transmutación alquímica. ¿Cómo se realiza este proceso, que es la Trasmutación, que hace?

En el diccionario de filosofía alquímica de Kamala Jnana, (2004) se puede encontrar una aparentemente simple definición de lo que es y de lo que hace la trasmutación. “Transmutación: Arte de transformar un demonio en un ángel, o el plomo en oro”. (p. 78) Asimismo, en el apartado sobre alquimia dice lo siguiente:

“Alquimia: Ciencia que se remonta a la más remota antigüedad (Thot- Hermes). Los materialistas que no veían más que el lado lucrativo de esta ciencia, la han despreciado a menudo (sin poder acceder a ella). Dios no concedía su Sabiduría más que a los que han despreciado los tesoros terrestres. El término de *al-kimia* (tierra negra), que se decía en el Egipto antiguo, parece provenir de raíces árabes *al* y *kimia*, significando la química. Según nuestra opinión, *al-chimie* tiene una etimología mucho más noble y antigua. Se sabe que *al* y *el*, en árabe y en hebreo, designan al Ser Supremo, al Todopoderoso, al forma parte de *Al-lah* y *el* forma parte de *El-oïm*, *Etern-el*, *Rapha-ël*, etc. La palabra *al-kimia* ha debido designar en los tiempos remotos, la ciencia de Dios, es decir: la química de *Al*. Esta denominación es por tanto más pertinente y lógica, que la Alquimia sea verdaderamente la química de Dios. (p. 38)

Es decir, la transmutación es un proceso de la alquimia, entendido como oficio, un arte llevado a su perfección, y lo que hace es transformar un elemento químico en otro y, en un nivel más elevado transforma las bajas pasiones en virtudes. La alquimia aparece en la Europa cristiana medieval a partir el siglo XII, actividad prohibida, practicada secretamente por personajes oscuros y fanáticos. Sin embargo, a pesar de la mala reputación de esa práctica, entonces relacionada con la superstición y la ignorancia, muchos hombres de ciencia y filósofos le dedicaron años de estudio. Tal es el caso de Isaac Newton, cuyas aportaciones en la astronomía, física, matemáticas constituyen un referente para el inicio de la ciencia moderna. La alquimia, más relacionada con el pensamiento mágico y la superstición se opone a la ciencia, la cumbre del pensamiento racional, sin embargo, algo tienen en común cuando personajes como Newton le dedicaron gran atención.

Los antecedentes de la alquimia se remontan al siglo primero de la era cristiana en el Egipto greco latino. En bibliotecas europeas se conservan algunos escritos alquímicos atribuidos a personajes mitológicos como Isis, Hermes, o Moisés. El valor de la mitología como origen de conocimientos y saberes está presente en todas las áreas de la cultura humana. Hay un personaje real identificado con el nombre de Zósimo de Panópolis, quien vivió en el siglo IV, y envió gran cantidad de cartas y manuscritos a su hermana en el estudio de la filosofía, Theosebeia. Se menciona a “María la judía” alquimista que desarrolló el famoso procedimiento conocido como “baño maría”. En 1144 el monje británico Roberto de Chester traduce al latín el primer texto alquímico de origen árabe, iniciando el auge de la alquimia en la Europa medieval hasta el periodo gótico con la creación de las primeras universidades. (Pariente, 2010)

4.2.13. *El Arte de la Alquimia, la Alquimia del Arte.*

Osornio ha declarado su particular visión del arte y su relación con la magia y la alquimia. El arte es magia, en sus prácticas actuales aparecen residuos mágicos que conserva de sus orígenes, cuando su accionar no estaba separado de las religiones primitivas, chamanismo o brujería. Las cuevas de Altamira no eran propiamente galerías de arte; es más probable que eran centros rituales donde se accedía a la divinidad. Sabemos que el concepto Arte, aparece mucho tiempo después, en el Renacimiento, cuando el régimen estético (como lo nombra Rancière) se establece, apartándose (aunque no divorciándose definitivamente) de regímenes anteriores que atribuían otras funciones a la imagen; funciones éticas, poéticas o mágicas.

Por otra parte, Danto nos recuerda que las imágenes piadosas del cristianismo jugaban un papel diferente en la vida de las personas del que juega el arte cuando ese concepto apareció, agregando una relación de índole estética con las producciones de la técnica. “Ni siquiera eran consideradas en el sentido elemental de haber sido producidas por artistas (seres humanos que marcan superficies) sino que eran observadas como si su origen fuera milagroso, como la impresión de la imagen de Jesús en el velo de Verónica” (Danto 1997)

Para Osornio, el origen del arte en México, se encuentra en la brujería popular, en los rituales que sobrevivieron a la destrucción de saberes causada por la imposición colonialista de una religión “verdadera”. En ese sentido, algunas manifestaciones del arte actual, rescatan la dimensión mágica, milagrosa de las prácticas anteriores a la era del arte.

La capacidad transformadora del arte se liga con la transmutación alquímica. El pensamiento estético crea, transforma, hace aparecer lo que estaba oculto. Las descomposiciones orgánicas en la evolución de una enfermedad, que antes pertenecía a lo privado, a la oscuridad

del cuerpo, o al lenguaje esotérico de los médicos y enfermeras, son expuestas públicamente, son exhibidas a la luz de los reflectores. Se hace visible lo que antes era invisible. El performance contemporáneo provoca extrañeza o repulsión porque niega las formas tradicionales de la representación, niega la belleza placentera y complaciente, que sirve para entretener, y se opone al consenso aceptado por la industria cultural.

La enfermedad, o, mejor dicho, los síntomas de una enfermedad y la manera de vivirla, adquieren otras dimensiones cuando el artista-médium-chamán, anuncia su intención de tomar como materia prima su propia vida, su cuerpo y su experiencia como enfermo; y llevar todo esto al espacio del ritual artístico, que puede ser oficial o marginal, el museo o la calle. Así lo hizo Flanagan cuando instala un cuarto de hospital en el museo y exhibe su cuerpo enfermo sobre una cama, conectado a cables y tubos.

Ron Athey lleva a escena un ritual apoteósico, mágico religioso para exorcizar los demonios del SIDA. Los accionistas vieneses intentan sanar una sociedad corrompida mediante la negación de la razón instrumental y volviendo a lo irracional, a la animalidad, a la materia cruda.

Así también Osorio anuncia su intención de hacer de su vida y de su enfermedad una obra de arte. En la obra *“Nosotros”*, el público puede ver gráficamente los signos vitales proyectados en una pantalla en tiempo real, (presión sanguínea etc.). En el video documental médico *“El árbol de sangre”*, se muestra con frialdad pedagógica el procedimiento de la hemodiálisis; vemos el catéter penetrar la carne a la altura del cuello, y extraer toda la sangre de un cuerpo para enviar a la máquina-riñón, mientras el artista-mártir confiesa su dolor en un discurso poético.

En la obra “*Lo que viven las moscas*” presentada en agosto de 2016, en la Galería Libertad de Querétaro, Osornio hace evidente lo efímero de la vida humana, semejante a la vida de una mosca, muestra lo intrascendente de la duración temporal cuando se trastocan las perspectivas; nada significan las dimensiones que aluden a lo mucho o a lo poco. El artista declara:

Mi cuerpo es bañado, alimentado y medicado por tres personas seleccionadas al azar de entre la audiencia. La acción culmina con la utilización de 618 moscas vivas que son repartidas a los asistentes. Una mosca doméstica vive un máximo de 25 días. El número de moscas utilizadas en la acción equivale a mi vida hasta esa fecha (25 años, 4 meses, 28 días y 20 horas). Vivo con un padecimiento renal crónico y degenerativo, a través de esta acción exploro dicha condición de enfermedad. (Osornio. 2017)

El arte de Osornio, es un accionar que recupera esos saberes negados por el logocentrismo occidental. Accede a una transformación del mundo del sujeto mediante la experiencia estética, accede a nuevas formas de ver y de sentir. El artista se convierte en un sublimador.

4.2.14. Sublimación y Dolor.

El fenómeno de la trasmutación alquímica se puede ampliar y explicar a través del concepto psicoanalítico de la *sublimación*.

La sublimación es un proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual. Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados. El término “sublimación” es empleado en el psicoanálisis freudiano para explicar un proceso de transformación de potencias sexuales en creaciones valoradas socialmente, tales como el arte y la creación intelectual. Sublimación es también el fenómeno físico que hace pasar un cuerpo del estado sólido al estado gaseoso. (Laplanche. 2004)

Para Freud el origen de la creación artística e intelectual es la pulsión sexual y su fuerza extraordinaria, que es canalizada hacia otro fin “que ya no es sexual, pero se le haya psíquicamente emparentada” (Laplanche. 2004) Sin embargo Laplanche hace algunas observaciones sobre esta explicación. Primero, el ámbito de la sublimación ¿incluye todas las creaciones del pensamiento o solo ciertas formas de creación intelectual? ¿Incluye trabajo y ocio? Y segundo, ¿es indispensable que sean valoradas socialmente para demostrar su cualidad de sublimadas? Sabemos que la valoración social particular de cada cultura es variable.

Laplanche advierte que la noción freudiana de sublimación no fue suficientemente elaborada quedando grandes lagunas en su formación teórica; propone además algunas direcciones para comprenderla. Primeramente, la sublimación afecta las fuerzas que no se integran a la genitalidad. Proviene de la supresión de lo que denominamos “elementos perversos de la excitación sexual” y en seguida nos recuerda que Freud indica dos hipótesis. En primer lugar, la pulsión sexual se apoya sobre la pulsión de auto conservación. Las pulsiones no sexuales pueden “contaminarse” con las sexuales, como en los trastornos de alimentación, visión

etc. Así como los trastornos sexuales repercuten en funciones somáticas; asimismo en un sujeto normal, las fuerzas sexuales se emplean en otros fines no sexuales. (Es el caso del análisis de un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, interpretado por Freud.) La otra idea señala que la energía del YO, es una energía desexualizada y sublimada. Cuya función es unir y ligar. La dimensión narcisista del YO se encuentra a nivel del objeto sublimado que Freud asigna como “bella totalidad” al YO.

En este sentido, entendemos que la sublimación es el proceso de canalizar, transformar, transmutar, la energía incontrolable de una pulsión que exige satisfacción inmediata, hacia otro objetivo. Freud consideraba esencial la trasmutación en tratamiento psicoanalítico, sin embargo, ésta quedó poco desarrollada y, según Laplanche no demostró en que forma interviene. Ahora bien, las pulsiones sexuales se encuentran también “contaminadas” con impulsos no sexuales, agresividad, odio, muerte, no en vano al orgasmo le llaman la “pequeña muerte” *La petite morte*.

Laplanche (1999) indaga sobre el destino de las pulsiones, y emplea el término “mensaje” para sustituir “significante”, en la aparición de lo que aún no se puede nombrar. Esto lo hace para mostrar que todo significante es enigmático. Y lo es en tanto que se encuentra comprometido con lo inconsciente. Ejemplo, las operaciones fallidas, son todas expresiones fallidas. El “mensaje” se torna enigmático en tanto que procede de las pulsiones inconscientes del hombre, de lo animal, lo sexual, del cuerpo, y siguiendo a Laplanche, que sigue a Freud, encontramos que el origen último es la pulsión de muerte, que es lo más animal en nosotros. El racionalismo quiso expulsar lo animal, abrir una brecha entre la naturaleza y la cultura, como una oposición excluyente, sin embargo, lo animal permanece en el hombre. No se puede expulsar lo animal; que es parte de lo humano.

Freud encuentra que hay una gran paradoja en la aparición misma de la vida. La energía de la vida, contenida provisionalmente en el receptáculo de los cuerpos vivos, orgánicos animales o no animales, tiende hacia la disolución, hacia el cero energético. Así lo señala cuando afirma que las fuerzas vitales orgánicas:

“[...] no pueden sino despertar la engañosa impresión de que aspiran al cambio y al progreso, cuando en verdad se empeñan meramente por alcanzar una vieja meta a través de viejos y nuevos caminos. Hasta se podría indicar cuál es esta meta final de todo bregar orgánico. Contradiría la naturaleza conservadora de las pasiones el que la meta de la vida fuera un estado nunca alcanzado antes. Ha de ser más bien un estado antiguo, inicial, que lo vivo abandonó una vez y al que aspira a regresar por todos los rodeos de la evolución. Si nos es lícito admitir como experiencia sin excepciones que todo lo vivo muere, regresa a lo inorgánico, por razones internas, no podemos decir otra cosa que esto: La meta de toda vida es la muerte; y, retrospectivamente: lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo.” (Sigmund Freud. 2016)

La pulsión de muerte es el núcleo de lo enigmático. Es la fuerza que se debe traducir, transmutar, sublimar. Este es el trabajo del artista sublimador. Así lo hicieron particularmente los artistas del Accionismo vienés quienes, a través de los rituales en apariencias más destructores y sangrientos, en realidad estaban purgando las fuerzas mudas de Tanatos. Así lo hace también Osornio al abrazar lo inevitable como lo es la enfermedad y degradación del mundo. ¿El resultado de esta sublimación es necesariamente la sanación? ¿Es el triunfo de la pulsión de vida, Eros sobre Tanatos? Tal vez no, o no de manera definitiva puesto que al final siempre se cumple el ciclo señalado por Freud: la meta de todo lo vivo es la muerte.

Osornio llega por otros caminos a la misma conclusión, y lo expresa de diferentes maneras en su trabajo: el mundo está enfermo; y todo lo que está vivo, también está muriendo. El

arte no puede salvar nada, además esa no es la función del arte o del artista. Así lo ha expresado en conversaciones personales conmigo como entrevistador cuando nos hemos reunido. El artista, después de pasar por las difíciles experiencias de su tratamiento médico, reflexiona sobre el sentido del arte y de los artistas frente a catástrofes como la enfermedad personal o bien, desgracias colectivas como terremotos, inundaciones, crimen, etc. : “¿qué papel juega el arte frente a eso? hasta horita mi conclusión es que ninguno; no sirve frente a ese tipo de catástrofes o cosas que en verdad importan [...] estoy tratando apenas como de entender porque muchos artistas viven en una burbuja donde creen que efectivamente el arte va a salvar el mundo [...] un cuadro o una escultura difícilmente van a salvar al mundo, un performance menos. [...] nada va a salvar al mundo y quizás no debería salvarse, también he estado pensado que por algo ocurren ciertas enfermedades, no sé, también tienen un porqué. Las cosas tienen que terminar también, tienen un ciclo”

El cuadro así presentado es pesimista. Intuimos con Osornio que, efectivamente, todos estos esfuerzos por sobrevivir, e intentar crear un sentido, son insignificantes como un pequeño barco que no llega a ninguna parte en medio del caos.

4.2.14.1. De la Pulsión de Muerte a la Voluntad de Vivir.

Pues bien, la materia prima que se ha de transmutar, sublimar, y la cual deviene origen de la cultura, como hemos visto, es la pulsión freudiana, esa fuerza irrefrenable que a veces mezcla la energía sexual (unión) con la pulsión de muerte, (disgregación). La idea de pulsión inconsciente, entendida como una fuerza creadora y destructora que escapa a la razón es desarrollada por Freud a partir de la obra de Schopenhauer, quien en su libro *El mundo como*

voluntad y representación, marca un antes y un después en la historia de la filosofía; marca el fin de la filosofía moderna y el inicio de la contemporánea.

Para Schopenhauer (Danzig 1788-Fráncfort 1860) vivimos en el peor de los mundos posibles. Su metafísica pesimista va a contracorriente de racionalismo optimista de su época, que se resume en: “todo lo racional es real y todo lo real es racional”, ideal representado por filósofos como Hegel, Kant, Fichte, Schelling. Va principalmente contra el odiado Hegel y su concepto de espíritu, que se satisface en la síntesis resultante de la conciliación de los opuestos. Para nuestro filósofo pesimista no existe conciliación posible; por el contrario, la realidad que conocemos, es producto de una fuerza irracional y sin sentido, siempre en agitación como un mar turbulento, fuerza creadora y destructora en continuo devenir. Esta fuerza es llamada: *voluntad*.

El nouméno y fenómeno kantianos; se corresponden, una vez corregidos, a la voluntad y representación schopenhauerianas. Asimismo, señala como una monstruosidad la afirmación kantiana sobre la preeminencia del pensamiento abstracto sobre el conocimiento sensible. Schopenhauer invierte diametralmente esa creencia difundida y afirma que el conocimiento sensible, intuitivo, el que surge de las capacidades del cuerpo, objetivación directa de la voluntad, es la base y condición del conocimiento por conceptos abstractos. Para refutar las ideas del racionalismo agrega:

Eso es justamente lo contrario de la verdad: pues precisamente los conceptos reciben todo significado, todo contenido, únicamente de su referencia a las representaciones intuitivas de las que han sido abstraídos, es decir, formados mediante la supresión de todo lo accesorio; por eso, cuando se les despoja de la base de la intuición, son vacíos y nulos. En cambio, las intuiciones tienen en sí mismas un significado inmediato y muy grande (en ellas incluso se objetiva la voluntad, la cosa en sí): se representan a sí mismas, se

expresan a sí mismas, no tienen un contenido meramente prestado como los conceptos.

(Schopenhauer, 2013, p. 563)

La afirmación del cuerpo, y la subordinación del conocimiento intelectual al conocimiento intuitivo, (lo intuitivo es germen de lo pensado) son dos de las aportaciones de Schopenhauer más importantes para la filosofía postkantiana, el psicoanálisis y el arte. El cuerpo humano es la condensación más acabada de la voluntad; el material del cuerpo es compartido con el resto de los animales y el torrente implacable de la naturaleza, mientras que, lo que le hace humano: la reflexión, el lenguaje y el conocimiento abstracto, le dan más poder, pero también más sufrimiento.

En su libro “El mundo como voluntad y representación”, expone su pensamiento filosófico, heredero de Platón, Spinoza, Kant, y de la filosofía oriental; budismo, o los *Upanishad*. Es uno de los primeros en estudiar con seriedad los saberes de la filosofía oriental, de donde toma el concepto de “maya”, ilusión. Es decir, todo lo que percibimos como realidad, el mundo en su infinitud de manifestaciones fenoménicas, incluido el cuerpo y el ego, la razón, el aparato cognoscitivo; son también objetos de conocimiento, representaciones, y, por tanto, ilusión, apariencias, sombras que vemos a través de un velo. También encontramos aquí señales de la caverna platónica: lo que conocemos como realidad es tan solo una representación teatral de sombras proyectadas en la pared; es decir fantasmas sin densidad, meras apariencias.

“El mundo es mi idea”. (Schopenhauer, 2013, p. 3) Es esta la primera frase de su libro. Esto significa que conocemos solamente la idea o representación del mundo, la aparición fenoménica de las cosas y, raras veces intuimos el fondo, las fuerzas que bullen detrás de la representación, esa fuerza de la que proceden: *la voluntad*. El sentido de la expresión es

semejante al de la otra frase de Descartes: “*cogito ergo sum*” “Pienso, luego existo”, con ella “quiso resaltar lo único cierto de la conciencia subjetiva en oposición a lo problemático de todo lo demás, y expresar la gran verdad de que lo único real e incondicionadamente dado es la autoconciencia [...] Así pues, él descubrió el abismo que se encuentra entre lo subjetivo o ideal, y lo objetivo o real.”. (Schopenhauer, 2009, p. 37) El mundo externo es problemático y no se puede conocer sino con la mediación de los sentidos como una representación.

Ahora bien, el correlato de la representación, según Schopenhauer es la voluntad, pero, ¿de qué voluntad habla el viejo misántropo? De la *voluntad de vivir*. Es la energía universal creadora de mundos orgánicos e inorgánicos y las potencias que los mueven, tiempo, espacio y materia. Es esta la fuerza de la vida manifiesta en la naturaleza, impulso irracional hacia procreación desbordante de las especies y su lucha sangrienta por la supervivencia, la competencia desigual por los recursos, la cadena alimenticia donde unos devoran y otros son devorados, la insignificante muerte del individuo en favor de la especie, cualquier especie, vegetales, animales y humanos. Es querer, es desear, es hambre y pasión nunca satisfecha porque no tiene un sentido, una dirección; a no ser que sea la descubierta por Freud en la pulsión de muerte: la disolución final, la nada. La voluntad se manifiesta como un deseo insaciable de las pasiones y los instintos que es origen del sufrimiento humano.

La vida humana es un péndulo que va del sufrimiento al hastío. Se desean cosas; se desea el placer de los sentidos en toda clase de objetos, bienes materiales, prestigio social etc.; entonces se obtienen o no se obtienen. Cuando son obtenidas percibimos algo de placer efímero, pero comprobamos también lo banales e insatisfactorias que son. Nos aburrirnos y pasamos al siguiente deseo en una cadena interminable. Por otra parte, cuando no obtenemos el objeto de

nuestros deseos, permanecemos en el sufrimiento y el hastío. El dolor es la esencia positiva de esta lucha por vivir a toda costa, mientras que la felicidad es solamente la ausencia de dolor. La existencia humana, según Schopenhauer, es sufrimiento, dolor ya sea físico o espiritual manifiesto en diferentes gradaciones.³⁸

Para trascender el dolor del mundo existen tres vías, la estética, la ética y la ascética. Nos interesa destacar la ascética, puesto que es la que mejor describe el trabajo de Osornio que hemos estudiado en el bloque de performances señalados anteriormente.

Primeramente, en la vía estética, el sujeto se libera transitoriamente de la fijeza en la insatisfacción causada por el querer, el desear, y puede conocer la objetivación de la esencia de la voluntad en el disfrute de las artes y la música. En la vía ética, el sujeto empieza a desprenderse del egoísmo del yo extendiendo su conocimiento sensible al no yo. La ética de Schopenhauer se explica de manera opuesta a la kantiana; la razón no puede ser origen de la virtud y el altruismo; no puede establecer una moralidad virtuosa, como tampoco el estudio meramente intelectual de la estética puede producir al artista. La ascesis continúa ese camino que busca la liberación del mundo como sufrimiento causado por el querer, mediante la negación de la individuación del sujeto.

³⁸ El budismo es una de las fuentes en que abrevia Schopenhauer. Las cuatro nobles verdades del budismo enseñan que el mundo es sufrimiento, el sufrimiento procede del deseo y por tanto, para superar el sufrimiento, debe cesar el deseo. 1. “¿Cuál es la Verdad Noble del Sufrimiento? Nacer es sufrimiento, envejecer es sufrimiento, la enfermedad es sufrimiento, la separación de lo amado es sufrimiento, no conseguir lo que uno quiere es sufrimiento: en resumen, las cinco categorías afectadas por el apego son sufrimiento.” 2. ¿Cuál es la Verdad Noble del Origen del Sufrimiento? Es el deseo que renueva al ser y está acompañado por el deleite y la lujuria, deleitándose en esto y aquello: en otras palabras, anhelando los deseos de los sentidos, deseando el ser, deseando el no-ser. Pero ¿dónde surge y florece este deseo? Donde sea que haya lo que parece deseable y gratificante, allí surge y florece. 3. ¿Cuál es la Verdad Noble de la Cesación del Sufrimiento? Es el desvanecimiento sin residuos y la cesación de ese mismo deseo: el rechazarlo, abandonarlo, dejarlo y renunciar a él. Pero ¿dónde se abandona y se hace cesar este deseo? Donde sea que haya lo que parece deseable y gratificante, allí se abandona y se hace cesar. 4. ¿Cuál es la Verdad Noble del Camino que lleva al Cese del Sufrimiento? Es el Noble Sendero Óctuple, esto es: Entendimiento Correcto, Intención Correcta, Palabra Correcta, Acción Correcta, Modo de Vida Correcto, Esfuerzo Correcto, Atención Correcta y Concentración Correcta. En: <https://www.bosquetheravada.org/component/k2/item/531-la-cuarta-verdad-noble>

Lechede virgen se aproxima, aunque sin abrazar hasta sus últimas consecuencias, al camino del asceta. encarnando al mártir paradójico; al lado de Jesucristo y los ascetas de la India, los cuales al alcanzar la perfección de la compasión llegan a la negación de la voluntad de vivir. Pero siendo el cuerpo la más elevada manifestación fenoménica de la voluntad, se niega también el cuerpo, sometiénolo a pruebas extremas, privándole de alimento hasta morir, puesto que ya nada se desea. Desde luego que Schopenhauer no está aquí recomendando el suicidio:

“Muy lejos de ser negación de la voluntad, ese fenómeno (el suicidio) supone una enérgica afirmación de la misma. Pues la esencia de la negación no consiste en aborrecer los sufrimientos sino los placeres de la vida. El suicida quiere la vida, simplemente está insatisfecho con las condiciones en que se le presenta. De ahí que al destruir el fenómeno individual no elimine en modo alguno la voluntad de vivir, sino solamente la vida.”

(Schopenhauer, 2013, p. 472)

Se elimina la vida particular de un sujeto que resulta insignificante frente a la proliferación incansable de la naturaleza que hace aparecer y desaparecer infinitas especies de seres vivos. Al parecer el ejercicio del ascetismo, (negación de la voluntad) concluye en la muerte; (Schopenhauer tiene preferencia por el ayuno extremo); también el ejercicio del suicida, (afirmación de la voluntad), desemboca en la disolución del cuerpo viviente; entre ambos ejemplos, transcurre la existencia de los individuos, sometidos al sufrimiento y al hastío, al envejecimiento, la enfermedad y al final, la muerte. Al desaparecer el sujeto, es eliminado también el objeto: el mundo. Ni el suicida ni el asceta salvan el mundo:

“Entre esa muerte nacida del extremo del ascetismo y el habitual suicidio por desesperación puede haber diversos grados intermedios y mezclas que son ciertamente

difíciles de explicar; pero el ánimo humano tiene profundidades, oscuridades y complicaciones que son extremadamente difíciles de aclarar y desplegar.”

(Schopenhauer, 2013, p. 476)

El mártir, el asceta ayunador, capaz de llevar hasta sus últimas consecuencias la negación de la voluntad de vivir, superando el principio de individuación, se parece al artista de hambre kafkiano. Su hazaña es vista con incredulidad y asombro por el resto de los mortales, deviene mártir paradójico, pues su martirio no salva a nadie. Jesucristo es el mártir aporético por excelencia; después de ayunar cuarenta días se deja sacrificar frente a la multitud como un espectáculo más entre los presentados por famosos artistas del circo. Schopenhauer resume así las virtudes del cristianismo:

Realmente, la doctrina del pecado original (afirmación de la voluntad) y de la redención (negación de la voluntad) es la gran verdad que constituye el núcleo del cristianismo; mientras que lo demás no es en su mayoría más que ropaje y envoltura, o bien adorno. Por consiguiente, debemos concebir en general a Jesucristo como el símbolo o la personificación de la negación de la voluntad de vivir; pero no individualmente, bien sea según su historia mítica en los Evangelios o según la historia verdadera en la que presuntamente se basó. (Schopenhauer, 2013, p. 480)

Jesucristo es el artista del hambre kafkiano; es exhibido en su jaula donde puede ayunar por tiempo indefinido, pero con el tiempo, es olvidado por su público. Un día un historiador se topa con esa jaula desaprovechada y pregunta a los empleados del circo. Uno de ellos encuentra la tablilla donde se llevaba cuenta de los días de ayuno y entonces, recuerdan al artista.

“Removieron con horcas la paja, y en medio de ella hallaron al ayunador:

¿Ayunas todavía? -preguntóle el inspector-. ¿Cuándo vas a cesar de una vez?” El asceta pide perdón por su deseo de ser admirado aun cuando sabe que no lo merece. ¿pero, porque no deberíamos admirarte? Pregunta el inspector. Y es aquí donde se revela el secreto más íntimo, el más oculto. El asceta hace lo que hace “Porque -dijo el artista del hambre levantando un poco la cabeza y hablando en la misma oreja del inspector para que no se perdieran sus palabras, con labios alargados como si fuera a dar un beso, - porque no pude encontrar comida que me gustara. Si la hubiera encontrado, puedes creerlo, no habría hecho ningún cumplido y me habría hartado como tú y como todos”.

(Kafka. 2020)

Después de esta declaración, muere y la jaula es ocupada por una pantera negra, lustrosa, joven y llena de afirmación por la voluntad de vivir:

“Aquel noble cuerpo, provisto de todo lo necesario para desgarrar lo que se le pusiera por delante, parecía llevar consigo la propia libertad: parecía estar escondida en cualquier rincón de su dentadura. Y la alegría de vivir brotaba con tan fuerte ardor de sus fauces, que no les era fácil a los espectadores poder hacerle frente. Pero se sobreponían a su temor, se apretaban contra la jaula y en modo alguno querían apartarse de allí.” (Kafka. 2020)

Al igual que Jesucristo; otro artista del hambre, Felipe Osornio, *Lechedevirgen Trismegisto*, el mártir paradójico, hace lo que tiene que hacer porque no encuentra otro alimento espiritual que le llene. Hace lo que tiene que hacer aun cuando sabe que el arte no salva al mundo, lo que, por otra parte, no es posible ni deseable.

4.2.15. *El Arte Como Ritual de Sanación*

El proceso de transmutación que se opera en la acción artística, entendido como ritual alquímico, más allá de la supuesta transfiguración causada por la experiencia estética, ¿es capaz de instalar un efectivo estado de salud en el sujeto? Es decir, un performance, o cualquier otro ritual artístico, ¿podría curar una enfermedad terminal como la padecida por Osornio?

Para Suely Rolnik, crítica de arte y psicoanalista brasileña, la pregunta sobre la capacidad terapéutica del arte, implica varios problemas previos; tales como los conceptos más difundidos sobre salud y enfermedad, vivir bien, o la idea de creación.

Para proponer una respuesta recurre a la obra de Lygia Clark, artista brasileña, (Belo Horizonte Brasil 1920-1988) y destaca dos obras: *Objetos relacionais* y la *Estruturação do self*. En la primer obra, los objetos relacionales de variado origen son empleados para la sesión artística, durante la cual son restregados por todo el cuerpo semidesnudo del participante. Esto recuerda los rituales de sanación practicados por brujos y chamanes en Brasil, país originario de Lygia Clark.

Para Rolnik, la potencialidad curativa del arte, se encuentra en la capacidad de activar la “sensación” de los cuerpos como fuerza estética; en otras palabras, el arte tiene la capacidad de transformar, transmutar, sublimar, como un proceso alquímico las energías sensibles (capacidades estéticas) incommunicables, que escapan a la explicación racional y de las cuales tenemos un pálido acercamiento, mediante la traducción insuficiente del lenguaje.

La actuación del arte se ubica en un territorio fronterizo, liminal, más allá de la subjetividad común, (el sujeto) que se refiere solo a una parte del ser. La subjetividad del sujeto es esa parte del ser que nos permite actuar en la vida diaria, en nuestra relación con el mundo

conocido. Se trata de “las facultades de memoria, inteligencia, percepción, sentimiento”, en tanto que la “sensación” da cuenta de procesos que escapan al conocimiento racional, son intensidades, potencias que causan angustia al no poder ser explicadas por la razón. La “sensación” es eso que aparece “más allá de la percepción y del sentimiento en nuestra relación con el mundo” (Rolnik. 2015)

Para Deleuze la sensación es aquello que afecta directamente el sistema nervioso sin pasar por la razón; es el dominio de la carne, del cuerpo. En el mundo de la pintura Deleuze hace notar que, para expulsar la figuración explicativa, ilustrativa, o narrativa en el arte; hay dos vías, la abstracción o la Figura. La abstracción va hacia el cerebro, mientras que, tal como lo entiende Cezanne, la Figura es sensación, es instinto. Cezanne pinta bodegones, paisajes, naturaleza aprehendida por la sensación, mientras que Bacon muy próximo a Cezanne, (en su modo de entender la pintura) pinta los hechos, registra los hechos pasando por distintos niveles de sensación cuyas tensiones deforman a sus retratados. (Deleuze, 1980)

Deleuze encuentra que la sensación es ese lugar indiscernible que iguala a los hombres y a las bestias, esa zona sintiente que es carne y que no hace diferencia aún entre animales y humanos. Esto lo describe, en el caso de la pintura, exponiendo la manera en que Bacon pinta la sensación; y advierte que, para acceder a la sensación, el mismo pintor es sensación por eso pinta retratos, animales y hombres crucificados tratándolos como trozos de carne que se exponen en una carnicería. El cristo mártir, es idéntico a una pieza de res colgante, carne sensible que ha recibido todo el dolor del mundo. Bacon, ateo, no denigra el símbolo sufriente del mito cristiano, sino que muestra la dimensión de lo sagrado en el sufrimiento animal, incluido el hombre; ya que, al fin, el hombre no es más que un animal, aunque sea un animal simbólico.

Según los psicólogos, una sensación es el dato elemental, primario que afecta los sentidos, y que después se convertirán en experiencia del mundo. Es decir, la sensación pertenece a la carne, al cuerpo, al sensorium, a la animalidad pre racional rescatada por los accionistas vieneses. Cuando Deleuze habla sobre la pintura de Cezanne, o de Francis Bacon, asimila la sensación con la capacidad sensible de los cuerpos, con la aparición del espíritu animal que traza sus huellas sobre la presencia de los retratos baconianos; Bacon pinta la sensación, el hecho brutal sin pasar por la narración o la explicación anecdótica:

La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, "el instinto", el "temperamento", todo un vocabulario común al naturalismo y a Cezanne), y una cara vuelta hacia el objeto ("el hecho", el lugar, el acontecimiento). Mejor aún, no tiene caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez devengo en la sensación y algo llega por la sensación, lo uno por lo otro, el uno en el otro. (Deleuze. 1980, p. 22)

Pues bien, siguiendo la exposición de ideas de Rolnik; deleuziana ella misma, entendemos la sensación como otra capacidad humana, alternativa a la hegemonía de la subjetividad moderna de acceder a la comprensión del mundo. La subjetividad construida en la modernidad, a partir del siglo XV privilegia el logocentrismo. La razón es el centro del ser y es a través de la razón que se explica y valida el mundo como una única vía. Según Rolnik, El inicio de la modernidad es también el inicio del capitalismo y sus derivados, neoliberalismo, colonialismo, y variadas formas en que el poder capitalístico administra el deseo. El trauma causado por la invasión colonialista aún está vivo en los cuerpos, no hay tal cosa como una etapa

post colonialista. El modo de comprender el mundo desde un sujeto central, el sujeto cartesiano, deja por fuera otras maneras que involucran al cuerpo en su afirmación vital.

El concepto de enfermedad o salud cambia así, dependiendo del sistema cultural imperante. Para la subjetividad colonialista que aún impera, la salud es el buen funcionamiento de la máquina cuerpo y la felicidad es logro de metas y deseos interiorizados por la publicidad. En esta definición de salud, el ser es, está equilibrado, bien definido en la ocupación de sus funciones y lugares; mientras que, la potencia estética de la sensación ha sido eliminada o reprimida por la sociedad de consumo que ha convertido el arte en una mercancía, en pasatiempo complaciente. Rolnik cita al psicoanalista D.W. Winnicott:

Para este psicoanalista inglés, la cura no tiene que ver con la «salud psíquica» que se evalúa según el criterio de fidelidad a un código: un proceso equilibrado de identificaciones del ego con imágenes de los personajes que componen el mapa oficial del medio, y un mapa que se define por la inserción socio-económico-cultural de la familia. Y se completa con la construcción de defensas más eficaces y menos rígidas. En contraste con ello, la cura tiene que ver con la afirmación de la vida como fuerza creadora, con su potencia de expansión, lo que depende de un modo estético de aprehensión del mundo. Tiene que ver con la experiencia de participar en la construcción de la existencia, lo que —según el psicoanalista inglés— da sentido al hecho de vivir y promueve el sentimiento de que la vida vale la pena ser vivida. Se trata de lo contrario de una relación de complacencia sumisa, marcada por una disociación de las sensaciones y por la desactivación de la ensoñación, pues tal relación acaba promoviendo un sentimiento de futilidad asociado a la idea de que nada tiene importancia. (Rolnik. 2015)

De esta manera, siguiendo el modo del arte que se asimila al ritual alquímico, que nos enfrenta a la experiencia estética y desencadena profundos cambios interiores, que nos convierten en agentes activos en la creación de sentido; podemos proponer que el arte cura al recuperar un “modo estético de aprehensión del mundo”. Sentido estético que aún continúa bastante reprimido en esta sociedad que privilegia el conocimiento logocéntrico. (Rolnik. 2015)

El sentido estético se refiere al saber del cuerpo, a la activación de las fuerzas del mundo en el cuerpo vivo a través de la acción artística.

4.2.16. *Performance Artístico y Performance Cultural*

La religiosidad popular mexicana se encuentra mezclada con saberes prehispánicos que han sobrevivido a la colonización cultural. La sangrienta religión católica impuesta se mezcla con las no menos sangrientas prácticas culturales prehispánicas formando el caldo de cultivo apropiado para hacer surgir rasgos y signos característicos del carácter del mexicano, hibridizado en contradicciones, hermético y fiestero, guadalupano y futbolero, apasionado por la vida y por la muerte, por el ritual y las formas tal como lo describe O. Paz en el *Laberinto de la Soledad*:

El mexicano, obstinadamente cerrado ante el mundo y sus semejantes, ¿se abre ante la muerte? La adula, la festeja, la cultiva, se abraza a ella, definitivamente y para siempre, pero no se entrega. Todo está lejos del mexicano, todo le es extraño y, en primer término, la muerte, la extraña por excelencia. El mexicano no se entrega a la muerte, porque la entrega entraña sacrificio. Y el sacrificio, a su vez, exige que alguien dé y alguien reciba. Esto es, que alguien se abra y se encare a una realidad que lo trasciende. En un mundo

intrascendente, cerrado sobre sí mismo, la muerte mexicana no da ni recibe; se consume en sí misma y a sí misma se satisface. Así pues, nuestras relaciones con la muerte son íntimas —más íntimas, acaso, que las de cualquier otro pueblo— pero desnudas de significación y desprovistas de erotismo. La muerte mexicana es estéril, no engendra como la de aztecas y cristianos (Paz. O. 1992)

Pero ¿qué engendra la perspectiva ante la muerte de aztecas y cristianos? Justamente eso: una particular manera de los mexicanos de relacionarse con la muerte, el sacrificio, el ritual, el martirio, aunque según Paz, carezca de significación. Estas formas se reflejan en el trabajo de Osornio quien emplea estos rituales culturales de reminiscencia prehispánica al interior de sus trabajos como una recreación de saberes perdidos, como una "conducta restaurada"

El término “conducta restaurada” es empleado por Richard Schechner,³⁹ para explicar el uso de conductas culturales aprendidas y repetidas posteriormente a través de rituales en la vida cotidiana y en los más elaborados rituales celebrados en fechas especiales, de importancia civil o religiosa.

Hacemos aquí una diferencia entre el *performance artístico*, y otro tipo de performances no artísticos, o cuya intención es no artística; entendidos como *performance cultural*. (Estado de trance en algunas iglesias evangélicas, rituales colectivos como la recreación del viacrucis y crucifixión en comunidades cristianas, ritual de pasaje de la adolescencia a la edad adulta, danza

³⁹ Richard Schechner es director teatral, ensayista y profesor universitario en el Departamento de Estudios de Performance de la Universidad de Nueva York. Su trabajo dentro de la escena experimental de los años sesenta en los Estados Unidos, así como el intercambio intelectual que mantuvo con el antropólogo Víctor Turner, lo llevaría a constituirse como uno de los pensadores más prolíficos dentro del campo del performance.

balinesa de éxtasis, etc.) Empleamos aquí el término *performance cultural*, en su sentido más amplio, como un acontecimiento, acción o representación, que incluye acciones cotidianas estereotipadas del individuo, (comer, caminar) así como otros espectáculos. (Una misa religiosa, una danza o un mitin político)

El sujeto aprende y reproduce los comportamientos que son entendidos como aceptables o esperados en tal o cual contexto, según su clase social, etnia o género. “En este caso, podríamos decir que caminar en la vía pública se puede entender como un performance de género, por ejemplo, ya que los seres humanos internalizan modelos de comportamientos socialmente apropiados y los reproducen de muchas maneras.” (Taylor, D. 2011, p. 20)

Estos comportamientos o secuencias de comportamientos, son utilizados como materia prima, como material, por parte del performancero, director de cine o teatro. Los practicantes de esos rituales saben que algunas conductas “existen independientemente de los actores que las realizan.” Estas conductas, movimientos, gestos, mantras, son el material con el que se construyen rituales de más amplia duración y se emplean en el chamanismo, exorcismo, danza artística, teatro, psicoanálisis, o psicodrama. (Schechner, R. 2011, p. 36)

El performance artístico, cuya materia prima es la conducta restaurada, tiene a su disposición gran variedad de comportamientos; “puede ser el yo en otro estado psicológico u otro tiempo,” el yo en estado de trance, transfiguración o poseído por fuerzas dionisiacas que le hace aparecer como si fuera otro; o en estado de catarsis cuando participa de un psicodrama. La conducta restaurada se convierte en una acción simbólica y reflexiva que concentra hechos religiosos, estéticos, médicos o políticos. (Schechner, R. 2011, p. 36)

La forma de aparecer de la conducta restaurada en el performance o en la obra teatral, según el esquema de Schechner, parte de un sujeto central ubicado en tiempo presente que se encuentra en el proceso de concebir y ensaya la obra; en su transcurso recoge material que procede del pasado, de la tradición, ya sea un hecho histórico “real” o un mito, (o una mezcla de ambos) y con estos materiales crea la obra que se proyecta a futuro, la obra es real, deviene real, actual, cuando se presenta.

Osornio emplea segmentos, secuencias de conductas estereotipadas (uso de objetos, acciones) que provienen de prácticas culturales, algunas negadas o minimizadas por el pensamiento occidental dominante y las convierte en elemento fundamental de su performance. Esas conductas o secuencias de acción permanecen y existen independientemente de los actores que las ejecutan, y según Schechner se diría que tienen vida propia; véase por ejemplo el ritual de la crucifixión; celebrado cada año en fechas específicas y encarnada por variados actores. Ese ritual cultural marcado profundamente en la imaginación del pensamiento occidental, es empleado como materia prima, como ladrillos en la construcción del edificio del performance artístico al ser recuperado, transformado, reinventado por artistas como Osornio, Gómez Peña, Ron Athey o cualquier otro performancero:

Debido a ello las secuencias de conducta pueden ser almacenadas, transmitidas, manipuladas y transformadas; los actores entran en contacto con ellas, las recobran, recuerdan o, incluso, las inventan y luego vuelven a comportarse según los parámetros, ya siendo absorbidos (al representar el papel, al entrar en trance) o ya coexistiendo con ellas. (Schechner. 2011, p. 35)

Un ejemplo notable es el rescate y recreación de los rituales de curación practicados por el Niño Fidencio, que vimos en el performance *Los Campos del Dolor*; o bien los otros rituales médicos que encontramos en la exhibición de los tratamientos recibidos por Osornio (diálisis, etc.) presentes en *El Árbol de sangre*, o *Nosotros*. Otros ejemplos son su caminata descalzo sobre nopales espinosos, los actos de brujería y las *limpias*, la frecuente autolaceración o la amenaza de autoinmolación cuando se cubre de gasolina en *Infierno Varieté*.

Pues bien, el particular empleo del cuerpo, sus extensiones protésicas y culturales; los objetos y las conductas que encontramos en la performática de Osornio nos permiten concluir que efectivamente Osornio encarna el arquetipo del mártir; el chivo expiatorio que purga en su propio cuerpo el dolor y la enfermedad del mundo. Un martirio que paradójicamente no salva nada, el mundo no se salva con performances.

4.3. El Mártir. El arte es Sufrimiento.

Hemos escogido un corpus de obras pertinentes para su análisis e interpretación. Son las obras que muestran el recorrido iniciático, el viacrucis de Osornio. Entre ellas la pieza que constituye una despedida de la vida, *Nosotros*, y concluye con la puesta en escena de *Esperanza de vida*, presentada un año después del exitoso trasplante de riñón.

Creemos que el núcleo de este bloque de obras es la expresión del sufrimiento. Aquí podemos ligar el pensamiento estético de Schopenhauer con la particular visión de T. Adorno, ya que ambos consideran el sufrimiento como la expresión esencial de la vida. Cuando se sufre un gran dolor físico o espiritual, es imposible pensar en nada más, no hay lugar para nada más; no hay razonamiento, no hay planes para realizar el día siguiente. El dolor ocupa la totalidad del ser,

el humano es un animal sintiente. Pero hay otro género de dolor, diferente al físico, es el dolor espiritual que Schopenhauer denomina sufrimiento, cuando nos recuerda que el estar vivo es sufrir en tanto que la vida transcurre entre el dolor y el aburrimiento. Por su parte, Adorno, en su teoría estética afirma que el arte es una forma de conocimiento, pero además trasciende esa función cognoscitiva y se adentra en lo enigmático, en lo expresivo; y lo que expresa el auténtico arte es sufrimiento, porque:

[...] algo en la realidad es esquivo al conocimiento racional. A éste le es ajeno el *sufrimiento*: puede definirlo subsumiéndolo, puede buscar medios para calmarlo, pero apenas puede expresarlo mediante su experiencia: eso lo consideraría irracional.

(Adorno T. W. 2004, p. 49)

Un arte de este tipo, enigmático para el conocimiento racional, resulta incómodo, porque frecuentemente está en contra del “buen gusto” de lo establecido.

El arte de Osornio es auténtico, es honesto, en tanto que nos enfrenta con lo extraño, con lo enigmático, hace visible lo invisible y expresa lo que no se puede expresar de otra manera. Osornio se mete en un viaje que explora las funciones expresivas, transformadoras, sublimadoras del arte. Expresa sufrimiento en concordancia con un mundo que sufre, un mundo que se encuentra en proceso de enfermedad terminal. Sin embargo, el arte no puede ni quiere salvar al mundo, vivimos en la post utopía de un arte salvador; tan solo puede ofrecer un consuelo efímero, embriagador, transitorio.⁴⁰

⁴⁰ Para Schopenhauer, la contemplación estética inducida por el arte, es una forma de sustraerse al dominio de *maya*, la ilusión egoísta de ser el centro del mundo. A través del arte, particularmente de la música, se accede a una forma de conocimiento sensible, opuesto al conocimiento del mundo por conceptos abstractos. La consecuencia es un olvido de sí, de la propia individualidad. El sujeto y el objeto de la contemplación se funden, pero ese estado es efímero.

Para trascender el dolor y sufrimiento causado por el hecho de existir, se hace necesario un grado de ascetismo que no todos podemos alcanzar.

Ahora bien, ¿Por qué decimos que Osornio encarna el arquetipo del mártir?

El trabajo de Osornio ya no se puede entender si se observa a través de los conceptos que sostenían el arte tradicional. El arte actual ya no intenta ser complaciente, no es necesariamente bello, y se inclina hacia lo trasgresor y crítico. No necesariamente participa de los valores propios de otros sistemas anteriores.

El arte actual se encuentra marcado por lo Adorno llama estética negativa. “Lo que los enemigos del arte moderno llaman, con mejor instinto que sus apologetas medrosos, su negatividad es el compendio de lo reprimido por la cultura establecida. Ahí hay que ir.” (Adorno T. W. 2004, p, 49) El arte contemporáneo es simultáneamente una esfera autosuficiente y un producto social. Es autosuficiente en cuanto ostenta las características que le identifican como una forma de ser arte; además es un producto social, ya que aparece cuando las condiciones de pensamiento de una sociedad crean las condiciones que permiten su aparición.

Así, encontramos ya en los performances más tempranos de Osornio las características de esa estética de la negatividad adorniana; las cuales enunciamos brevemente a continuación. La primera es el hecho de que la estética percibe lo extraño como extraño, el arte permanece como extraño, extraordinario; es decir lo que escapa a lo ordinario del lenguaje comunicativo racional. En ese sentido el arte no es un lenguaje que intenta comunicar, (emitir un “mensaje”, unas instrucciones); en todo caso sería un lenguaje ininteligible para el pensamiento ordinario. La segunda señal que Adorno encuentra en el arte actual es su negación a la belleza tradicional; el arte de nuestros días no es placentero, no busca complacer; accede a temas marginales:

enfermedad, muerte, locura, extrañeza; se aparta de la intención de las industrias culturales que han convertido el arte en pasatiempo y diversión. En tercer lugar, el arte permanece como un enigma irresoluble, no es comprensible para las formas de comunicación usuales. En cuarto lugar, niega aquellos rasgos sociales normalizadores, escapa a la pretensión normalizadora del poder en turno.

Osornio expresa lo que ha vivido, hay una identificación entre su arte y su vida. Es decir, cuando el artista asegura que la materia prima de su acción artística es su vida, ¿no está diciendo que la voluntad de vivir schopenhaueriana (como afirmación o negación) se manifiesta en su propio cuerpo?

Que el arte expresa la desgracia mediante la identificación anticipa la destitución de la desgracia; eso, ni la fotografía de la desgracia ni la falsa felicidad, describe la posición del arte actual auténtico frente a la objetividad entenebrecida; cualquier otro arte se delata por el empalago de su propia falsedad. (Adorno T. W. 2004, p, 49)

Conclusiones

En un principio, el problema general de esta investigación era sobre la articulación de arte y política, particularmente la unión de arte y activismo político, (artivismo) en el performance mexicano, teniendo como estudio de caso a Felipe Osornio, *Lechedevirgen Trismegisto*. A lo largo del proceso de investigación; debido a ciertos hallazgos y líneas de fuga, el tema se amplió y se enfiló hacia las políticas del cuerpo. Hacia una interrogante ontológica, íntima y subjetiva. ¿Cómo se vive la experiencia de padecer una enfermedad terminal?

Cada quien lo vive como puede. Osornio, lo gestiona utilizando su vida como materia prima para efectuar un viaje de transmutación alquímica. El performance deviene ritual mágico-artístico. En tanto artista-chamán devoto del Niño Fidencio, Osornio incorpora prácticas arcaicas provenientes de otros sistemas de pensamiento diferentes al racionalismo occidental.

Este giro enriqueció la investigación al permitir legítimamente, interrogarnos sobre la aparición en el arte contemporáneo, de otras prácticas no solamente extra artísticas sino extra-normales. Efectivamente, estos acontecimientos aparecen en un periodo que Rancière nombra régimen estético, en el cual el arte se mezcla en aparatoso ensamblaje, con los más recientes avances de la tecno-ciencia junto a algunos extravagantes rituales arcaicos de sanación espiritual; tales mezclas son signos propios de la postmodernidad que vivimos en la actualidad.

Para contrastar y ubicar las prácticas de Osornio, revisamos la forma en que el arte evoluciona al incorporar las ideas que cada época construye sobre conceptos como, cuerpo, enfermedad, política, estética, o la manera en que el pensamiento artístico cuestiona la propia idea de su ser como arte.

Encontramos que estos son constructos conceptuales que han germinado en los territorios adecuados. Así mostramos algunos instantes de la historia del arte más reciente, la segunda mitad del siglo XX, a nivel internacional y nacional, (a nivel local hay prácticamente nada). Nos enfocamos en aquellos que responden a nuestra indagación sobre las mezclas del mundo del arte con otras esferas como: enfermedad, corporalidad, política, alquimia esotérica, espiritualidad; y particularmente aquellos que son reconocidos como una influencia en la obra de Felipe Osornio, *Lechedevirgen Trismegisto*.

Hicimos un breve repaso de artistas y acontecimientos claves, como el *Accionismo vienés*, Bob Flanagan, Ron Athey, Teresa Margolles, la Congelada de Uva, Diana pornoterrorista, Lukas Avendaño, y todos los personajes que hemos mencionado en esta investigación; tienen en común el haber hecho de su cuerpo el territorio de luchas políticas, sociales, espirituales. Algunos exhiben sobre su cuerpo las huellas recibidas en esta lucha, como Osornio o Flanagan, otros, además, hacen evidente la enfermedad del mundo como Osornio, Athey, o el *Accionismo vienés*.

De esta manera, al responder a las preguntas de investigación enunciadas al principio de esta tesis, las cuales son: ¿Cómo se integran en el arte contemporáneo aspectos tan bizarros como alquimia esotérica, magia, estética, política, y o enfermedad? Y ¿Cómo transforma Osornio su vida (su materia prima) en proyectos artísticos? encontramos que, en principio, existe un factor común a todos estos escenarios; el cuerpo. En ese lugar se mezclan como en su propia casa las pulsiones propias de cada época, y desde allí, se gesta la revolución, la resistencia. Es el cuerpo sensible el caldero del alquimista donde se gesta la obra magna. El origen del arte y de la política se encuentra en el cuerpo extendido de la comunidad humana. Extensión que abarca, como señala Osornio en la obra “Nosotros”, la totalidad de los seres, animados o inanimados; la

naturaleza toda y su proliferación de fuerzas irracionales, nombrada ‘Voluntad’, por Schopenhauer.

Es Schopenhauer quien reivindica el cuerpo como encarnación de estas fuerzas; y es el cuerpo y sus potencias aún desconocidas, el protagonista de un drama sin fin.

Osornio nos recuerda que habitamos un mundo enfermo en etapa terminal, cuyos síntomas encontramos en todas partes. El cuerpo sensible es golpeado por las fuerzas del afuera; violencia social, control institucional. Sus capacidades creadoras, sexuales, intelectuales o espirituales son administradas, ordenadas por *la policía*, es decir, el poder político en turno, nombrado así por Rancière.

El individuo es frágil; su existencia es irrelevante, es fácil desaparecer víctima de un accidente, una catástrofe, ya sea natural o provocada por el hombre, o bien, alguna enfermedad fulminante o prolongada... ¿Qué hacer ante la angustia, ante el dolor?

El hombre común busca un pasatiempo tranquilizante: yoga, futbol, religión, o algunas manifestaciones artísticas, consumidas como una mercancía endulzante. El artista verdadero, por su parte, transforma el dolor de existir mediante sublimación, transmutación alquímica; y muestra lo que debía permanecer oculto. Osornio tiene el privilegio, como artista, de transmutar el dolor de su propia enfermedad, la dosis que le corresponde del dolor universal, a través del ritual apoteósico de arte-magia.

Vivimos tiempos post utópicos, ya no se puede esperar del arte que sane a una sociedad enferma. No es esa su función. El arte ha perdido su capacidad terapéutica, si es que alguna vez la tuvo. La función del arte es hacer visible lo invisible y abrir canales que nos permiten percibir lo real estéticamente; es decir, como señala Suelly Rolnik, ver y sentir de manera diferente.

Osornio llega a convertirse en *El Mártir Paradójico* porque al transitar por el camino iniciático de su performance, sufre una transformación y; acoge sobre su cuerpo la enfermedad y el sufrimiento del mundo en una comunión holística; tal como el chivo expiatorio es cargado con los pecados de su comunidad. Pero al mismo tiempo es consciente de que el mundo no puede ser salvado con performances.

En cuanto al evento catastrófico de la pandemia Covid 19, que nos sorprendió en mitad de esta investigación; recomendamos profundizar los estudios sobre las consecuencias en el mundo del arte de este acontecimiento que, García Canclini no duda en calificar de dictadura sanitaria global.

Una de las consecuencias más asombrosas de este experimento de totalitarismo a nivel mundial es la migración de las manifestaciones artísticas hacia el mundo de la virtualidad. Efectivamente, el cuerpo físico, presente, palpable, desaparece y las interacciones humanas se realizan a través de las redes sociales. Performance, teatro, danza, son mostrados a través de la pantalla. Hay piezas de arte que ya han nacido en la virtualidad y allí permanecen; las NFT, (*no fungible tokens*), imágenes, música, videos y otros datos creadas por artistas, y que solo existen en la realidad virtual.

El siguiente paso es el horror del metaverso de Mark Zuckerberg: todas o la mayoría de las actividades laborales, académicas, artísticas o sociales se realizan: se hacen reales, en el metaverso a través de un avatar, un doble diseñado al gusto del cliente; mientras su cuerpo físico se encuentra en un sillón, conectado a los cables y gafas de acceso a la realidad virtual. Esto constituye un retorno a la caverna platónica o a *The Matrix*, película de 1999 dirigida por los hermanos Wachowski.

La implementación de medidas sanitarias contra el Covid 19, que incluyeron aislamiento social y cuarentena sobre toda la población mundial durante el año 2020; ha tenido consecuencias catastróficas en todos los órdenes de la actividad humana. Tales medidas a la larga resultaron más dañinas que la misma pandemia.

Referencias

- Adorno T. W. (2004). *Teoría estética*. Ediciones Akal. Madrid
- Agustín, José (2017) *La contracultura en México*. Penguin Random House Grupo Editorial México.
- Alcázar, J. (2014) *Performance: un arte del yo: Autobiografía, Cuerpo e Identidad*. Siglo XXI Editores. México
- Alcázar, J. Fuentes, F. (2005) *Arte de los resquicios*. Performance y arte-acción en América Latina. (147-180) Exteresa/Ediciones sin nombre/Citru. México.
- Amador, J. (jul 13, 2020) *El programa sectorial, ajeno a la nueva realidad*. Obtenido de: Proceso.
<https://es.scribd.com/article/469083693/El-Programa-Sectorial-Ajeno-A-La-Nueva-Realidad>
- Andrea Juno, V. V. (2000). *Bob Flanagan Supermasochist*. N. York: Juno Books.
- Angélica Tornero. (sf) *Semiótica y Hermenéutica*. Revista Pasiones de la utopía.
- Animal político (11 de marzo, 2021) *Capacidad contagiante mínima*. Obtenido de:
<https://www.animalpolitico.com/2021/03/capacidad-contagante-minima-lopez-gatell-covid/>
- Anza, A. (14-07-2020) *Viaje al Campo del Dolor*. Obtenido de: <https://cuartoscuro.com/revista/viaje-al-campo-del-dolor/>
- Arcos, R. J. (2009). *La estética y su dimensión política según Jaques Rancière*. Revista Nómadas 31, universidad central Colombia. Obtenido de: <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/18-conocimiento-e-insumision-nomadas-31/210-la-estetica-y-su-dimension-politica-segun-jacques-ranciere>
- Aristóteles (1988). *Política*, trad. M. García Valdés, Madrid, Gredos.

Aristóteles. (s.f.). *La Política*. Madrid: Ediciones Nuestra Raza.

Aztlán. (2016) *Carl G. Jung y los 4 pasos de la transformación alquímica*. Obtenido de:

<http://aztlan.com.ar/blog/carl-g-jung-y-la-transmutacion-alquimica/>

Banco Mundial. (06, agosto, 2020) *Covid 19 to plunge global economy into worst recession since world*

war ii. Obtenido de: [https://www.bancomundial.org/es/news/press-release/2020/06/08/covid-](https://www.bancomundial.org/es/news/press-release/2020/06/08/covid-19-to-plunge-global-economy-into-worst-recession-since-world-war-ii)

[19-to-plunge-global-economy-into-worst-recession-since-world-war-ii](https://www.bancomundial.org/es/news/press-release/2020/06/08/covid-19-to-plunge-global-economy-into-worst-recession-since-world-war-ii)

Biografías y vidas. (s.f.). *Biografía Yves Klein*. Recuperado el 20 de 02 de 2019, de

https://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/klein_yves.htm

Boliver, R. (2004) *Fierros Viejos*. Archivo Arte A. Obtenido de:

<http://archivoarte.uclm.es/obras/fierros-viejos/>

Boliver, R. (2006) *La Congelada de Uva*, Rocío Boliver. CDrom, Serie Documental de Performance

"Mujeres en Acción", Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru, México.

Boliver, R. (2006). *Alcázar, Josefina. Entrevista a Rocío Boliver, La Congelada Uva*. CDrom, Serie

Documental de Performance "Mujeres en Acción", Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru, México.

Boliver, R. (2006). *Rocío Boliver, La Congelada Uva*.. Archivo Arte A. Obtenido de:

<http://archivoarte.uclm.es/artistas/rocio-boliver/>

Boliver, R. (2016). Macarena Gallo. Rocío Boliver, performista mexicana: "*Suicidarme en una*

performance sería una manera chida de morir" Obtenido de:

[https://www.theclinic.cl/2016/07/29/rocio-boliver-la-congelada-de-la-uva-performista-mexicana-](https://www.theclinic.cl/2016/07/29/rocio-boliver-la-congelada-de-la-uva-performista-mexicana-suicidarme-en-una-performance-seria-una-manera-chida-de-morir/)

[suicidarme-en-una-performance-seria-una-manera-chida-de-morir/](https://www.theclinic.cl/2016/07/29/rocio-boliver-la-congelada-de-la-uva-performista-mexicana-suicidarme-en-una-performance-seria-una-manera-chida-de-morir/)

Boliver, R. (27 de junio de 2013) *El performance es el metalenguaje de las emociones: Rocío Boliver*.

Secretaría de Cultura. Obtenido de: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-performance-es-el-metalenguaje-de-la-emociones-rocio-boliver>

Boliver, R. (26 agosto 2009) Antonio Prieto Stambaugh. Interview with Rocío Boliver. [Archivo de video] <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/76hdr920>

Calabrese. (1985) *El lenguaje del arte*. Bompiani. Milán.

Canclini, G. (11 de julio 2020) *¿Una globalización distinta cada mes?* Obtenido de:

<https://revistaelestornudo.com/una-globalizacion-distinta-cada-mes-opinion-garcia-canclini/>

Canclini, G. (6 de abril 2020). *dictadura sanitaria por coronavirus y vigilancia corporativa*

generalizada. Ciudad de México. Obtenido de:

<http://www.antropologiadelcuerpo.com/index.php/publicaciones/reflexiones-en-tiempo-de-aislamiento-social/984-garcia-canclini-la-dictadura-sanitaria-por-el-coronavirus-y-la-vigilancia-corporativa-generalizada-2>

Carmona, D. (01-03-1995) *Efemérides*. Memoria política de México, Obtenido de:

<http://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/3/01051994-HH-CSG.html>

Casar, M. et al. (2020) *México enfermo, con indicios de un régimen totalitario*. Signos Vitales el pulso de México. Capítulo 3. ¿Qué efectos sociales de mediano plazo traerá la crisis covid-19?

Centella, V. O. (2015). *El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas*. Obtenido de

<http://www.redalyc.org/pdf/2790/279038948008.pdf>

CEPAL, (2020) Repositorio cepal. Obtenido de:

https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/45839/1/S2000476_es.pdf

Cirlot, Juan Eduardo. (2006) *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela. Madrid.

Codiceinformativo. (07 de diciembre de 2016). Lechedevirgen explora el cuerpo enfermo como forma de manifestación artística. Recuperado de:

<https://codiceinformativo.com/2016/12/lechedevirgen-trimegisto-explora-el-cuerpo-enfermo-como-forma-de-manifestacion-artistica/>

Columba Vértiz de la fuente. (mayo 18, 2020) *Supervivencia, desencanto, imaginación*. Proceso. En:

<https://es.scribd.com/article/462063823/Artes-Visuales-Supervivencia-Desencanto-Imaginacion>

Cristian Aravena et al, (2019) *Arte acción en México. Registros y residuos*. MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM

Cue, Federico. (29/03/2020) Covid19 confinamiento humanos animales. Obtenido de:

<https://www.france24.com/es/20200329-covid19-confinamiento-humanos-animales>

Danto, A. C. (s.f.). Artes la revista. Recuperado el 22 de 02 de 2019, de La crítica de arte moderna y posmoderna: <file:///C:/Users/lotol/Downloads/Dialnet-CriticaDeArteModernaYPosmoderna-1329228.pdf>

Danto, Arthur (1999). “*Moderno, posmoderno y contemporáneo*”, en Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós. P. 24-41

David, M. (2011), *Semejo 1990-1999. De la morgue al museo*, México, UAM, pp. 9-158.

Deleuze, G. Guattari, F. (2004). *Mil mesetas Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Deleuze. G. (1980) *Francis Bacon, lógica de la sensación*. Editions de la différence. París.

Delgado, A. K. (19 de 04 de 2016). El país. Recuperado el 04 de 03 de 2019, de *Usar el cuerpo para pedir la tierra*: https://elpais.com/elpais/2016/04/18/planeta_futuro/1460996958_515477.html

Descartes, R. (2003) *Discurso del método*. Editorial Diálogo. Valencia.

Descartes, R. (2010). *El Discurso del Método*. Espasa Calpe. Madrid.

Díaz, L. (s.f.). Proyecto enciclopedia web. Recuperado el 04 de 02 de 2019, de japonartescenicas:

<https://web.archive.org/web/20090314090823/http://www.japonartescenicas.org/danza/articulos/butoh.html>

Díaz, Y. (2013). *Poética de la sanación o el lenguaje de los pájaros*: registro mx.net. Obtenido de

<http://registromx.net/ws/?p=3948>

Eco, Umberto. (1995). *Como se hace una tesis*. Gedisa. Barcelona.

Eco, Umberto. (2000) *Tratado de Semiótica General*. Lumen. Barcelona

Ehrenberg, F. (1970). *A Date with Fate at the Tate or The Mask Strikes Again*. Transcripción de la

grabación del evento del 21 de octubre de 1970, archivo Felipe Ehrenberg, Instituto de

Investigaciones Estéticas, (UNAM). Debrouse, Olivier y Medina, Cuauhtémoc: La Era de la

Discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997 / The Age of Discrepancies art and

visual culture in Mexico. Turner/unam; Edición bilingüe, 2007.

Eliade, Mircea. (1982) *Herreros y alquimistas*. Alianza editorial. Madrid.

Escobar. (2015). *Alvarado, M. Performance en México: 28 testimonios: (1995-2000)*, Editorial 17.

México.

Felshin, Nina (1995) *But is it Art?: The Spirit of Art as Activism*. Bay Press,

Filorama, Giovanni. (2001) *Diccionario Akal de las Religiones*. Editorial Akal. Madrid.

Flanagan, B. (24 abril, 2014). *Why. Hermosxsperdedorxs*. Obtenido de:

<https://hermosxsperdedorxs.tumblr.com/post/83724952369/por-qu%C3%A9-bob-flanagan>

Foucault Michel. (1987) *hermenéutica del sujeto*. Ediciones de la piqueta. Madrid.

Freud, S. (1919) *Lo siniestro*. Obtenido de: [https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-](https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf)

[Freud.LoSiniestro.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf)

Freud. S. (2012). *Sigmund Freud, Obras Completas*. Antique books

Freud. S. (2016). *Más allá del placer y otras obras*. NoBooks Editorial.

Gabbatiss, J. (13 diciembre 2016) BBC *Earth*. Obtenido de: [https://www.bbc.com/mundo/vert-earth-](https://www.bbc.com/mundo/vert-earth-38176851)

[38176851](https://www.bbc.com/mundo/vert-earth-38176851)

Gadamer, H. (2001) *El estado oculto de la salud*. Gedisa. Barcelona

García, B. (21 de enero de 2018). "*El arte fue una manera de escapar de mi cuerpo y aprender a*

amarlo" Láudano Mag. Obtenido de Felipe Lechedevirgen Trismegisto

<http://www.laudanomag.com/felipe-lechedevirgen-trimegisto-arte-enfermedad/>

García, E. A. (2009). *Fenomenología del cuerpo vivido y filosofía del viviente* (M. Merleau-Ponty y G.

Canguilhem). *Acta fenomenológica latinoamericana*. Volumen III (Actas del IV Coloquio

Latinoamericano de Fenomenología), 523-538.

García, J. (noviembre 2018) *Contexto internacional del movimiento estudiantil de 1968 en México*.

Imaginatta Núm., 10. Fondo de Cultura Económica.

Gina Pane. (s.f.) *Gina Pane*. Obtenido de: <https://pezconejo.wordpress.com/2011/11/14/ginapane/>

Gnosistv. (2020). *La Constitución Interna del Hombre*. Obtenido de:

<http://www.gnosistv.com.ar/conferencias/1/Clase18.pdf>

Gómez-Peña, G. (1994) *Cruci-fiction project*. Obtenido de:

<https://www.guillermogomezpena.com/works/#the-cruci-fiction-project>

Gómez-Peña, Guillermo. (2002). “*Wacha esa Border, Son*”, en *El mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. México: Editorial Océano/Conaculta, pp. 47-58.

Gómez-Peña, Guillermo. (2004). *Mapa corpo series*. Obtenido de:

<https://www.guillermogomezpena.com/works/#the-mapa-corpo-series>

González Gema et al. (27 noviembre 2020.) *Suicidio en pandemia*. Redacciónmedica.com. Obtenido de:

<https://www.redaccionmedica.com/opinion/suicidio-en-pandemia-5969>

González, B. (23 marzo, 2020) *Arte. Proceso*. Obtenido de: <https://es.scribd.com/article/456619623/Arte>

Hartmann, Franz. (1886) *Magia blanca y magia negra*. Magic, white and black.

Heathfield., A. J. ((2012)). *Perform, Repeat, Record*. Live Art in History. UK / Chicago, US: intellect Bristol.

Heidegger, M., (1996). *¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?* Caminos de bosque, Alianza, Madrid, pp. 241-289

Human Rights Watch. (12 de, mayo 2020) *Elcovid19 aumenta la xenofobia y el racismo contra los asiáticos en todo el mundo*. Obtenido de: <https://www.hrw.org/es/news/2020/05/12/el-covid-19-aumenta-la-xenofobia-y-el-racismo-contra-los-asiaticos-en-todo-el-mundo>

infobae, (11 de marzo, 2021) <https://www.infobae.com/america/mexico/2021/03/12/coronavirus-en-mexico-al-11-de-marzo-cuantas-nuevas-muertes-se-registraron-en-24-horas/>

Jaurena, C. (18 de diciembre, 2019) *Carlos Jaurena, el sindicato del terror y otras historias*.

[Entrevistado por Dabi Javier] Obtenido de: <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/carlos-jaurena-el-sindicato-del-terror-y-otras-historias>

Jodorowsky, A. (2004) *Psicomagia*. Ediciones Siruela.

Johnson, D. (2013). *Pleading in the Blood: The Art and Performances of Ron Athey*. London: Live Art Development Agency.

José Luis Liñán, (2008). *Representación, concepto y formalismo Gadamer, Kosuth y la desmaterialización de la obra artística*. Universidad de Granada, España. Obtenido de: <http://www.scielo.org.co/pdf/idval/v58n140/v58n140a09.pdf>

Juanes. J. (s.f.) *Serie performance mago Melchor*. Obtenido de: (https://www.academia.edu/17289499/SERIE_PERFORMANCE_MAGO_MELCHOR)

Kafka, F. (2020) *Obras completas*. Nueva edición integral. Wisehouse

Kamala Jnana, (2004) *Diccionario de filosofía alquímica*. Edición Georges Charlet.

Katharina Niemeyer. (s.f.) *Vida ida y vuelta el caso del estridentismo*. Obtenido de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte---vida-ida-y-vuelta-el-caso-del-estridentismo/html/e934e43a-0e94-4d9c-8dda-44cee55ce61e_4.html#I_0_

Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI

La historia detrás del mito. (abril 2014) *Avándaro*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=zwkz6ylK8Bo>

Laplanche, Jean. (1999) *Tres destinos del mensaje enigmático*. Revista uruguaya de psicoanálisis.

Le-Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

López, N. (2015) *Activistas por los derechos humanos se crucifican*. Obtenido de:

<https://www.gacetamexicana.com/activistas-por-los-derechos-humanos-se-crucifican/>

López, O. D. (05 de Abril de 2016). *Lechedevirgen Trismegisto*. Vice.com. Obtenido de

http://www.vice.com/es_mx/read/leche-de-virgen-trimegisto

Lora, A. (1973) *Abuso de Autoridad*. Sello: Lora Productions Inc.

Lorenzo Vilches Manterola. (2017) *Diccionario de teorías narrativas: Cine, Televisión, Transmedia*.

Penguin Random House Grupo Editorial España.

Lotman, Yuri. (1970) *La estructura del texto artístico*. Ediciones Itsmo, Madrid.

Lotman, Yuri. (1996) *La semiosfera*, Volumen 1. Editorial Cátedra. Madrid.

Liotard, J. F. (1987) *La postmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: gedisa.

MACBA. (2005) *Günter Brus. Quietud nerviosa en el horizonte*. Recuperado el 27 de 02 de 2019, de

[http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-](http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/artistas/fundadores/brus/brus.htm)

[cuerpo/artistas/fundadores/brus/brus.htm](http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/artistas/fundadores/brus/brus.htm)

Maleno, Helena, (01/05/2020) *Derechos humanos migración*. Obtenido de:

[https://ctxt.es/es/20200501/Politica/32289/helena-maleno-derechos-humanos-migracion-](https://ctxt.es/es/20200501/Politica/32289/helena-maleno-derechos-humanos-migracion-marcelo-exposito-mafias-sistema.htm)

[marcelo-exposito-mafias-sistema.htm](https://ctxt.es/es/20200501/Politica/32289/helena-maleno-derechos-humanos-migracion-marcelo-exposito-mafias-sistema.htm)

Margolles T. (2021) *Teresa Margolles Sierra*. Obtenido de:

https://www.ecured.cu/Teresa_Margolles_Sierra

- Margolles, T. (2015). *de Alvarado, M. Performance en México: 28 testimonios (1995-2000)*, Editorial 17. México.
- Marisol Méndez. (2020) *Informe sobre los efectos de la pandemia del COVID-19 en las personas migrantes y refugiadas*. Violaciones a derechos humanos documentadas por organizaciones defensoras y albergues en México. Fundación para la justicia y el estado democrático de derecho - Asylum access México -Comisión mexicana de defensa y promoción de los derechos humanos - Instituto para las mujeres en la migración - Sin fronteras - Alma migrante.
- Martínez, C. (2010). *Cuerpo, política y subjetividad. Performance y prácticas antagonistas*. [Tesis de doctorado], Universidad de Castilla la Mancha Cuenca, España. Repositorio Institucional.
- Mayer, M. (2016) *Polvo de Gallina Negra*. Obtenido de: <https://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/12-polvo-de-gallina-negra>)
- McMillan, J. I. (s.f.). *Manual MSD*. Recuperado el 10 de 08 de 2018, de <https://www.msdmanuals.com/es-mx/professional/trastornos-urogenitales/enfermedad-renal-cr%C3%B3nica/insuficiencia-renal-cr%C3%B3nica>
- Meana, D. R. (2012) *La música y los límites del mundo. Un estudio*. Querétaro: Centro de Investigación Social Avanzada .
- Médicos sin fronteras. (05, mayo, 2020). Obtenido de: <https://www.msf.es/actualidad/estados-unidos/ee-uu-sigue-deportando-migrantes-plena-pandemia-pesar-suponer-preocupante>
- medlineplus (s.f.). Recuperado el 05 de 10 de 2018, <https://medlineplus.gov/spanish/ency/article/000107.htm>)

Meréndiz, D. (s.f.) *Transgrediendo al espectador: Colectivo SEMEFO*. Archivochurubusco. Obtenido de: <https://archivochurubusco.encrym.edu.mx/n3letras2.html>

Montes, F. (8 de junio de 2017). *El evangelio del Niño Fidencio*. Obtenido de: Campos del Dolor: <http://www.lechedevirgen.com/campos-del-dolor/leprosos/>

Montoya, (2015). de Alvarado, M. *Performance en México: 28 testimonios (1995-2000)*, Editorial 17. México

Mundo del museo (2021) En:(<http://mundodelmuseo.com/ficha.php?id=1460>)

Niza Rivera. (30 de marzo 2020) *Sobrevivencia de la danza*. Proceso. En: <https://es.scribd.com/article/456619562/Sobrevivencia-De-La-Danza>

Noriega, A. (7 de diciembre de 2016). codiceinformativo.com. Obtenido de <https://codiceinformativo.com/2016/12/lechedevirgen-trimegisto-explora-el-cuerpo-enfermo-como-forma-de-manifestacion-artistica/>

Osornio (2018) *Esperanza de vida performance*. Obtenido de: <https://www.lechedevirgen.com/obra/esperanza-de-vida-performance/>

Osornio Felipe. (2017). *Cómo y por qué aparece el performance en Querétaro*. Abril 13, 2017, de proyectosubmarino.mx Sitio web: <http://proyectosubmarino.mx/2017/03/queretaro-b-side/>

Osornio, F. (10 de abril de 2018). *Currículum Vite*. Obtenido de [lechedevirgen.com](http://www.lechedevirgen.com): <http://www.lechedevirgen.com/lechedevirgen/>

Osornio, F. (10 de junio de 2017). *Nosotros*. Obtenido de [lechedevirgen.com](http://www.lechedevirgen.com): <http://www.lechedevirgen.com/obra/nosotros-2/>

Osornio, F. (2 de agosto de 2017). *Anatomía de lo Terminal*. Obtenido de: Lechedevirgen.com.

<http://www.lechedevirgen.com/obra/anatomia-de-lo-terminal/>

Osornio, F. (20 de abril de 2018). *Pensamiento puñal*. Obtenido de lechedevirgen.com:

<http://www.lechedevirgen.com/textos/pensamiento-punal/>

Osornio, F. (2018). *Organolepsia*. En: <http://www.lechedevirgen.com/obra/organolepsia/>

Osornio, F. (5 de junio de 2017). *El árbol de Sangre*. Obtenido de: lechedevirgen.com:

<http://www.lechedevirgen.com/textos/el-arbol-de-sangre-2/>

Osornio, F. (Enero de 2016). *Campos del dolor proyecto de arte vivo*. Obtenido de: Histeria.mx.

<http://hysteria.mx/los-campos-del-dolor-proyecto-de-arte-vivo/>

Osornio, F. (junio de 2017). *Amarranavajas*. Obtenido de: lechedevirgen.com

<http://www.lechedevirgen.com/colaboraciones/amarranavajas/>

Osornio. (2017). *Nosotros*. Obtenido de: <https://www.lechedevirgen.com/obra/nosotros-2/>

Pariente, J. (2010). *La alquimia y su relación con la ciencia*. Ábaco, (63), 23-31. Retrieved from

<http://www.jstor.org/stable/41921520>

Partearroyo, D. (2006) *El ciclo Cremaster*. En:

https://web.archive.org/web/20060411080704/http://www.trendesombras.com/num5/esp_cremaster.asp#cremaster_cycle

Paz, Octavio. (1992) *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica. México, D. F.

Perforarte. (16 de febrero de 2018). *El árbol de sangre*. Obtenido de: revistadigitalperforarte:

<http://revistadigitalperforarte.blogspot.mx/2018/02/el-arbol-de-sangre-de-felipe-trimegistro.html>

piedepagina, (25 julio, 2020). Obtenido de: <https://piedepagina.mx/que-dice-la-organizacion-mundial-de-la-salud-de-los-cubre bocas/>)

Prieto, Ana. (15 enero 2021) Obtenido de: <https://factual.afp.com/son-falsas-o-sacadas-de-contexto-las-citas-atribuidas-bill-gates-ted-turner-y-otros-en-un-meme-viral>

Publimetro. (2007). *El día que Spencer Tunick desnudó a México*. Recuperado el 04 de 03 de 2019, de Cultura: <https://www.publimetro.com.mx/mx/cultura/2012/10/26/fotos-dia-que-spencer-tunick-desnudo-mexico.html>

Ramírez, J. (1997) “*El Dadaísmo*” y “*Marcel Duchamp*”, en *Historia del Arte 4: El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial.)

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile.: LOM ediciones.

Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual.

Rebolledo M. (3 de marzo 2015) *La Biopolítica de Foucault: un concepto esencial para comprender la sociedad contemporánea*. Obtenido de: http://www.biodiversidadla.org/Documentos/La_Biopolitica_de_Foucault_un_concepto_esencial_para_comprender_la_sociedad_contemporanea

Reuters, (abril 18, 2011) *Vandalism and threats greet "Piss Christ" in France*. Obtenido de: <https://www.reuters.com/article/us-france-art-idUSTRE73H4JR20110418>

revistacodigo (s.f.) *Generación de los grupos*. Obtenido de: Revista Código. (<https://revistacodigo.com/generacion-de-los-grupos/>)

Reyes, Martínez, (02 de enero, 2021) *La respuesta de artistas a la pandemia va de la parálisis a la intensidad creativa*. La jornada.com. Obtenido de:

<https://www.jornada.com.mx/notas/2021/01/02/cultura/la-respuesta-de-artistas-a-la-pandemia-va-de-la-paralisis-a-la-intensidad-creativa/>

Reynolds, D. (03 de 2007). *Disability and BDSM: Bob Flanagan and the Case for Sexual Rights*.

Recuperado el 06 de 10 de 2018, de Disability and BDSM: Bob Flanagan and the Case for Sexual Rights: <http://nsrc.sfsu.edu>

Ricoeur, Paul. (1997) *Hermenéutica y semiótica*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.

Ricoeur, Paul. (2004) *Del texto a la acción*. Ensayos de hermenéutica II, FCE, México DF.

Ríos, (2013) *Bienale Arte*. En: <https://bienaldevenecia.mx/es/biennale-arte/2009/>

Robert, L. Bancroft. (1971) *AIH. Actas IV. Jodorowsky y Vilalta en el teatro mexicano actual*. Obtenido de: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_017.pdf

Rolnik, S. (9 octubre 2020). *La pandemia en germinal*. Obtenido de:

<http://culturaunam.mx/elaleph/salas-aleph/pandemia-en-germinal/>) (La pandemia en germinal.

Conversaciones sobre un mundo en cuarentena es un proyecto producido para El Aleph. Festival de Arte y Ciencia de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con la colaboración de Galería Àngels Barcelona, La Maleta de Portbou. Revista de Humanidades y Economía, Revista CTXT y Nodal (Noticias de América Latina y el Caribe).

Rolnik, Suely. (2020) MACBA Barcelona. (20/07/2020) *Micropolíticas del pensamiento*. [archivo de video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=V73MNOob_BU&t=2556s

- Rolnik, Suely. (s.f.) *¿El arte cura?* Obtenido de: <https://inquietando.wordpress.com/textos-2/mas-textos/%C2%BFel-arte-cura-de-suely-rolnik/> Última consulta: 21/09/15
- Rosalía Chaca. (2019) *Artista oaxaqueño exige justicia por la desaparición de su hermano*. Obtenido de: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-escenicas/artista-oaxaquoeno-exige-justicia-por-desaparicion-de-su-hermano>
- Rosas, A. Patán, J. (2017) *México Bizarro*. Editorial Planeta. Ciudad de México
- Sardiña, M. (24, marzo, 2020) *El covid19 deja a miles de turistas varados en américa latina*. Obtenido de: <https://www.france24.com/es/20200324-el-covid-19-deja-a-miles-de-turistas-varados-en-am%C3%A9rica-latina>
- Schechner, Richard. (2000). *Performance. Teoría &Prácticas culturales*. Libros del Rojas. Universidad de Bs. Aires.
- Schopenhauer, A. (2009) *Parerga y paralipómena I*. Valdemar.
- Schopenhauer, A. (2013) *El mundo como voluntad y representación*. Editorial Trotta. Madrid.
- Schwarzböck Silvia. (2008) *Adorno y lo político*. Prometeo Libros Editorial. Buenos Aires. Argentina
- Smith, R. (1994). *ART VIEW; An Artist's Chronicle Of a Death Foretold*. Obtenido de nytimes.com: <https://www.nytimes.com/1994/01/30/arts/art-view-an-artist-s-chronicle-of-a-death-foretold.html>
- Soláns, P. (2000). *Accionismo Vienés*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea S.A.
- Spinoza, B. (1980). *La Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Ediciones Orbis.
- Stanbaugh, A. P. (2014). *La representaXión del cuerpo performático: eros politizado de la actuación queer*. Obtenido de:

https://www.academia.edu/10707915/La_representaXi%C3%B3n_del_cuerpo_perform%C3%A1tico_eros_politizado_de_la_actuaci%C3%B3n_queer

Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires.: asunto impreso ediciones.

Taylor, D. Fuentes, M. (2011). *Estudios Avanzados de Performance*. Fondo de cultura económica. México, D.F.

The National News. (3 sep. 2009.) *Death in Venice*. Obtenido de:

<https://www.thenationalnews.com/arts-culture/art/death-in-venice-1.521212>

Theodor W. Adorno. (1970) *Teoría estética*. Edición de trabajo -<http://mateucabot.net> Versión 0.4 15/12/09 - 07:45:40).

Torres, D. (2010) *Pornoterrorismo - Entrevista (Parte 2)* [video] En:

<https://www.youtube.com/watch?v=Tm4w4XGI1F4>

Torres, H. (2014) En: Torres, Diana. *Pornoterrorismo*. Edición digital.

Unk, O. (2018). *La democracia del gas lacrimógeno*. Obtenido de Encuentro exéntrico:

<http://hemisphericinstitute.org/excentrico/es/1350/la-democracia-del-gas-lacrimogeno/>

Vértiz, C. (22 de mayo, 2020). *Supervivencia, desencanto, imaginación*. Obtenido de:

Proceso.com.mx. <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2020/5/22/artes-visuales-supervivencia-desencanto-imaginacion-243358.html>

Vivanco, J. (febrero 3, 2021) *Seguirá López Obrador jugando con la salud de los mexicanos*. Obtenido de: <https://www.hrw.org/es/news/2021/02/03/seguira-lopez-obrador-jugando-con-la-salud-de-los-mexicanos>

Warr, T., & Jones., A. (2010). *El cuerpo del Artista*. Londres: Phaidon.

wikipedia.org. (28 de marzo de 2018). *Hannah Wilke*. Obtenido de

https://en.wikipedia.org/wiki/Hannah_Wilke

Zerpa, C. (2011) *El Gran Melchor Zortybrandt de Java*. Carlos Zerpa. Obtenido de:

http://carloszerpa.blogspot.com/2011_03_01_archive.html

Zizek, S. (2020) *Pandemia. La covid-19 estremece a mundo*. Editorial Anagrama.

Imágenes. Lista de Referencias.

Fig. No. 1 Osornio, F. (2014) Esta perra xoledad. [fotografía] Recuperado de:

https://www.vice.com/es_latam/article/pp5d7k/leche-de-virgen-trimegisto

Fig. No. 2. Claudia Mijangos, (1989) La Hiena de Querétaro. [imagen] Recuperado de: <https://www.la-prensa.com.mx/archivos-secretos/la-hiena-de-queretaro-historia-de-una-infamia-6714221.html>

Fig. No. 3. El gusano humano. Freaks, o La parada de los monstruos (1932) de Tod Browning.
[fotograma] Recuperado de: <https://www.encadenados.org/rdc/rashomon/94-no-66-benditos-fracazos/2086-freaksla-parada-de-los-monstruos-1932-de-tod-browning>

Fig. No. 4. Osornio, F. (noviembre, 2012) Pensamiento puñal. [fotografía] Recuperado de:
<https://www.lechedevirgen.com/obra/performance-pensamiento-punal/> Fotografías por Herani Enríquez HacHe

Fig. No. 5. Lukas Avendaño y Lechedevirgen Trismegisto. (2014) Amarranavajas. [fotografía]
Recuperado de <https://www.lechedevirgen.com/colaboraciones/amarranavajas/> Fotografía de Herani Enríquez HacHe

Fig. No. 6. El ánima sola. [imagen] Recuperado de “El Ánima Sola: historia, oraciones y mucho más”
por: hablemos de mitología. 2018. (<https://hablemosdemitologias.com/c-mitologia-urbana/el-anima-sola/>). Obra de Dominio Público.

Fig. No.7. Osornio, F. (2016) Nosotros. [fotografía] Recuperado de:
<https://www.lechedevirgen.com/obra/nosotros-2/> Fotografía de Herani Enríquez HacHe

Fig. No. 8. Osornio, F. (2017). El árbol de sangre [video] Recuperado de:
(<https://www.lechedevirgen.com/obra/el-arbol-de-sangre/>). Fotografía por Herani Enríquez HacHe

Fig. No. 9. Osornio, F. (2017) El árbol de sangre. [video] Recuperado de:
<https://www.lechedevirgen.com/obra/el-arbol-de-sangre/> Fotografía por Herani Enríquez HacHe

Fig. No. 10. El árbol de la vida. [imagen] Recuperado de: <https://medium.com/@alinamontanaro/la-gr%C3%A1fica-simb%C3%B3lica-arquetipos-hermetismo-y-c%C3%B3digos-d6006fc29b58>

Fig. No. 11. Osornio, F. (2017) El árbol de sangre. [Fotografía] Recuperado de: <https://www.lechedevirgen.com/obra/el-arbol-de-sangre-3/> Fotografía de Herani Enríquez HacHe.

Fig. No. 12. Osornio, F. (2016) Campos del Dolor: Los Deslenguados. [fotografía] Recuperado de (<https://www.lechedevirgen.com/campos-del-dolor/deslenguados/>). Fotografía por Herani Enríquez HacHe.

Fig. No. 13. Valtierra, P. (Octubre, 2004). Persistencia de la fe popular en El Niño Fidencio [fotografía] Recuperado de: <https://cuartoscuro.com/revista/viaje-al-campo-del-dolor/> fotografía de Pedro Valtierra.

Fig. No. 14. Osornio, F. (2016) Campos del Dolor: Leprosos. [fotografía] Recuperado de: <https://www.lechedevirgen.com/campos-del-dolor/leprosos/> Herani Enríquez HacHe

Fig. No. 15. Osornio, F. (2013) El lenguaje de los pájaros. [fotografía] Recuperado de: (<https://www.lechedevirgen.com/obra/el-lenguaje-de-los-pajaros/>).

Fig. No. 16. Osornio, F. (2018) Organolepsia. [fotografía] Recuperado de: <https://www.lechedevirgen.com/obra/organolepsia/> Fotografías por Herani Enríquez HacHe

Fig. No. 17. Osornio, F. (2018) Organolepsia. Señorita pulmón. [fotografía] Recuperado de: <https://www.lechedevirgen.com/obra/organolepsia/> Fotografías por Herani Enríquez HacHe

Fig. No. 18. Osornio, F. (2019) México exhumado. [fotografía] Recuperado de:

(<https://www.lechedevirgen.com/obra/mexico-exhumado/>). Fotografías por Herani Enríquez HacHe

Fig. No. 19. Ron Athey, (2008) Self-Obliteration. [fotografía] Recuperado de: Pleading in the Blood:

The Art and Performances of Ron Athey. (2015) Edited by Dominic Johnson. Photo by Florian Weiser.

Fig. No. 20. Premature Ejaculation (Ron Athey and Rozz Williams), (1982) [fotografía] Recuperado de:

Pleading in the Blood: The Art and Performances of Ron Athey. (2015) Edited by Dominic Johnson. untitled performance for camera, Los Angeles, Photos by Karen Filter.

Fig. No. 21. Andrés Serrano. (1987) Christ Piss. [fotografía artística] Recuperado de:

<http://andresserrano.org/wall> Fotografía de Andrés Serrano.

Fig. No. 22. Matthew Barney. Cremaster Cycle (1994-2002) [fotograma] Recuperado de:

<https://hunterartmagazine.com/matthew-barney/>

Fig. No. 23. Franko B. (2016) “Milk and Blood” [fotografía] Recuperado de: ([https://franko-](https://frankob.com/milk_and_blood.html)

[b.com/milk_and_blood.html](https://frankob.com/milk_and_blood.html)). Rich Mix, Londres, fotografía, Hugo Glendinning.

Fig. No. 24. Marcel.Lí Antúñez-Roca. (1979) La Fura dels Baus. [fotografía] Recuperado de:

<https://proyectoidis.org/la-fura-dels-baus/>

Fig. No. 25. Bob Flanagan. (1993) Bob Flanagan Supermasochist. [imagen] Recuperado del libro: “Bob

Flanagan: Supermasochist” Andrea Juno y V. Vale. Juno Books. (1993)

Fig. No. 26. Bob Flanagan y Sheree Rose. San Francisco, California, EEUU. (1992) [fotografía]

Recuperado del libro: “Bob Flanagan: Supermasochist” Andrea Juno y V. Vale. Juno Books. (1993)

Fig. No. 27. Bob Flanagan, (1989) Auto erotic, SM, [fotografía] Recuperado del libro: “Bob Flanagan: Supermasochist” Andrea Juno y V. Vale. Juno Books. (1993)

Fig. No. 28. Diana Torres. (2011) La virgen pornoterrorista. [fotografía] Recuperado de: <http://archivo-t.net/transbutch/archivos-contrahistoricos/mi-vida-mi-cuerpo-mi-forma-de-follar-no-se-arrodillan-ante-el-sistema-patriarcal/>

Fig. No. 29. Otto Muehl, (1965) Materialaktion. [fotografía] Recuperado de: (<https://www.frieze.com/article/rite-passage-early-years-vienna-actionism-1960%E2%80%931966>)

Fig. No. 30. Gunter Brus. (1968) Kunst + Revolution. [fotografía] Recuperado de: https://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Revolution.png

Fig. No. 31. Rudolf Schwarzkogler. (1965) Aktion. [fotografía] Recuperado de: <https://www.galerie-krinzinger.at/artists/17208/rudolf-schwarzkogler/works/402275/2-aktion/>

Fig. No. 32. Osornio. F. (2017) Amanecer Anatomía de lo terminal. [imagen] Recuperado de: <https://www.lechedevirgen.com/obra/anatomia-de-lo-terminal/> Fotografías por Herani Enríquez HacHe

Fig. No. 33. Osornio, F (2017). Archivo vivo, historia de una enfermedad. [imagen] Recuperado de: (<https://www.lechedevirgen.com/obra/archivo-vivo/>) Fotografías por Herani Enríquez HacHe

Fig. No. 34. Osornio, F. (2017) Esperanza de vida. [fotografía] Recuperado de:

<https://www.lechedevirgen.com/obra/esperanza-de-vida-performance/> Fotografías por Herani Enríquez HacHe

Fig. No. 35. Osornio, F. (2017) 100 días. [fotografía] Recuperado de:

<https://www.lechedevirgen.com/obra/100-dias/>

Fig. No. 36 Osornio, F. (2017) El árbol de sangre. [fotografía] Recuperado de:

<https://www.lechedevirgen.com/obra/el-arbol-de-sangre-3/> Fotografías por Herani Enríquez HacHe

Fig. No. 37. Osornio, F. (2016) Naturaleza muerta. [fotografía] Recuperado de:

<https://www.lechedevirgen.com/obra/naturaleza-muerta/> Fotografías por Josué Barrera

Fig. No. 38 Osornio, F. (2016) Nosotros. [Fotografía] Recuperado de:

<https://www.lechedevirgen.com/obra/nosotros-2/> Fotografías por Herani Enríquez HacHe

Fig. No. 39 Osornio, F.(2018) Campos del dolor, Leprosos. [fotografía] Recuperado de:

<https://www.lechedevirgen.com/campos-del-dolor/leprosos/> Fotografías por Herani Enríquez HacHe

Fig. No. 40 Mercado chino. [fotografía] Recuperado de: [https://www.bbc.com/mundo/noticias-](https://www.bbc.com/mundo/noticias-52391071)

52391071

Fig. no. 41. elfinanciero. (Abril 2021) Cadáveres incinerados en Nueva Delhi, India. [fotografía]

<https://www.elfinanciero.com.mx/mundo/2021/04/25/el-virus-nos-devora-como-un-monstruo-el-covid-abruma-a-los-crematorios-de-la-india/>

Fig. No. 42. idconline (2020) Protocolo de seguridad anti covid-19. [fotografía] Recuperado de:

<https://idconline.mx/laboral/2020/05/20/en-que-consiste-la-nueva-normalidad-laboral-y-de-reactivacion-de-actividades>

Fig. No. 43. Caravana de migrantes 2021, procedentes de Honduras, Guatemala, el Salvador.

[fotografía] Recuperado de:

<https://twitter.com/hnellibertador/status/1346917981184544773/photo/1>

Fig. No. 44. Bbc.com. (2021) Ciervos salvajes en Nara Japón. [fotografía] Recuperado de:

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-52216020>

Fig. No. 45 El Chupacabras, rey de la leyenda urbana en México. [ilustración] Recuperado de:

<https://www.bbc.com/mundo/vert-earth-38176851>

Fig. No. 46. Dememoria. (1995) El ayuno de Salinas de Gortari, una historia impensable que cumple 25 años. [fotografía] Recuperado de: <https://www.dememoria.mx/nacional/el-ayuno-de-salinas-de-gortari-una-historia-impensable-que-cumple-25-anos/>

Fig. No. 47. Reddit. (1971) El infierno en Avándaro, portada de la revista Alarma!, Numero 439.

[imagen] Recuperado de:

https://www.reddit.com/r/mexico/comments/cna9b6/el_infierno_en_av%C3%A1ndaro_revista_alarma_1971/

Fig. No. 48. Felipe Ehrenberg. (1970). La Poubelle, or it's a sort of disease. [fotograma] Recuperado de:

<https://www.artsy.net/artwork/felipe-ehrenberg-la-poubelle-or-its-a-sort-of-disease>

Fig. No. 49. Alejandro Jodorowsky (1963) Invitación al Efímero Número 5 del Grupo Pánico. [imagen]

Recuperado de: <https://sites.google.com/site/luisuriasmuseo/grupo-panico-mexico/efimero-de-san-carlos>

Fig. No. 50. Alejandro Jodorowsky. (1963). Efímero pánico en la Escuela de San Carlos. México.

[fotografía] Recuperado de: <https://terremoto.mx/revista/the-panic-man-shock-and-alejandro-jodorowskys-panic-theory/>

Fig. No.51. Grupo Proceso Pentágono. “La clase”, (1976) [fotografía] Recuperado de: Aravena et al.

Arte acción en México. 2019, pág. 66

Fig. No. 52. Roberto Escobar (1967-2009). Fundador del grupo El Sindicato del Terror. [fotografía]

Recuperado de: <http://mundodelmuseo.com/ficha.php?id=1460>

Fig. No. 53. Alejandro Montoya, (2011). De la serie “Retratos Óseos. Retratos Cárneos.” grafito y tinta

sobre papel. [imagen] Recuperado de: <http://alejandromontoyarorcam.blogspot.com/>

Fig. No. 54. Integrantes del grupo SEMEFO (1990). [fotografía] Recuperado de:

<https://archivochurubusco.encrym.edu.mx/n3letras2.html>

Fig. No. 55. Grupo SEMEFO, (1996) “Dermis”. [fotografía] Recuperado de:

<https://performiablog.wordpress.com/2016/09/09/semefo-una-metafisica-del-morbo/>

Fig. No. 56. Grupo SEMEFO. (1997) “Estudio de ropa de cadáver” [fotografía] Recuperado de:

<https://performiablog.wordpress.com/2016/09/09/semefo-una-metafisica-del-morbo/>

Fig. No. 57. SEMEFO, (1994) Una de las piezas de la instalación “Lavatio Coroporis” [fotografía]

Recuperado de: <https://archivochurubusco.encrym.edu.mx/n3letras2.html>

Fig. No. 58 Teresa Margolles. (2009) ¿De qué otra cosa podríamos hablar? [fotografía] Recuperado de:

<https://bienaldevenecia.mx/es/biennale-arte/2009/>

Fig. No. 59. Mago Melchor como El Hombre en Llamas, de José Clemente Orozco, en el Hospicio

Cabañas, Guadalajara, México. [fotografía] Recuperado de:

<http://juegogeu.blogspot.com/2010/04/orozco-y-la-soledad-en-llamas.html?m=0>

Fig. No. 60. “Melchor el Fakir en el museo Salinas.” (1998) [imagen] Recuperado de: Aravena C. et al.

2019. Arte acción en México. MUAC. Ciudad de México.

Fig. No. 61. Rocío Boliver, La Congelada de Uva. [fotografía] Recuperado de:

<http://archivoarte.uclm.es/artistas/rocio-boliver/>

Fig. No. 62. La Congelada de Uva, Rewind, 1997. [fotografía] Recuperado de:

<http://archivoarte.uclm.es/obras/rewind/>

Fig. No. 63. La Congelada de Uva, colaboración con Thibault Delferrière, (2015) The Sea Anemone and the Hermit Crab, Human Resources, Los Ángeles. [fotografía] Recuperado de:

<https://m.facebook.com/pg/Rocio-Boliver-La-Congelada-de-Uva-1457007827891181/posts/>

Fig. No. 64. Rocío Boliver. (2004) Performance: Fierros viejos. [fotografía] Recuperado de:

<http://archivoarte.uclm.es/obras/fierros-viejos/>

Fig. No. 65. El torso de Belvedere. Atribuido a Apolonio de Atenas. Siglo II A.C. [fotografía]

Recuperado de: (<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-clementino/sala-delle-muse/torso-del-belvedere.html>)

Fig. No. 66. Joseph Kosuth. (1965) Una y Tres Sillas. [imagen] Recuperado de:

<https://temasycomentariosartepaeg.blogspot.com/p/cuandouno-ve-obras-como-unay-tres.html>

Fig. No. 67. Andy Warhol (1964) Cajas de Brillo. [fotografía] Recuperado de:

<https://www.3minutosdearte.com/cuadros-fundamentales/andy-warhol-cajas-de-brillo-1964/>

Fig. No. 68. Franz Erhard Walther. (2018) Objetos, para usar / instrumentos para procesos. [fotografía]

Recuperado de: <https://www.fundacionjumex.org/es/exposiciones/103-franz-erhard-walther-objetos-para-usar-instrumentos-para-procesos>

Fig. No. 69. Timm Ulrichs, (1961) first living work of art (exhibiting himself) [fotografía] Recuperado

de: <https://wentrupgallery.com/en/artists/timm-ulrichs/works#lg=1&slide=65>

Fig. No.70. Gina Pane. (1971) Azione Sentimentale. [fotografía] Recuperado de:

<https://manifiestocosmico.blogspot.com/2016/02/las-heridas-abiertas-gina-pane.html>

Fig. No. 71. Lukas Avendaño. (2017) Buscando a bruno. [fotografía] Recuperado de:

<https://twitter.com/pachoparedes/status/1093664438090006528?lang=fa>

Fig. No. 72. Los 400 pueblos. (2019) Se manifiestan los 400 pueblos contra Yunes en la CDMX

[fotografía] Recuperado de: <https://costaveracruz.net/2019/04/03/se-manifiestan-los-400-pueblos-contra-yunes-en-la-cdmx/>

Fig. No. 73. Spencer Tunick. (2007) 20,000 personas desnudas en el zócalo, Ciudad de México.

[fotografía] Recuperado de: <https://www.bleublanc.mx/arte-y-cultura/spencer-tunick-mexico-desnudos-y-proyectos/2019/07/>

Fig. No. 74. Guillermo Gómez Peña y La Pocha Nostra. (2007) Mapa Corpo. [fotografía] Recuperado

de: <https://hemisphericinstitute.org/es/enc07-home/enc07-performances2/item/957-enc07-la-pocha-nostra.html>

Fig. No. 75. Gacetamexicana. (2015) Activistas por los derechos humanos se crucifican. [fotografía]

Recuperado de: <https://www.gacetamexicana.com/activistas-por-los-derechos-humanos-se-crucifican/>

Fig. No. 76. Guillermo Gomez Peña. (1994) The Cruci/Fiction Project. [fotografía] Recuperado de:

<https://www.guillermogomezpena.com/works/#the-cruci-fiction-project>

Fig. No. 77. Osornio, F. (2017) Nosotros. [fotografía] Recuperado de:

<https://www.lechedevirgen.com/obra/nosotros-2/> Fotografía de Herani Enríquez HacHe

Fig. No. 78. Osornio, F. (2017) Nosotros. [video] Recuperado de:

<https://www.lechedevirgen.com/obra/nosotros-2/>

Fig. No. 79. Osornio, F. (2017) Nosotros, fuego. [fotografía] Recuperado de:

<https://www.lechedevirgen.com/obra/nosotros-2/>

Fig. No. 80. Osornio, F. (2017) Obra Nuestro Señor del veneno. [fotografía] Recuperado de:

<https://www.lechedevirgen.com/obra/nosotros-2/>) Fotografía de Herani Enríquez HacHe

Anexos

Transcripción del resumen de entrevistas realizadas a Felipe Osornio, *Lechedevirgen*

Trismegisto. Performancero mexicano.

(Fecha junio 2017)

Entrevistador: (E) José Luis López Torres, estudiante de postgrado en DIAC. Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura.

Informante (I) Felipe Osornio

[...] inaudible en la grabación.

(E)

Como puedes ver esta es una investigación meramente de interés académico, no intentamos lucro ni nada de eso y también para conseguirla es necesario estar en contacto contigo a través de este medio o posteriormente yo puedo viajar y conversar ampliamente, por eso estoy solicitando de tu atención y poder estar más en comunicación

(I)

Claro, si esta cuenta con ello, si anteriormente había sido un poco más complicado, era porque yo no estaba completamente seguro de mi estado de salud, afortunadamente todo parece ir bien y ya muy pronto termina el periodo de mi recuperación, entonces claro que regresare hacer performance y otras cosas y si estaríamos en contacto por supuesto.

(E)

[...] dime que vas hacer, lo que tienes ya en planeación, en mente, proyectos que ya te están urgiendo hacer

(I)

Aquí hay algo interesante y que debo contarte porque si efectivamente mi trabajo ha tenido todos estos componentes que tu mencionas, principalmente cuando yo creo que mi trabajo se vio vinculado con el post porno con la teoría cuir y con la sexualidad que todavía sigue habiendo esas cuestiones en mí, pero justamente el trasplante que fue por lo cual pase todo este tiempo en recuperación, marco un parte aguas definitivo en mi vida y en mi obra y es poco decir, evidentemente iba a ver una diferencia un antes y un después y mi visión con respecto al arte con lo que hago y a mi trabajo ha cambiado no de manera tan radical, porque yo pienso que al final de cuentas siempre he estado hablando de esto que ahora [...] pero justamente tú me preguntas que es lo que tengo en mente, ahorita tengo nomas una sola fecha confirmada que es el 26 de agosto en el museo de la ciudad que ese sería ya como mi regreso, mi primer performance después del trasplante y no nomas del trasplante sino de todo lo que estuve viviendo, más que nada con la enfermedad se empeoro y estuve viviendo este tiempo o con lo que llevo ese proceso del trasplante se generó una serie de cambios en mi muy fuertes de raíz y esta primer performance que tengo planeado realizar en agosto va a contener eso, va de alguna manera a contar, toda esta historia, todo este proceso, entonces estoy trabajando más que nada en mi cabeza porque muchas cosas no las puedo hacer, pero he estado trabajando en esa pieza y voy a continuar trabajando en esa pieza y enfocándome en ese primer performance, después de esa fecha del 26 de agosto todavía no tengo nada confirmado hay varias cosas que se pueden solidificar, pero todavía no están confirmadas, lo digo porque entre a convocatorias y cosas así, todo este tiempo he estado moviendo mi obra, pero todavía no hay resultados o no hay nada claro con respecto a esos proyectos, entonces el que sigue y está confirmado es ese para el 26 de agosto y sería aquí en Querétaro y pues ahora mi trabajo está hablando ya de lo mismo que he

venido hablando antes pero ahora con una percepción más amplia acerca de eso, me refiero a que si bien antes yo hablaba directamente de homofobia o sobre violencia, o sobre colonialismo etcétera en mi obra ahora creo que he sintetizado todo eso en el sentido de hablar acerca de la vida y la muerte que fue el escenario donde yo estuve pues todo este tiempo que te cuento no y hora para mí es más claro todavía el cómo todas esas cuestiones yo respondía con mi trabajo no son la enfermedad en si sino los síntomas de la enfermedad y ahora mi postura la veo más cerca de la idea de que vivimos en un mundo que esta efectivamente enfermo que tiene todos sus problemas que lo afectan y justamente lo entiendo como un organismo en etapa terminal en el sentido de que pues los escenarios que tenemos hoy en día ya no son para nada [...] ,entonces para mí es un poco así ahora y yo pienso que justamente mi trabajo tendrá en todo ese caso el contenido político o arte que habla acerca de la vida y paradójicamente de la muerte por que hablar de una cosa es hablar de la otra hablar de la vida es hablar de la muerte y viceversa creo que tiene en sí mismo un contenido político todavía más fuerte porque no está tomando en cuenta más bien no está interesando levantar una bandera o etcétera hablar desde una postura política, si no es algo que contempla yo creo que todas las posturas políticas en el sentido de que hablar sobre la vida implica hablar sobre todos esos escenarios donde no se respeta la vida y eso implica también el entender el mundo de manera diferente, hacer una toma de conciencia profunda y es más o menos así a donde estoy enfocando mi obra, yo entiendo que es un cambio un poco abrupto con respecto al hecho de que la mayor parte de las personas tienen en mente, pero yo considero que mi trabajo no deja de ser lo que era antes, en el sentido de que tu mencionabas de que el arte tiene que ser transgresor y yo no entiendo, yo no comprendería algo más transgresor que hablar de la propia muerte o de la propia enfermedad, de algo que es inevitable y que no se puede hacer nada contra eso, que al mismo tiempo es valorar la vida y eso entonces hablar de la

vida en estos tiempos es lo más transgresor, por que hablar del sexo, hablar de la violencia etcétera de todas esas cuestiones ya han estado desde los cincuentas etcétera cuarentas también y creo que ahorita en un mundo como en el que tenemos, quizás hablar de la vida es todavía más fuerte que hablar de los otros temas, entonces hacia como este paréntesis para darte ideas sobre donde ando parado en estos momentos y bueno aun así mi trabajo pasado sigue estando ahí y yo puedo hablarte de mi trabajo pasado y todo y no es como que ya no lo haga o reconozca como mío, si no va hacer parte de las etapas de mi propia evolución, supongo , entonces pues no se aun a donde voy a ir con estas ideas que tengo pero si me queda claro que ni mi vida ni mi obra es la misma después del trasplante y creo que era algo completamente natural y al contrario estoy muy feliz de que se esté dando esta etapa de madurez que yo entiendo para mí que esto significa una madurez en mi trabajo que ya se viene viéndose como hace unos meses pero no es obra muy conocida también, porque por la misma condición que yo tenía de salud no podía viajar o no pudiera ser obra que yo pudiera hacer con la misma energía que otras en tiempo pasado, entonces siendo ese el escenario, básicamente tengo una performance que es el 26 de agosto y después de eso no estoy seguro que vaya a ocurrir, pero seguro van a ocurrir más cosas , estoy dejando por el momento que fluya todo e ir viendo cómo se van dando las cosas los doctores todavía no me dan de alta, entonces quiero que sea oficial y a pesar de que ya me siento completamente bien quiero que sea oficial para poder empezar hora si a retomar mi vida y con eso ir haciendo nuevo trabajo, nuevas piezas, nuevos performance y ya tú te darás cuenta de mi trabajo y espero seguirte sirviendo para tu investigación.

(E)

[...] antes de que te metieran al quirófano, a la operación, realizaste otro performance era como un antecedente que de alguna manera tu sabías el peligro de esta operación y realizaste este trabajo como una despedida [...]

(I)

Fue un poco imposible una pieza difícil y fue complicado porque [...] sino también a mis familiares y a la gente que es más cercana y al público también porque pues hacer un acto de despedida, un acción de despedida o un performance de despedida implicaba el asumir que no iba a [...] reflexione sobre el momento más complejo de tener insuficiencia renal, así de estar enfermo y de entender que estas muriendo porque esa conciencia de que todo el tiempo estamos muriendo al tiempo que estamos viviendo es lógico, esa es la paradoja pero cuando se hace tan visible y evidente y lo sientes todos los días y a cada momento es algo diferente la conciencia es abrumadora pues entonces ese performance lo hice más que nada como un acto catártico para poder sacar [...] ese performance no iba a poder hacer performance en un tiempo largo y justamente este performance fue en diciembre y la cirugía realmente ocurrió en marzo, pero mi estado de salud y todo yo sabía que en diciembre iba empeorar y que no iba a poder hacer performance y pues si efectivamente así fue entonces yo ya no podía hacer performance y ese performance todavía lo hice antes de entrar a hemodiálisis, la hemodiálisis no sé si sepas pero es un proceso donde básicamente filtran toda tu sangre para drenar toxinas y líquido que es lo que hace el riñón a través de una máquina y eso te deja en condiciones físicas muy complicadas, yo sabía que al entrar a hemodiálisis ya no iba a poder seguir haciendo performance y aun así logre hacer otro trabajo [...] y ese de echo está en el internet por si te sirve para que lo veas te lo puedo enviar y no fue un performance, fue un trabajo para la cámara fue diferente entonces ese [...] fue el último que he presentado aquí en Querétaro y ahora el que voy a presentar será el

primero después de la cirugía y estoy muy feliz de poder estar diciendo esto por [...] poder decirle alguien tal día me voy a presentar y pues si nada más [...] como un antes y un después [...] en la página web encuentras todo de manera más rápida y más sencilla y si eso va hacer como la parte a y la parte b donde voy a contar lo que paso en medio

(E)

Desde luego exactamente esta es una experiencia que nos marca cuando tenemos que atravesar por un problema de salud de este tipo que pues lo digo directamente sabemos que podemos morirnos ahí, aunque el ser humano nosotros, siempre decimos si sé que algún día me voy a morir pero lo ubicamos en el futuro y cuando lo enfrentamos directamente como tú lo hiciste con una experiencia de este tipo desde luego que si nos tiene que cambiar, entonces no sé si recuerdes o si puedas describir que fue lo que paso en el proceso de la operación , durante , como fue , como lo sentiste como lo viviste

[I]

Pues si [...] hay muchas cosas que no voy a olvidar, no creo que lo pueda olvidar y tampoco las quiero olvidar porque me doy cuenta que el olvido es una de las causas más grandes de todo lo que está mal por así decirlo, no voy hablar en términos de bien o mal porque es subjetivo pero me refiero a muchas de las grandes tragedias o catástrofes, cosas que no están donde deberían de estar y ocurren por que se nos olvidan cosas y no valoramos eso, entonces pues si me acuerdo, en si la cirugía no la recuerdo porque estas sedado, de hecho es anestesia general evidentemente no recuerdo nada y simplemente tengo el recuerdo de antes de que me pusieran la anestesia y

después de que desperté en si lo complejo fue todo el tiempo antes y el tiempo justo después [...] es como si fuera una línea del tiempo y hay un parte aguas y hay una línea que atraviesa esa última que es la vertical y entre más cercas estas de la línea que atraviesa la horizontal más complejo es pero justo horas antes de entrar a la cirugía ya estando en el hospital me sentía en paz me sentía tranquilo, pero si fueron muchas cuestiones cuando desperté bueno pues despiertas y para empezar la cirugía de un trasplante renal debe durar entre tres y cuatro horas no puede durar más por la vida de los órganos no pueden estar [...] cuando es trasplante no pueden más de ese tiempo por la misma cuestión de los órganos y lo desgastante que es la propia cirugía, es una cirugía mayor donde participa muchísima gente y según lo que se mi cirugía duro alrededor de tres horas no duro más y yo despierto tiempo después de la cirugía por que no sé cuánto tiempo pasa después de la cirugía al tiempo que yo despierto, pero paso cierto tiempo y despierto en un lugar que le llaman aislados por que para que un trasplante pueda ser exitoso tienen que administrar grandes cantidades de inmunosupresores prácticamente después de ver realizado la cirugía y eso hace que tus defensas bajen completamente, entonces cualquier cosa puede enfermarte y como estas en un hospital, pues es de alto riesgo, entonces te llevan a un área especial que esta apartado de todas las demás salas y entonces estas tu solo en el cuarto y solo puede entrar una enfermera la enfermera entra completamente cubierta como si fuera [...] y no puedes tener visitas , solo pueden entrar la enfermera o el doctor cuando van a revisarte, entonces esos lugares a los que llaman aislados uno permanece ahí dependiendo de su evolución entre cinco y siete días más o menos, es poca la gente que tiene que permanecer más tiempo porque eso significaría que hubo alguna complicación y es muy raro que alguien se pueda ir antes de los cinco días, de echo yo me fue a los cinco días y pase [...] que creo que fue el momento más complicado de todo el proceso del trasplante y no tuve contacto de ningún tipo ni con el celular

ni nada más que con las enfermeras que se turnaban y todo el tiempo hay una enfermera contigo y te revisan signos vitales cada hora [...] despiertas si bien te va como fue mi caso, porque hay otros casos, entonces el recién trasplantado no debe de moverse, no puedes hacer esfuerzo al orinar, tampoco puedes levantarte de la cama tienes que permanecer en la misma posición, yo tuve que permanecer en la misma posición tres días porque si me movía corría el riesgo de que alguna arteria se doblara porque estoy muy delgado, entonces despiertas con una cosa que se llama drenobak que es para drenar el líquido que puede quedar después de la cirugía entre sangre y linfa [...] a un costado de la sutura y bueno lo que es la cicatriz obviamente donde están los puntos y ya, hay otras personas que también despiertan con otras cosas, que les tienen que poner otras cosas y bueno así en esas condiciones pase cinco días , entonces ese tiempo fue el más complicado y en el que tuve más tiempo para reflexionar y para entender muchas cosas y también para irme sintiendo vivo poco a poco otra vez por ya mi calidad de vida no era como antes, conforme avanzo la enfermedad mi calidad de vida bajo y ahora en los aislados me fui dando cuenta de cómo tarde o temprano iba a recuperar no la misma calidad de vida que tenía antes de la enfermedad, antes de que empeorara la enfermedad, sino una calidad de vida que no he tenido porque pues estaba enfermo, pues entonces ahora ya que me trasplantaron ya no tengo insuficiencia renal, ya no estoy enfermo con nada relacionado con el riñón y eso amplía pues mi calidad de vida enormemente pues no tengo algún otro padecimiento y eso era lo que realmente complicaba las cosas y ahora pues ya no sé cuándo una de las cuestiones es la lamentación, ya cuando la enfermedad llega a tal nivel no puedes comer casi nada, depende de cada persona pero en mi caso todavía podía tomar líquidos porque nunca me hinche y no me tuvieron que controlar líquidos pero si hay personas que no pueden tomar líquido por el peligro de que el cuerpo no pueda desecharlos, entonces en mi caso los cambios fueron en la alimentación pero llevas una

dieta que es baja principalmente en sodio y potasio, pero también en fosforo y en zinc y en muchas cosas que al final hacen imposible que puedas comer algo como cualquier persona , entonces es una dieta muy especializada y bajas de peso muchísimo, llegue a pesar 43 kilos y bueno en fin la cosa es que cuando estaba en los aislados una de las cosas que cambio inmediatamente fue mi alimentación, entonces cuando llego esa charola de hospital con comida de hospital pero que era comida al final de cuentas comí cosas que no había comido en mucho tiempo y ahí fue cuando me di cuenta también de que ya estaba bien y que iba estar bien y volver a probar cosas que no probaba fue una experiencia increíble de verdad había alimentos que hacía casi un año que no podía comer o más tiempo y ahora ya los puedo comer por ejemplo entonces qué más puedo decir es lógico y obvio uno aprende a valorar las cosas pequeñas de la vida que son de echo las más importantes , la gran mayoría de las personas y yo también mucho tiempo valore cosas que no tenían realmente importancia que son superfluas y no nos damos cuenta de lo que tenemos todo el tiempo y realmente es muy valioso, entonces en resumen uno se da cuenta de que uno no valora lo que tiene hasta que lo pierde y eso es algo que yo creo que se puede aplicar a todos los niveles de la humanidad en muchos casos tanto históricamente en fin, pero si eso es más o menos a grandes rasgos lo que puedo decir de la cirugía , logre conseguir registro de mi cirugía, o sea yo quería en algún momento grabarla pero no lo conseguí por las mismas normas del hospital porque bueno cuando yo pensaba grabarla no sabía que era una cirugía tan complicada y tan delicada entonces llego un momento donde los doctores me dijeron podemos grabarla en video si quieres , pero al final de cuentas si los doctores saben que están siendo grabados se pueden poner nerviosos entonces pues tú decides, entonces yo decidí mejor que no se grabara, pero lo que sí se pudo hacer fue tomar registro en fotografía y son muy pocas realmente por que no dejan que nadie extra entre, entonces lo tienen que tomar las mismas

personas que están ahí y la prioridad hora sí que no son las fotos si no mi vida y entonces así que son unas cuatro o cinco fotos las que tengo que pudieron tomar con celular, pero fue lo más que logre porque evidentemente pues las prioridades eran otras pero ahora ya afortunadamente tengo la posibilidad de decir que puedo hacer algo con ese registro por ejemplo y tengo planes artísticos obviamente para utilizar ese registro, pues quizás lo más fidedigno, lo más tangible que tengo de la cirugía porque todo lo demás quedo y pues simplemente no lo recuerdo, no es algo que pueda recordar o que está muy dentro y no puedo acceder a ello sin embargo es curioso porque es decir estas fotografías las tengo desde hace más o menos como dos meses que el doctor logro dárme las, de echo fue mi cirujano, el que hizo la cirugía termino enviándome las fotografías pero le pedí a mi novio que se encargara de los archivos y yo no las he visto y no las he querido ver, es una cuestión de que todavía no estoy preparado para ver eso aun y este así ha sido un poco y creo que tiene que ver con que me encontré a mí mismo en un escenario que pues hora sí que no pensé que llegara aunque lo sabía porque yo padecía la enfermedad de inmunoesclerosis focal y segmentaria que fue lo que derivó en insuficiencia renal desde el 2008 cuando yo tenía cerca de 16 años ahorita tengo 26 y claro desde ese momento yo sabía que estaba enfermo desde entonces y como es una enfermedad crónica con el tiempo fue empeorando pero nunca estuve tan consiente de lo que eso significaba hasta estos últimos meses por muchas razones creo y si es un poco lamentable pero también bueno en el sentido de que ahora puedo contar la historia, pero también es triste que uno tenga que pasar por cosas tan fuertes para entender cosas tan sencillas que siempre han estado aquí presentes y ahora creo que eso voy a intentar hacer en mi trabajo, el tratar de ahorrarle a la gente el tener que pasar por algo así para empezar a valorar lo que tienen, lo que existe, lo que ya está, pero quien sabe de todos modos hay personas que pasan por esto o cosas peores y de todas formas no desarrollan una conciencia

y otras que simplemente no tienen el tiempo para desarrollarla porque esos escenarios son tan difíciles que simplemente no sale de ellos y pues si a grandes rasgos es lo que podría decir de la cirugía y podría hablar horas sobre la cirugía como veras es un proceso muy profundo .

(E)

En ese sentido yo creo que esta experiencia se relaciona directamente también con tu trabajo porque según las definiciones que encontramos por ahí el performance es el arte del cuerpo el cuerpo en acción y de lo que vas hablar es directamente del cuerpo de cómo lo vives de cómo lo experimentas de cuál es el dolor el sufrimiento del cuerpo

(I)

Si al final de cuentas es todo ocurrió a través de mi cuerpo pero también aprendí algo que es una de las cosas que aprendí que también hablare de ello yo creo hay mucho material pero es que efectivamente consideraba que era una persona muy conectada con su en el sentido que soy artista del performance y de que llevo muchos años trabajando con mi cuerpo en situaciones inverosímiles y cosas rarísimas y riesgosas y una de las cosas de las que me siento muy afortunado fue que mi umbral de dolor es alto y eso me ayudó mucho en la recuperación porque pues no son cosas sencillas por más que haya analgésicos, medicina y demás , uno necesita fortaleza para pasar por eso y la verdad aun así hubo momentos donde sentí que me faltaba y ahí fue donde me di cuenta que no todo tiene que ver con el cuerpo físico sino que existe un cuerpo que podemos denominar espiritual o etérico o inmaterial, simplemente un cuerpo inmaterial que está en el mismo lugar físico que el nuestro que es lo que algunas personas llaman aura o etcétera, tampoco quiero sonar tan hippie, no es que considere que como decirlo, me di cuenta que el cuerpo físico lo que entendemos como cuerpo hace la mitad del trabajo pero que existe

otro cincuenta por ciento que podemos ubicar como inmaterial y puede ser como te digo espiritual, etérico, emocional, psicológico etcétera como lo quieran llamar pero ese es otro cincuenta por ciento que es ese cuerpo que por ejemplo refieren algunas personas cuando pierden alguna extremidad o un miembro que siguen sintiendo el miembro, ese cuerpo es cuando se refieren al miembro fantasma con ese fenómeno entonces ese cuerpo efectivamente existe así como en una cuestión imaginaria sino existe tangiblemente y ese cuerpo tiene que estar también igual de nutrido alimentado fuerte como el cuerpo físico porque si no, no funcionan las y me di cuenta cuando por ejemplo yo no creía porque yo pasé por muchas etapas con mi propia relación con la enfermedad y con el hospital y con los doctores y con la ciencia médica y la manera en que trata a los cuerpos que también es otro tema y entre esas etapas hubo una etapa mía de rebeldía donde yo no me asumía y creía que podía pasar de largo todo ese tratamiento y todo lo que los doctores querían someterme hacerme y demás y ahí me di cuenta que en ese momento justamente sus métodos no funcionaban pero hasta que yo empecé a cooperar con ellos empezaron a funcionar, y eso fue lo que me hizo darme cuenta de que tiene que ver con ese otro cuerpo porque este como cuerpo etérico le da órdenes al cuerpo físico, y el cuerpo físico al cuerpo etérico tienen una comunicación todo el tiempo, entonces si esas cosas que le hacemos al cuerpo físico repercuten en el cuerpo etérico y cosas que le hacemos al etérico repercuten en el físico entonces, si el doctor te receta una aspirina pero tú no crees en la aspirina, la aspirina no va a quitarte el dolor de cabeza aunque la aspirina tenga las sustancias a nivel físico para quitarlo, y va afectar entonces en como la medicina funciona en tu cuerpo físico y hay veces que es de manera viceversa o sea que es al revés algo emocional o algo inmaterial, psicológico, etcétera, se encuentra en el cuerpo físico y esas afecciones no las pueden corregir los doctores, sino al nivel material que donde entrarían todos los chamanes toda la medicina alternativa donde entra todo lo

que trabaja con lo espiritual y esas son dos cosas que siempre están ahí y me di cuenta que a la ciencia médica le falta aprender de ese otro cincuenta por ciento así como muy probablemente muchas de las prácticas espirituales de hoy en día les falta aprender que efectivamente hay una reciprocidad con la ciencia, que es la clásica batalla entre fe y ciencia, por ejemplo religión y ciencia etcétera están compenetradas y se retroalimentan y en ese sentido aprendí todavía más sobre el cuerpo porque yo creía insisto en que yo tenía un buen manejo de mi cuerpo y cuando me enfrente a todos estos escenarios es muy diferente porque en un performance tú puedes tener ciertos escenarios de riesgo, etcétera, yo he trabajado con un montón, infinidad de cosas pero esos escenarios de riesgo al final están controlados, o sea si tú decides ponerte siete perforaciones en la frente de tal calibre están controladas o sea salvo que seas muy irresponsable y no las controles todos los riesgos que tomas están de alguna manera medidos y si efectivamente son riesgos pero tú sabes que hacer, en este escenario no, porque el que está poniendo las reglas no eres tú, sino es la enfermedad o es el tratamiento médico o es tu propio cuerpo uno de los dos el étérico o el físico, y tu voluntad pasa a último plano entonces aquí todo puede ocurrir y las reglas insisto, no las pones tú, entonces ahí si tienes que estar preparado para cualquier cosa y es algo a lo que yo no me había enfrentado y sinceramente yo sentía que no podía pero bueno aquí [...] muchas veces estuve en escenarios donde sentía que no iba a poder continuar simplemente no entonces no sé como pero esa fortaleza se generó o esa fuerza que me llevo llegar hasta aquí se ha generado a través de todos estos años que he hecho performance y que me he dedicado a esto y paradójicamente yo no sabía que todo ese tiempo estaba como ensayando esta batalla y creo que es una paradoja porque este ahora justamente mientras trataba de vivir mi vida estaba preparándome para encontrarme con la muerte, suena un tanto extraño pero es a donde ciertas reflexiones me llevan hacia allá entonces sí creo que si se relaciona con

mi trabajo en muchos sentidos principalmente porque es algo que ocurre en el cuerpo efectivamente pero teniendo en cuenta todas estas cuestiones es todavía más grande más complejo que lo anterior y creo que yo soy privilegiado porque tengo la posibilidad de expresarme a través del arte y de al menos sacar esto y bueno no será importante para nadie más o no lo consideraran por lo menos arte pero por lo menos yo puedo sanar ese cuerpo etérico o inmaterial a través de mi trabajo y hay mucha gente que conocí en el transcurso de todo esto otras personas en el mismo escenario que yo que todavía continúan en ese escenario o también otras personas que ya fueron trasplantadas y que están en un nuevo escenario que también tienen otro tipo de cuestiones y que no tienen esa posibilidad de expresarse y que deberían tenerla entonces tampoco es mi afán hablar en nombre de ellos ni nada de eso sino tiene que ver con idea de que entiendo que si de algo sirve que yo siga aquí tiene que ver con eso poder compartir lo que me paso y no nomas como un testimonio si no como algo que sirva para la colectividad o sea mi trabajo mi reto es transformar esto que es muy personal que estoy ahorita compartiendo contigo por ejemplo en algo que en realidad le interese al mundo porque hay que ser sinceros también por más trágica que sea una historia o demás el mundo es muy insensible y no se detiene por cosas así entonces no tendría porque o sea si yo hubiese muerto el mundo seguiría girando y no importa así es como miles de personas mueren y no importa entonces eso es en todo caso el reto en cómo hacer que importe la vida no la mía si no en general la vida y eso es algo que me sorprende hoy mismo el tener que decirlo porque es chistoso, no chistoso más bien es muy feo es algo terrible vivamos en un mundo donde lo que menos importa es la vida, y es un poco de lo que se relaciona mi trabajo con lo que paso.

(E)

Y de hecho el arte personal que tu realizas se tiene que nutrir de estas experiencias, es decir el tema del arte es mi propia vida, la vida humana, la vida en general y hablar de estos temas es necesario y sin embargo he visto que se censura, censuran más un trabajo que hable por ejemplo de enfermedad y de muerte que un trabajo que hable de sexo, sexualidad explícita lo que sea no que pasa con los temas censurados ¿te han censurado alguna vez?

(I)

Si ha pasado pero me ha ido bien en ese sentido porque es muy curioso aquí en Querétaro, bueno Querétaro tiene la fama de ser lo peor en ese sentido de ser uno de los estados más conservadores de tener un perfil altamente católico en fin y a mí me ha ocurrido que sí que efectivamente que a mucha gente no le gusta mi trabajo desde hace años y también en el momento cuando comencé hay que imaginar que yo un buey que tenía que será 18 o 19 años más o menos cuando empecé hacer performance y era un buey que acababa de entrar a la universidad que decía que era artista y que aparte hacía cosas espantosas y que decía que eran performance la gente no sabía ni que era performance ni tampoco esperaban que alguien como yo se subiera a un escenario y fuera e hiciera lo que yo hacía el gran escándalo fue cuando yo utilice mi ano como parte de mi trabajo y empezar hablar de políticas anales y empezar hablar de homofobia bueno ya no se diga todo lo demás el gran problema era que yo estaba haciendo cosas obscenas en lugares públicos y en fin y eso generó una repercusión muy fuerte donde de repente todo mundo sabía de mí vamos se corrió la voz digamos de una forma medio espeluznante que ni yo esperaba que tuviera ese efecto y también porque Querétaro es un lugar muy pequeño más el circuito artístico y más la ciudad y de repente mucha gente ya me tenía en la mira y eso si público nunca me ha faltado que realmente si fuera algo tan repulsivo la gente no iría y yo en ese momento hablaba más de

sexualidad principalmente del tema de la sexualidad y considero que mi trabajo era transgresor en el sentido explícito de que era muy explícito lo que yo estaba haciendo en ese momento tanto a nivel sexual como a nivel de otros tipos de contenidos llegue hacer varias críticas a la religión y en mi propio trabajo había como iconografías religiosa etcétera y de repente todo mundo sabía que existía alguien llamado leche de virgen y que hacia esto y lo otro y yo estaba esperando que en cualquier momento me censuraran pero no ocurrió en ese momento o sea no tuve problemas para presentarme a pesar de todo lo que sabía que estaba ocurriendo y eso fue raro , porque yo comencé a presentarme en lugares que no eran oficiales como bares o así que fue donde me abrieron las puertas por que en lugares culturales de Querétaro galerías museos y demás no sabían en primera que era el performance y en segunda no iban a dejar que un buey que no había ni terminado la universidad se presentara ahí y que no tenía currículum y que no era nadie pues , entonces nadie creyó en mí y ni me dejaron presentarme en esos lugares entonces yo empecé a trabajar en otros en la universidad por ejemplo ahí si podía pero como que no salía de la universidad el eco no se hacía se empezó hacer más grande cuando te cuento que todo mundo se enteró y así cuando yo empecé a presentarme en el museo de la ciudad y el museo de la ciudad fue el único lugar que me abrió las puertas particularmente Gabriel Horner que es el director del museo que tiene ese perfil de abrir las puertas a todo el que viene a pedir espacio y si no hubiese sido por Gabriel no hubiera podido iniciar mi trabajo digamos en forma porque no es que me interesara en ese momento estar dentro de un museo sino que el museo contaba con equipo que yo no tenía y a nivel técnico me sirvió mucho porque de donde iba a sacar yo a esa edad no tenía ni dinero ni nada no había manera entonces el museo me ayudó mucho en ese aspecto y en la estructura el museo fue el que me ayudo y ahí fue cuando la gente más se enteró de mi obra más publico tenia etcétera pero la censura llego tiempo después cuando intentamos cuando pasa el

sexenio y empieza uno nuevo que es en el que estamos ahorita de hecho aquí en Querétaro y ahí pusieron a otras personas en los departamentos de cultura y arte y se empezó a ver una fuerte censura en muchos sentidos principalmente con la publicidad empezaron a censurar todo lo que para ellos fuera inmoral en la publicidad y a mí me tocó que en dos eventos que hicimos detuvieron la publicidad tuvimos que cambiarla porque no querían que saliera y era absurdo porque ni siquiera era algo tan fuerte en nivel explícito en uno era porque se veía la ropa interior de una mujer fue así de otra artista que se llama Yolanda Bernalba porque se veía su ropa interior en otra por el título porque decía simposio sobre post pornografía y porque decía post pornografía ya no querían que saliera la publicidad aunque la foto no era explícita y así empezamos a tener problemas con la nueva dirección de cultura aquí en Querétaro y es muy raro porque ahora están censurando a diestra y siniestra pero yo he presentado cosas mucho peores de las que se están presentando ahorita de las que se escandalizan ahorita y lo curioso es que mi trabajo ahorita como te cuento ya dio un giro entonces como que pasa por debajo del radar por que no se dan cuenta de lo que estoy hablando y ellos esperan que diga algo así como palabras graves así como sexo o violencia o no se o que haya un pene en el cartel o algo por el estilo y ahorita mi trabajo ya llegó a otro lugar no por eso es menos transgresor insisto siguen siendo como cosas de las que tú dices que la gente censura el tema de la muerte y demás no sé cómo me va ir a hora que pienso continuar con esto evidentemente quien sabe tampoco es algo que me preocupe no me preocupa, pero si la censura es como un fantasma que ahorita ronda a Querétaro más que antes y es raro porque Querétaro ha tenido subidas y bajadas recién se publicó un texto mío sobre un festival que sucedió en los noventa que se llama esplendor de cadáveres y ese festival cimbró Querétaro así mal y ahí si hubo una cacería de brujas un momento muy ácido de censura [...] hay un momento de total libertad de expresión y que no hay censura y luego viene

esta censura eso se ha repetido en lo poco que yo he visto porque para el momento de los noventa al noventa y nueve que fue donde sucedió ese festival la parte más fuerte de lo artístico en el sentido de que había libertad por fin y se acababa de inaugurar el museo de la ciudad y de hecho estaba Gabriel Horner quien ha sido el único director y él fue quien propuso realizar ese festival que se llamó esplendor de cadáveres y vino gente como Binaria los del colectivo Binaria del D.F donde estaba encefalitis ogo y un montón de gente de hecho hubo obra de Martha Pacheco hubo obra de SEMEFO cosa inimaginables en Querétaro que sería atrasadísimo en cuestiones de pintura de caballete y pinturas de la Peña de Bernal que es muy famosa aquí y así cosas que nada que ver con arte contemporáneo y ahora el museo de la ciudad abrió las puertas a esto y fue así como el momento de oro y luego vino una cacería de brujas que quito casi todo lo que podía estar relacionado con el movimiento Dark , este festival fue dark y una serie de cosas que generaron una censura mediática a nivel institucional y se volvió apagar el arte en Querétaro y luego volvió a surgir y yo sin darme cuenta fui parte de esa obra porque en el momento cuando yo comienzo hacer performance empiezan otros artistas y cuando yo empiezo hacer performance no había nadie más haciendo performance entonces yo creía que era el único performancero de Querétaro o sea que no es cierto pero en ese momento [...]y yo me había enterado que era performance yo menos imaginaba que aquí hubiera habido así algo antes pero también en ese momento empezaron a surgir otros artistas que empezaron a trabajar con videos con instalación se empezaron abrir lugares como base 21 darumba varios lugares que fueron como importantes para el arte contemporáneo y siguió la obra y ahora ya hay un festival importantísimo de animación que se llama corrofest que lo hacen aquí en Querétaro y hay cosas así pudimos traer a la congelada vino la congelada de uva en el dos mil doce cosas que no se hubieran podido pensar que ocurrirían y ha venido mucho más gente también hemos traído a la Pochanostra a Manuel

Gason Erika Bulle colectivo SEMEFO etcétera un montón de gente de alto nivel artístico que no se hubiera esperado en Querétaro y ahora en este nuevo sexenio en Querétaro vuelve a ver como otro baje en el arte y coincide en que mi trabajo está un poco abajo del radar porque parece que ya no hago lo que hacía antes como que ahí las cosas han estado un poco así pero es muy extraño como que va y viene la cuestión de la censura y a mí en general esa es mi historia aquí en Querétaro y si me han censurado en otros lugares como por ejemplo en Chiapas no me dejaron pasar una muestra de post porno que se llama veintiunilla y ya estaba todo listo y en el momento del evento llegaron dos guardias de seguridad y así a la fuerza hicieron que la gente se fuera hicieron apagar la proyección y no nos dejaron hacerlo fue en el teatro Emilio Rabasa que es uno de los teatros más grandes de Chiapas y así han ocurrido varias cosas cuando me he presentado fuera de México no ha ocurrido no he tenido casos de censura porque principalmente he estado en Europa , Estados unidos, es diferente pero si aquí han ocurrido horita que vienen a mi memoria en Chiapas también es curioso porque como que uno se va dando cuenta de lo que va ocurrir entonces te anticipas a eso y modificas las cosas me estaba acordando de una vez que hice un performance aquí con Diana porno terrorista donde ya nos olíamos que no nos dejarían hacerlo pero como Diana estaba aquí lo queríamos hacer de todas formas entonces le vendimos el proyecto al director del espacio como algo completamente diferente a lo que era a él le dijimos que era un homenaje a las fiestas de san Juan y realmente fue un aquelarre estaba basado en los aquelarres y hubo pisting y fisting y un montón de cosas era Diana yo y Yoya que es otra performer de la era del postporno en Barcelona y estaba increíble hicimos el performance y logramos burlar esa parte de la censura el problema vino después cuando se dieron cuenta de lo que habíamos hecho primero querían mi cabeza porque yo había pedido el espacio y todo y pues fueron como el instituto de cultura este lugar que te cuento se llama CEFAC que es el centro

estatal para la formación artística y cultural pero el director de CEFAC fue a buscarme con la directora del instituto para la cultura y las artes que se llamaba ICA y ahora es la secretaria de cultura de aquí de Querétaro diciendo que yo había hecho un acto vandálico y que habíamos prácticamente hecho una orgía y que había habido drogas y como encontraron agujas y condones y todo imaginaron lo peor entonces por el registro y la fotografía donde demostré que no había nada de lo que ellos decían pero querían que yo así terminara básicamente en la cárcel porque estaban diciendo básicamente que habíamos dañado patrimonio cultural de aquí de Querétaro y es un delito que se persigue de oficio entonces creo que ha sido la peor parte dentro de la censura que nos ocurrió no nos censuraron pero si hubo una represalia muy fuerte después del trabajo y nos censuraron porque vendimos la historia de otra cosa y esas son las anécdotas que me acuerdo con la censura

(E)

Y en ese caso una acción que tuviera un contenido político de protesta social ni nada de eso simplemente fue la mentalidad del que tomaba las decisiones le pareció ofensivo y tomo sus represalias

(I)

Si algo que si supimos que a ellos que si tengo que decir que es como político fue que si efectivamente nuestro performance no tenía un estandarte político como tal sino como siempre ha sido mi trabajo, el de Diana y demás tiene que ver con cosas como el cuerpo, la sexualidad, el poder decidir sobre nuestros propios derechos, en fin de poder hacer lo que queramos con nuestros cuerpos, en términos sexuales, deseos, afectos, y de prácticas, de eso se trataba nuestro performance sin embargo lo que si supimos fue que este director era misógino y

homofóbico entonces esto fue suficiente para cuando se dio cuenta de que había habido dos mujeres desnudas y un buey metiéndose cosas fue una cosa como que detonó algo por simple misoginia y homofobia genero esa respuesta y también por el estigma que se tiene del performance porque no es una obra de teatro es performance entonces eso fue ahí lo que genero ese efecto de respuesta con nosotros.

Entrevista a Felipe Osornio. Lechedevirgen Trimegisto

Fecha: octubre 2017

Entrevistador: (E)

Informante: (I)

(E)

En esta ocasión solo quisiera platicar, no se trata de hacer muchas preguntas sino más bien lo que tu quisieras contar de cómo son tus procesos de creatividad o como se te ocurren las ideas para realizar una nueva obra de performance por ejemplo la última que hiciste en Querétaro más o menos como es el procedimiento

(I)

Justamente ahorita que hablabas sobre lo trans disciplinario de estas formas híbridas de generar tanta investigación como creación y tiene que ver mucho con la forma como yo trabajo porque mi proceso creativo ahora sí que parte de cualquier lado y al momento de ejecutarlo ocupo varias disciplinas a mí en lo particular no me gusta el nombre de disciplina para describir el performance porque creo que el performance no es una disciplina en eso de los términos

disciplinarios o que tenga un tipo de rigor o que allá solo un tipo de metodología, sino que el performance tiene una especie de metodología múltiple en todo caso no siempre es la misma y nunca hay una forma correcta de hacerlo sino cada artista lleva una forma de llevarlo a cabo y que se cruzan otras disciplinas como decía yo en mi caso muchas veces tiene que ver con video o con sonido también hay momentos escénicos que pertenecen a las artes escénicas y al estudio del cuerpo, del arte del cuerpo y todo eso se mezcla y de ahí sale mi obra pero casi siempre es un proceso accidental o sea cuando yo estoy pensando en crear una pieza y tomo esta última como ejemplo esta pieza que se llamaba amanecer o anatomía de lo terminal fue una pieza que se empezó agestar desde el momento en que me realizaron el trasplante y claro uno cuando está en comparecencia en el hospital después de la cirugía yo no estaba pensando en performance estaba pensando en cosas más importantes y trascendentales como era mi vida entonces (...) a veces uno pierde de vista y hacer arte es un privilegio, hacer arte es un lujo, no es parte de las necesidades básicas, sin embargo es algo paradójico porque para mi hacer arte es algo muy necesario, es tan necesario como respirar por así decirlo, yo no tendría una vida que vivir si no fuera a través del, pero en ese momento después del trasplante yo no estaba pensando en mi proceso creativo sin embargo se estaba gestando de manera orgánica la manera de cómo iba hacer mi siguiente performance como creo que le sucede a cualquier artista con alguna experiencia sea trascendental o no crítica o no para el artista yo pienso que si tú la tomas o tomas una experiencia que te ocurre en la vida es porque es trascendental y partes de ahí hacia tu trabajo porque es algo que te toca pero en mi caso tiene que ver con el proceso de la enfermedad al trasplante y todo lo que esto involucra que es un proceso muy complejo que aun hoy continua y va continuar porque es un proceso de vida entonces el trasplante no acabo en el momento en que me dieron de alta el trasplante es algo con lo que vivo y con lo que voy a continuar viviendo

entonces creo que de una manera muy similar ocurrió con mi proceso creativo para mi último performance porque fue algo que empezó a tomar forma en el momento en el que pasaba el tiempo después de la cirugía y bueno cuando uno se está enfrentando a algo tan fuerte no hay herramientas posibles ni metodológicas ni de ningún tipo para poder atrapar eso sería pretencioso decir que fríamente analíticamente como artista analiza la realidad, la disecciona y decide que hacer o como hacer una obra de arte y eso no es cierto eso te sobrepasa eso está mucho más allá de tus propias herramientas yo lo experimente y ahora pienso en un ejemplo voy a poner un ejemplo por ponerlo como en el caso de Teresa Margolles que ella acude a estas escenas del crimen, momentos donde han ocurrido momentos de violencia extrema por ejemplo y ella hace arte a partir de esas escenas pero no le ocurrió a Teresa, si me explico, no le ocurrió a Teresa (...) esa es una cuestión interesante en términos del proceso creativo porque yo no estaba pensando en el performance que hice sin embargo es un resultado de todo lo que he estado viviendo y hay que mencionar que es performance porque si fuera otra cosa luego me parece que es como (...) a veces es muy fácil para otros artistas, como separar la vida de su obra, para mí no, porque, pues si no, no haría performance, haría otra cosa, pero básicamente lo que quiero decir es que, el proceso creativo en mi está muy ligado a mis experiencias cotidianas, a mis experiencias de vida y los temas de los que hablo son temas que me han traspasado de alguna manera o sea yo no hablo de algo que no me haya ocurrido que no haya sentido que no haya experimentado y algo muy interesante que ha ocurrido con esta última experimentación ha sido el proceso de experimentar una enfermedad terminal y después un trasplante y estar todavía en esta otra donde ya afortunadamente me dieron de alta entonces ya estoy bien en términos generales y ya no estoy enfermo ya no tengo insuficiencia renal entonces para mí todo ese proceso fue bastante interesante no interesante fuerte muy fuerte sobrecogedor en muchos sentidos y llegue a

experimentar cosas que no había sentido antes y algo bien curioso es que obviamente experimenté dolor experimenté malestar muchos tipos de manifestaciones de la propia mortalidad en el cuerpo de diferentes formas con hemodiálisis con el trasplante el proceso después de la cirugía con los inmune supresores con todas esas cuestiones eso lo experimenté físicamente pero a partir de eso que es obvio que cuando uno pasa por algo así lo experimenta, aparte de eso experimenté otro tipo de sensaciones que no necesariamente son físicas y eso es lo que me tiene más interesado ahorita en trabajar y hablar de eso a que me refiero, creo que ya te lo había comentado, que hay una relación entre las cuestiones materiales y las inmateriales, y lo material yo lo he sentido en los momentos que se les llama momentos límite o momentos extremos o de crisis, por ejemplo uno de los últimos que me ocurrió fue cuando no hace tanto ya tiene un mes y medio o algo así que por alguna razón yo tenía un dolor muy fuerte en las piernas y ese dolor realmente no era muy fuerte era un dolor medio por así decirlo de acuerdo a mi umbral de dolor por que he sentido cosas peores pero era un dolor muy prolongado, estuve con ese dolor prácticamente doce horas, o algo así y no había manera no cierto más tiempo fácil fueron diez y ocho horas, porque empezó en la noche y me terminó el dolor hasta la tarde del otro día, entonces yo todo ese tiempo estuve esperando a conseguir el medicamento para parar el dolor por que nada funcionaba todo lo que ya se estaba probando y entonces en lo que conseguía el medicamento y el seguro y etcétera entonces se hizo muy prolongada la espera, llegó un momento en donde aparte del dolor físico y el cansancio, porque no pude dormir, empecé como a sentir, a percibir, alcanzar a ver la manifestación, es muy complejo hablar de esto porque estamos acostumbrados a hablar a través de los sentidos, de nuestros sentidos, así es como percibimos el mundo, pero no lo sentí con los sentidos o sea era algo que provenía de adentro y al mismo tiempo de afuera, yo siento que el lenguaje no sirve para hablar de esto y por

eso suenan un montón de sin sentidos, el dolor ha llegado a tal grado de intensidad que ya llevaba todo el día sintiéndolo y empecé a sentir una especie de conexión con el mundo más allá de la que tengo, por ejemplo ahorita no la tengo y esa vez sí y era muy interesante muy extraño ver los arboles por ejemplo o las plantas porque esto se parece mucho a lo que hace el éxtasis por ejemplo o lo que los conocimientos chamánicos, lo que dice don Juan en Castañeda también que tiene que ver como con una conexión universal con las cosas, [...] obviamente no soy el primero en decir este tipo de cosas, pero nunca las había experimentado, y es lo mismo que pasaría por ejemplo como dicen con los mártires un mártir experimentan una serie de cosas que no son de esta tierra si no que son espirituales, lo que sucede con varios mártires, santa Teresa, san Sebastián, etcétera, entonces yo no digo que haya experimentado éxtasis o algo así o lo que se define como un éxtasis no pero si experimenté cosas que no experimento con mis sentidos comunes, entonces es chistoso porque me ha pasado en tres ocasiones que alcanzo a conectarme como con (...) y ahí fue donde encontré o de donde proviene todo mi proceso creativo, porque te cuento esto por creo que está muy conectado con mi proceso creativo aunque yo no lo había hecho de manera consiente cuando yo me puse el nombre de leche de virgen Trismegisto lo estaba pensando a partir de la alquimia y yo lo encontraba cuando llego ese libro a mí que yo tenía como 16 años entendí como muy burdamente pero entendía que había una similitud entre lo que pasaba en el arte y lo que pasaba en la alquimia o en la magia pues por decirlo así de manera general, entonces te sientes como inmaduro en el momento o sea la forma en que tenía el conocimiento en mí en ese momento y si leí el libro de alquimia y todo pero tenía 16 años después pasa el tiempo y obvio digamos que yo pase por un periodo en el que yo mismo no daba crédito en el sentido de que era más una metáfora de decir el arte es como la alquimia pero de manera metafórica o sea el arte puede sanar si emocionalmente etcétera por que la alquimia hace

eso trasforma sana y así en todo pero ahora después de todo el recorrido principalmente después del trasplante me he dado cuenta que el arte tiene que ver con magia, pero que lo que entendemos popularmente como magia o de manera cultural como mágica no es realmente la magia la magia misma está en el hecho de que una sea la magia, lo milagroso, o eso, lo espiritual divino o demás, está en todos lados todo el tiempo, o sea me refiero a que el hecho de que una semilla pueda germinar, eso, pues eso es parte de la magia, el hecho de que yo esté vivo de que pueda estar hablando contigo ahorita esa es parte de esa como conciencia universal que en muchos lados se interpreta como magia y que se ha codificado a través de la alquimia pues de muchos saberes crípticos entonces yo al experimentar esas cosas a partir de esos momentos como límite o estar cerca de la muerte, o estar con un dolor muy fuerte, etcétera me gusta verlo como si fuera un buscar la metáfora de un velo como si la actualidad tuviera un velo y en esos momentos el velo se alcanza a mover o uno alcanza a ver a través del velo, pero no lo cruza, y si lo cruzas morirías, eso es como un umbral que está en medio que esta entre estas dos cosas lo visible y lo que no es visible entonces es lo que me tiene ahorita pensando más en la relación de la obra artística y el mundo y obviamente insisto no soy el primero en decir esto y de echo yo no hubiera aceptado decirlo de una manera tan así si no lo hubiera experimentado y cuantas similitudes hay con Marina Abramovic por ejemplo y el método de Abramovic que básicamente tiene que ver con el manejo de energía, y Marina trabaja hasta con piedras energéticas se queda horas sin hacer nada y creo que eso es lo que genera o sea ese tipo de experiencias desarrollan estos otros sentidos que efectivamente, siento que no soy el único diciendo esto, quiero pensar que no estoy tan loco, pues al pensar al haber experimentado eso y entender entonces ahorita a grandes rasgos estoy preguntándome en cómo generar eso en el arte o sea no es que yo quiera porque yo no podría si yo quisiera llevar al público a esos momentos límites es imposible no se

puede no hay una manera no hay una receta para hacerlo cada persona es diferente y yo pienso que aunque esa persona no sea lo suficientemente sensible aunque esté sufriendo una experiencia limite no va alcanzar a ver eso y porque sería importante verlo pues porque eso genera una forma de conciencia acerca del mundo que como mucho más profunda principalmente sobre todo el daño digo para mi es así no hay un daño enorme yo comparo mucho lo que ocurre al planeta con mi enfermedad, como si el planeta estuviera enfermo, y nosotros somos parte de esa enfermedad, nosotros estamos enfermos, la gran mayoría va a desarrollar una enfermedad que probablemente los pueda matar (...) A lo que voy es que ahorita estoy como muy clavado en el sentido de como, o preguntándome a mi mismo cual es mi labor como artista frente a eso, ejemplo lo que acaba de pasar con los sismos, que papel juega el arte frente a eso, hasta ahorita mi conclusión es que ninguno, y no sirve frente a ese tipo de cosas que en verdad importan entonces suena un poco extraño que yo lo diga como un especie de boicot pero más bien estoy tratando apenas como de entender porqué muchos artistas viven en una burbuja donde creen que efectivamente el arte va a salvar al mundo, pero de una manera que no va a salvar el mundo yo pienso que si puede tener esa labor pero no es la forma en que se está manifestando o sea un cuadro, sé que esto suena radical, pero un cuadro una escultura difícilmente van a salvar al mundo, un performance, menos, tiene que ver con una toma de conciencia, si el arte no genera una toma de conciencia, y no solo el arte, sino más bien, si no generamos una toma de conciencia, nada va a salvar al mundo, también quizás no debería salvarse, también he estado pensando que por algo ocurren ciertas enfermedades, no sé, también tienen un por qué, las cosas tienen que terminar, también tienen un ciclo, en fin son una serie de todo esto te lo digo porque es lo que está interviniendo mi propio proceso creativo de echo no he vuelto a presentar ninguna pieza desde ese momento también por otras razones pero hasta ahorita no he querido hacer

performance porque aún estoy en ese proceso, con todas esas incógnitas en mi cabeza, porque el trasplante vino a mover mucho de lo que yo pensaba, yo ahorita ya no hablo ni quiero hablar de arte político porque me parece que el arte político no es algo o sea el arte no va a tener una incidencia social sino salvo sea una pieza que tenga una incidencia social efectiva a que me refiero a que tenga una incidencia social efectiva o sea, el hecho de que yo hable de temas sociales, de que mi trabajo y yo como artista hable de la sexualidad o hable de eso, no va hacer que deje de haber feminicidios ni crímenes de odio, eso es una ilusión, y suena muy cruel de mi parte igual decirlo pero muchos de los artistas que están involucrados en el arte político, así, con la bandera de arte político, no generan nada de conciencia política, ni impacto político tampoco, son muchas veces nomás adornos y como momentáneos (...) yo si veo mi trabajo y veo que llego a varias personas que vieron mi performance o varios de mis performance por ejemplo con *infierno varieté* y si yo creo que los hice reflexionar acerca del papel de la masculinidad y también de la homofobia y claro viene siendo tiempo de que ya se acabe la homofobia pero viene siendo hora desde hace siglos entonces pienso que si la gente reflexiona en (...) estoy un poco desencantado en el sentido de que, cando te enfrentas a algo que es algo serio, algo real, no son cuestiones teóricas, cuestiones de la historia del arte, sino algo real como un terremoto, que te apunten con un arma, que vivas o que tengas una enfermedad, como me pasó a mí, etcétera, ahí no te sirve, (...) ahí no te sirve, ahorita estoy en una etapa como de construcción donde ahora se está volviendo a generar asimismo más bien estoy tratando de repensar mi obra y digo mis últimas piezas han tenido que ver con la enfermedad porque ahora sí que después de lo que viví así como mucha otra gente pues ya el mundo no lo ves igual es imposible verlo igual y yo lo veo como algo bueno porque ahora siento que alcanzo a ver las cosas con los colores más vividos que antes y eso me encanta pero si la verdad es que mi trabajo está trasmutando y no sé hasta

dónde va a llegar ahorita de echo tengo un proyecto que aprobaron que se llama esperanza de vida y esperanza de vida tiene que ver con el tema de la enfermedad terminal los trasplantes de órganos y voy a estar hablando de eso en ese proyecto pero es un proyecto que va a durar un año entonces voy a estar trabajando mucho esos temas pero te voy hacer bien sincero aún no sé cómo lo voy aterrizar están coagulando algunas ideas aun en mi de algo estoy seguro y es de que no voy abandonar el tipo de obra que hacía antes porque eso es parte de mi pero definitivamente mi perspectiva de por qué lo hacía ha cambiado mucho entonces mis motivos creativos o lo que mueve hacer las cosas ya son otros antes por ejemplo me movía todas las injusticias que ocurren el odio que hay acerca de todo lo que no es heterosexual etcétera porque yo vivía eso todavía lo vivo esa discriminación

Pero todo eso para mí ha pasado a un segundo plano no digo que no sea un caso urgente que haya luchas que haya muchas cosas que son necesarias para lo que está ocurriendo pero a lmenos para mi de una manera muy personal ha sido muy diferente o sea cuando yo viví lo que viví no importaba mis preferencias sexuales y yo pienso que hay, que la enfermedad, por ejemplo, es algo democrático, porque en algún momento puede llegarle a cualquiera en cualquier momento, y no importa ni tu género, clase, o posición política o sea, no tiene que ver con esas estructuras de clase o privilegios (...) de repente llega la enfermedad es una figura que entexto he descrito como una especie de ente que tiene una vida propia, y la enfermedad no solo es virus biología y química, sino también tienen que ver otras cosas con la enfermedad, no es nomás lo que ocurre a nivel fisiológico de un cuerpo, lo digo porque te lo cuento a ti como una pequeña anécdota yo tengo un texto que se llama el árbol de sangre y ese texto está basado precisamente en el proceso de hemodiálisis que estuve viviendo e hice un video en donde estoy leyendo el texto al momento que me están haciendo una sesión de hemodiálisis, entonces en ese momento

toda la sangre de mi cuerpo está saliendo de mi cuerpo para ser limpiada en una máquina y después es regresada a mi cuerpo, o porque pues la máquina hacía la función de mi riñón y en ese momento yo estaba leyendo el texto pero no estaba solo en la sala de hemodiálisis estaban otras tres personas y terminamos de grabar el video termine de leer el texto se fue Dani que es el que me ayuda con las fotografías y el video se fue y nos quedamos las personas que estábamos ahí en sesión y las enfermeras (...) prácticamente unos seis o siete minutos algo así y después de que terminamos el video de manera simultánea las personas que estaban en la sala empezaron a presentar complicaciones en la realización de hemodiálisis y yo sentí, bueno, es mi manera de interpretarlo, que esto invocó a la enfermedad y se manifestó en el cuerpo de ellos, o dicho de otra manera ellos al escuchar el texto o al escuchar a los otros pacientes que yo describí que hablaba de manera directa de la hemodiálisis si se quiere se mandaron señales o un proceso psicológico neuronal etcétera y se manifestó la enfermedad entonces para mí si hay una relación directa entre (...) uno tiene cierto control con la enfermedad y con sus propias células y ADN y átomos al final de cuentas si existe una conciencia que mueve todas las cosas (...) con esto no estoy diciendo que sea dios ni expresar alguna religión pero si es fácil interpretarlo como eso porque se ha visto como un personaje y sería bueno que se interpretara como eso un personaje y se podría esperar algo de un personaje pero yo lo veo más como una cuestión de una conciencia cruel en el sentido de que es una conciencia que está en todos lados está ahorita hablando a través de mí por ejemplo esta en ti que me estas escuchando y es una especie de conciencia que no sigue parámetros de nada entonces no es buena ni es mala simplemente ocurre es una cosa como decías es algo que no se puede tener que no cabe en el proceso de pensamiento de un humano (...) nosotros somos como si este fuera un organismo nosotros seríamos como una célula y no alcanzaríamos a comprender todo el organismo es como pensar que uno de mis

eritrocitos sabe quién soy eso no va ocurrir entonces son como todas las cuestiones estéticas que voy viendo la manera que comprendo al arte también han cambiado esta idea del organismo como un organismo vivo que ocurre también entre la conexión que hay entre el artista y el público y la obra de arte todo eso para mí ahorita yo lo estoy interpretando como procesos fisiológicos que tienen que ver con esto con una cuestión como trabaja un organismo y para mí entonces ahorita ya no entiendo al artista como el genio de la modernidad ni tampoco lo entiendo como estas figuras posmodernas como el artista .

Esta idea de que en la posmodernidad todo se vale y el artista como creador y el artista como se apropia y yo no lo entiendo así yo entiendo al artista como una parte más de un proceso más complejo por ahí yo puse en algún texto que los artistas estamos aquí en todo caso si hay una razón por la que estamos aquí por la que deberíamos estar desde mi punto de vista tiene que ver con poder recordarle al mundo que todo se está muriendo o que todo es perecedero, que es efímero, que se está acabando que ahorita mientras estamos hablando o sea tu y yo decimos hoy vernos hablar por skype y este tiempo que estamos hablando por aquí por skype no va a volver y tú en este momento estas muriendo y yo también y lo que estamos invirtiendo en esto entonces pienso que la labor del arte es hacerle visible eso a las personas a todo mundo también al artista mismo, y entonces, por rebote, la importancia que tiene la vida, y no es un momento morí porque un efecto morí es cuando acuérdate de que te vas a morir si no es entender que estás viviendo por que morir sabe todo mundo que se va a morir y falta mucho y ojala así sea pero no la muerte no tiene que ver con eso la muerte es algo que es esa misma conciencia de que el mundo se mueve de manera autónoma y ocurre entonces pienso que es así que en un dado caso la labor del artista no es levantar banderas, generar reflexiones con la gente del tema es más bien algo más trascendental, más profundo, más básico incluso y por lo tanto más difícil, yo creo que

en todo caso estamos aquí para hacer un trabajo con los otros y que tiene que ver con recordarnos a nosotros que estamos vivos, y si hubiera una conciencia de estar vivo, muchas cosas en el mundo no serían como son, un ejemplo muy burdo si (...) dejara que le hicieran ese clic o el por ejemplo ahorita digo no se lo deseo a nadie estuviera en una situación crítica a limite tomaría de opinión acerca de las decisiones que toma que están afectando a mucha gente y estoy seguro yo creo que si el arte tuviera alguna labor en el problema tendría que ver con eso la forma de intentar hacer visible lo invisible como es la vida misma la tenemos tan aquí y ocurre tan rápido que no nos damos cuenta de que estamos aquí entonces por ahí va mi proceso creativo como vez aun esta en reconstrucción aun no doy en el clavo no me interesa tampoco no llevo prisa pero al final de cuentas soy feliz de poderme estar haciendo planteando estas cosas y preguntarme sobre esto porque ahorita tengo tiempo para hacerlo y eso significa estar con uno mismo (...) si no hubieran ocurrido las cosas como ocurrieron no estaría pensando en estas cosas en la vida somos las cosas eso es así en resumen.

(E)

Entonces mencionabas cuál era el papel del arte y del artista en estos tiempos que vivimos porque sabemos que el arte es un concepto construido que cambia desde luego el arte hoy no es igual al arte del renacimiento como pensarías tu si es que tiene una función la figura del artista que está en crisis la figura del arte etcétera

(I)

Hay muchas cosas interesantes lo primero es que la figura del artista está en crisis justamente porque en un mundo donde las lógicas de lo que los define como artistas la figura del artista se identifica en (...) románticas modernas del ingenio yo lo veo así el ingenio como todo lo que

hace el artista y al final siempre está pensando en una figura en donde para hacer un artista tiene que tener virtud tiene que tener misticismo tiene que tener técnica tiene que tener todos esos elementos y ponerse en crisis ahorita el artista ya no funciona a partir de la técnica la práctica o el talento y aun así el arte tiene sentido hoy por hoy el arte ha sido y hay piezas que tienen sentido y sean o no sean una figura una escultura o una instalación un performance o lo que sea y que no tiene nombre yo pienso que por un lado lo importante sería dejar de preocuparse tanto porque eso perjudica al arte no es que haya sido una discusión superada por que no nadie ha dado la respuesta eso porque más bien el hecho que sigamos el ping pong de si es arte o no es arte o sea los procesos de entendimiento actuales ya diciendo de otra manera quien iba pensar que iba existir una función que se llamara youtuber y que tiene que ver con videos una forma y por otro lado para mí, el artista debe ser una figura híbrida, o sea, el artista ya no puede ser pintor o escultor o bailarín (...) no es que sean prácticas obsoletas, yo digo que el arte debe expresarse más allá del arte, porque el arte ya se salió, o sea el arte está en todos lados y al mismo tiempo en ningún lado, entonces yo pienso que el arte es un híbrido, ¿porque un híbrido? porque es más que una disciplina en el arte puede empezar a involucrarse con otras áreas la arquitectura por ejemplo la urbanística la física, la biología la zootecnia todo eso creo que los artistas lo necesitan por que el arte se va inmiscuyendo más allá del arte ya se va a quedar ahí pero de verdad somos artistas y debe ser también en otras áreas de la vida como de la cotidianidad y es así por ejemplo que un empresario encienda a una comunidad a que un artista encienda una ciudad ese es el tipo de observaciones que me parecen muy interesantes pero a partir de eso yo en lo particular para mí lo que tiene que ver con lo artístico o el artista tiene que ver cómo te contaba como un especie de facilitador que no tiene respuestas a nada sino preguntas que no giran en torno del mundo y el artista no tiene que ver con eso el artista tiene la responsabilidad

de generar conexiones entre la gente y el mundo o sea yo pienso que el artista no es alguien que dirige las cosas yo pienso que es alguien que pone los elementos ahí en un momento eventual de una forma psíquica en un sentido del organismo porque en un organismo somos células y en las células hay organismos y más células con organismos más grandes etcétera entonces en esa cadena pues tiene que ver con el darte cuenta del proceso de conexión más que nada en un mundo de interfaces que es lo que está por ocurrir ahora que estamos hablando por medio de la pantalla y tú me ves a mí y yo a ti entonces los artistas veríamos la forma de revalorizar la forma en que estamos viviendo la forma en que se están tejiendo las relaciones con el mundo de la manera que nos relacionamos con la ciudad con nosotros ahí es donde creo que son necesarios los artistas y en lo particular la manera en como lo relacionamos con la muerte con la vida misma con la enfermedad con la decadencia eso habla mucho de nosotros como sociedad y habla mucho de los problemas que tenemos entonces para mí tiene que ver con eso el artista en su obra habla de lo que sea de echo hablar de mi obra también para mí es problemático (...) cada vez intento ir más allá de mi trabajo una obra artística siempre remite por ejemplo lo que decía Benjamín del aura y de estas piezas que están cerradas hermética y tienen sonidos que no se pueden reproducir que son únicos entonces yo no creo que mi arte sea así lo que yo hago es el performance y yo no estoy buscando que después en un museo subasten las botas que usé en el performance para mí no tiene que ver con eso si no en generar emociones de hecho todo el arte es efímero en el sentido de que tu si ves la obra más dramática por ejemplo una obra de Delacroix una pintura tu experiencia frente a esa pintura tiene que ver con la temperatura con lo que busques en la obra con el ánimo que sientas si llevas prisa o no si te gusta o no te gusta la obra un montón de cosas entonces la obra misma a nivel de expresión siempre va hacer efímera aunque ahí continúe entonces en ese sentido todo el arte es efímero la opción por la restauración por mantener las

cosas por lo artístico por el archivo histórico material ahí es donde te das cuenta de la situación que tenemos de no querer dejar lo pasado y yo digo que está bien que no lo dejemos ir en este sentido de entender (...) de no olvidar los problemas o las crisis sociales por ejemplo (...) en todo caso no sé cómo decirlo tendríamos que olvidar las cosas que son importantes y porque el artista está ahí para hacerlas recordar para constantemente recordarle a la gente la importancia que tiene estar aquí la responsabilidad que se tiene al estar aquí yo pienso en la vida cotidiana de todos y que se nos va muy rápido (...) y eso tiene que ver con todas las sociedades así como capitalistas socialistas del desuso de lo desechable etcétera corresponde a un pensamiento (...) los problemas no se van a solucionar con el arte más bien servirán para generar conciencia que la obra de arte entre comillas obra sea de tal importancia en términos no de relevancia en el mercado del arte en la historia del arte si no que sea alguna manifestación de algún tema que no podamos voltear a otro lado que ocupe nuestro pensamiento al cien por ciento yo he experimentado eso en algunas piezas que después de ver las obras de tal o cual artista ya no puedes seguir pensando igual pero se desvanece entonces pero no se olvida por ejemplo yo en este instante lucho por no olvidar lo que viví no es que eso me defina pero si tiene mucho que ver con quien soy y también porque estoy aquí y que quiero al estar aquí obviamente una cuestión existencial el miedo a la muerte es algo claro pero más allá de eso ver el tiempo que me queda aquí entonces creo que es una de mis premisas para hacer arte ahora.

(E)

(...) tu que conoces este gremio comparte tus ideas habría una unidad de cómo se entiende el performance en México o qué diferencias hay en el performance mexicano que lo hace particular me imagino que es retomar por ejemplo la cultura popular la brujería del mercado de sonora o buscar otras fuentes que ya no sean el eurocentrismo

(I)

si ha sido algo bien padre que lejos de todo lo que digo porque es entrar en una zona como la que ya había entrado me supongo y no es que ya no me guste mi trabajo (...) me siento como estar fuera de lo feo cuando tienes que bajar a otro mundo y salir no puedes voltear atrás pues yo igual siento que haya entrado a otro mundo y porque viví cosas de ese tipo y yo ya no puedo voltear atrás pero efectivamente algo que recuerdo es el hecho de que muchos artistas mexicanos nos dimos cuenta de que hay cierto eurocentrismo en la propia historia del arte, o sea, la historia del arte en México, tiene cierto eurocentrismo en la forma en que se copian formas de hacer las cosas de otros países principalmente Europa y también los Estados Unidos (...) esos elementos eurocentristas son tomados por el performance Mexicano aunque otros también se han vuelto muy minimalistas.

