



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

SPENCER TUNICK:

**INSTANTES DEL DESNUDO COLECTIVO
EN EL ESPACIO PÚBLICO: UN ANÁLISIS CRÍTICO**

T E S I N A

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA
EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
ESPECIALIDAD PRODUCCIÓN

P R E S E N T A

LISSET ESTEVEZ DANIEL

ASESOR: DR. JULIO AMADOR BECH



CIUDAD UNIVERSITARIA

FEBRERO 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**Ella está en el horizonte.
Me acerco dos pasos,
ella se aleja dos pasos.
Camino diez pasos y el horizonte
se corre diez pasos más para allá.**

**Por mucho que camine,
nunca la alcanzaré
¿Para qué sirve la utopía?
para eso sirve: para caminar.**

**Fernando Birri (1925)
Eduardo Galeano (1940)**

A mis pequeñas Zuania y Amelie por haberme inspirado para concretar este proyecto.

A Miguel A. Villafañe por todo, por darme alas, por tu infinito amor y apoyo.

A Guillermina Daniel por todo, por siempre estar, por tu amor incondicional,
por guiarme y enseñarme que no hay imposibles.

A Alonso E. Estevez por todo, por siempre estar, por tu amor incondicional,
por ser ejemplo de libertad y fuerza de voluntad.

A Angela, Libier y Mauricio por acompañarme y apoyarme siempre.

A Leny Álvarez por estar, aún en la distancia. Por ser cómplice en esta instalación.

Agradecimientos

Agradezco infinitamente su gran apoyo, sus palabras de aliento, su estar ahí en el momento que más los necesité a: Michael Pascoe, Jacob Bañuelos, Gaby Ferrer, Alicia Gutiérrez, Ibeth Parga, Tanya Parga y a la familia Villafañe Rodríguez.

Agradezco a mi asesor Julio Amador Bech por su inmenso apoyo y paciencia, por haberme guiado en este camino de conocimiento, por haberme transmitido en su clase y en sus libros su sensibilidad y pasión por el arte.

Fue un largo camino de investigación para poder concretar el presente ensayo, por lo que quiero agradecer al profesor Iván Ruiz de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) por todo el apoyo y las revisiones realizadas durante mi estancia de investigación patrocinada por la Beca ECOES Santander de Movilidad Nacional durante el periodo 2007-1.

Agradezco a mis sinodales: Napoleón Glockner, Jorge Sandoval, Fernando Ayala y Felipe López por sus constructivos comentarios y por permitirme continuar con este proceso.

Me siento orgullosa de ser parte de esta gran universidad, por todos los conocimientos y valores adquiridos, por las grandes experiencias vividas en sus aulas, en sus jardines, en su inmensidad. Agradezco, a la coordinación de Ciencias de la Comunicación, a la coordinación de Difusión Cultural, a TV UNAM, al Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA campus) por haber apoyado la realización de la instalación de Spencer Tunick en la Ciudad de México.

Agradezco a Javier Carranza, productor de TV UNAM, por todo el apoyo proporcionado para la realización de la entrevista al artista.

Agradezco a Mireya Escalante por haberme facilitado la inmersión en esta propuesta artística y el acceso para entrevistar a Tunick.

Y por último, estos agradecimientos quedarían inconclusos si no mencionara al autor de esta propuesta, Spencer Tunick, te agradezco por haberme brindado la entrevista, por haberme provocado a vivir esta significativa experiencia y por haberme inspirado con tu obra a realizar este ensayo.

¡Sin más, gracias, gracias a todos!

Los Ángeles, CA

Febrero 2015

Contenido

Introducción	8
1. El proceso artístico en la propuesta de Spencer Tunick	14
2. Dimensión formal:	
Interpretación de la instalación realizada por Spencer Tunick en el Zócalo de la Ciudad de México (6 de mayo 2007)	16
2.1 <i>Preproducción</i> del proceso creativo	18
2.2 Inmersión dentro del proceso creativo	32
2.3 <i>Producción:</i>	
Crónica de la instalación realizada en el Zócalo de la Ciudad de México (6 de mayo 2007)	34
• Ingreso de Participantes	34
• Portal de los Mercaderes	36
• ¡3, 2, 1 México <i>Naked!</i>	38
• Cobertura mediática	43
• ¿Y la entrevista?	47
• Entrevista a Spencer Tunick	48
2.4 <i>Post Producción</i>	57
• La fotografía y el video de la instalación como testimonio	57
• Exhibición en museos e instituciones patrocinadoras	61
• Entrega de fotografía a participantes	63

3.	Dimensión simbólica y narrativa:	
	Interpretación de la instalación realizada por Spencer Tunick en el Zócalo de la Ciudad de México (6 de mayo 2007)	68
3.1	Inicios en la propuesta artística de Spencer Tunick	69
3.2	Desde las vanguardias de los años veinte a los sesenta	72
3.3	El <i>Land Art</i> y la instalación	81
	• Irrupción del espacio público: Zócalo de la Ciudad de México	91
3.4	Visión del cuerpo desnudo en el arte contemporáneo	98
	• El cuerpo mecanizado	102
	• El cuerpo bello	103
	• El cuerpo del artista	104
	• El cuerpo desfigurado	105
	• El cuerpo velado en la instalación de Spencer Tunick en México	107
	• Participante activo	110
	• Cualidades inherentes	111
4.	Conclusiones	115
5.	Anexos	
	• Anexo 1. <i>Interview</i> Spencer Tunick	123
	• Anexo 2. Crónicas de participantes publicadas en el periódico El Universal	132
6.	Bibliografía	141
7.	Material de archivo	144
8.	Páginas de Internet	145

SPENCER TUNICK:

**INSTANTES DEL DESNUDO COLECTIVO
EN EL ESPACIO PÚBLICO: UN ANÁLISIS CRÍTICO**



Introducción

La forma de mirar y de captar la realidad a través del arte y como es percibida por el individuo que la interpreta, está en un cambio continuo. La innovación y el progreso tecnológico en las obras de creadores independientes que han hecho aportaciones formales y narrativas ha permitido el uso de diversas técnicas y la integración de diferentes soportes para crear nuevos discursos artísticos a lo largo de los últimos años; esto ha servido para definir diferentes propuestas dentro del arte contemporáneo.

Desde esta perspectiva, la obra creativa del artista estadounidense Spencer Tunick estimula diversas interrogantes pertinentes para realizar un estudio crítico que pretende ofrecer un por qué de la trascendencia de esta propuesta dentro del arte actual. Dicha propuesta comenzó en 1994, en palabras de Tunick: “mi primer trabajo fue con 28 personas frente de las Naciones Unidas, personalmente, yo estaba protestando contra el genocidio en Ruanda y Bosnia, realmente era lo que estaba expresando, aunque nunca lo dije así, algunas veces para mí, trabajar con el cuerpo es un medio para expresarme contra la violencia y la agresión, ahora estoy tratando de hacer lo opuesto, ahora estoy tratando de mostrar la belleza del cuerpo, pero cuando era joven era mi forma de expresarme en contra de la violencia y la agresión. Pero ahora es realmente un trabajo abstracto”.¹

Actualmente, cientos o miles de individuos participan en sus instalaciones artísticas integrando un todo en el que se puede visualizar cómo convergen la diversidad de formas y, a la vez, su uniformidad; la naturaleza y la belleza del cuerpo adquieren un nuevo significado. Para algunos sólo es locura, es exhibicionismo, es entrar dentro del sistema que dicta este “artista”; para otros es arte. Como señala Jorge Juanes “el arte vive de la polémica: afirma esto, cuestiona aquello, entra en debate dentro de sus propias filas [...] el desconcierto es la seña de identidad del arte de los últimos tiempos”.²

Esta preocupación, sobre si su propuesta podría considerarse arte, se evidencia al cuestionar a Tunick sobre si se basa en algún creador o alguna corriente de vanguardia, ya que, comenta: “Me encantan los *earthworks* y el *land art*... artistas que me han influenciado son Richard Long y Robert Smithson, es muy importante esta pregunta, y me interesa mucho, muchas gracias por esta pregunta, porque es muy interesante que estos nombres aparezcan en la prensa porque si la gente

¹ Spencer Tunick. *Conferencia de prensa: Anuncia la realización de su instalación el 29 de abril de 2007*, Hotel Condesa DF, Ciudad de México, 21 de marzo 2007. (Traducción mía)

² Jorge Juanes. *Más allá del arte conceptual*. Mexico, Sin Nombre, 2002.p. 12.

lee o escucha de estos artistas... entonces va a tener idea de que no es un montón de gente desnuda, es arte que se refiere a otras corrientes de arte y eso me importa mucho”.³

En las declaraciones anteriores, Tunick explica cómo fue el origen de su propuesta, cuál es su fin actualmente y cuáles son los elementos que la conforman. Su propuesta evidentemente inició y – aunque él mismo lo niegue- continúa siendo contestataria, en la que busca plasmar la “belleza” del cuerpo a través de un trabajo “abstracto” con un colectivo de cuerpos desnudos sobre un espacio público en un momento determinado –él mismo las denomina en diversas declaraciones- “instalación de esculturas”; además, nos proporciona la pista de autores y corrientes que lo han influenciado y, su preocupación de que a través de los medios de comunicación sean transmitidas estas ideas.

En un principio, este ensayo tenía por objeto la interpretación de algunas fotografías de las instalaciones realizadas por Tunick en diversos lugares, en especial, al observar la fotografía fichada como Nevada (*Black Rock Desert*) 2000 y Düsseldorf 1 (*Museum Kunst Palast*) 2006⁴; esta intención surgió, ya que tenía referencia de fotografías documentales como las tomadas durante el exterminio judío o, fotografías periodísticas de las protestas sociales por la violación de derechos humanos en San Salvador Atenco; imágenes, tal vez, con ciertos rasgos similares. No obstante, desde el punto de vista artístico no tenía referencia de una imagen fotográfica semejante y diversas cuestiones surgieron como el reflexionar sobre lo efímero de la vida, la naturalidad del cuerpo humano desnudo, la visión del individuo y de su relación con el otro. Además de la facilidad, por ser un texto tangible, para ser analizado.

³ Spencer Tunick. *Conferencia de prensa: Anuncia la realización de su instalación el 29 de abril de 2007*, Hotel Condesa DF, Ciudad de México, 21 de marzo 2007. (Traducción mía)

⁴ www.spencertunick.com



Nevada (*Black Rock Desert*) 2000, Spencer Tunick



Düsseldorf 1 (*Museum Kunst Palast*) 2006, Spencer Tunick



Buchenwald corpse trailer



Protestas sociales por la violación de derechos humanos en San Salvador Atenco

Al contar con la oportunidad de que Spencer Tunick realizara una instalación en el Zócalo de la Ciudad de México y, al entrar en este proceso de investigación y conocimiento; la perspectiva ha cambiado, en cuanto, a cómo jerarquizar cada componente de la propuesta.

Existen múltiples formas de delinear la interpretación de esta propuesta artística, sin embargo, nos delimitaremos a realizar la interpretación de la instalación realizada en el *Zócalo de la Ciudad de México el 6 de mayo de 2007*, a partir de la metodología propuesta por Julio Amador Bech en su libro *“El significado de la obra de arte: Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales”* (2011). Por lo que nos adentraremos a interpretar esta propuesta en su nivel formal, simbólico y narrativo.

Como he señalado, considero que el punto decisivo en la propuesta de Spencer Tunick será la estela de significado que permanece sobre un participante de la instalación, por el simple hecho de haber “estado ahí”. La interpretación que ofrezco en el presente ensayo es tan válida e imperfecta como cualquier otra.

Siendo, el arte y la comunicación, la perspectiva desde la que se desarrollará la interpretación, ya que, la instalación se realiza en forma de producción audiovisual y partimos de que cualquier manifestación del arte crea un proceso de comunicación entre el artista, el espectador y, en este caso, el participante; acentuaremos su importancia en el cuestionamiento significativo generado a partir de esta propuesta, puesto que, la reflexión e introspección provocada en el individuo que participa en la instalación -aunque, tal vez, también en los espectadores que observan desde afuera- propicia un proceso de resignificación y replanteamiento de conceptos e ideas que, por convención, hemos asumido sin cuestionar.

De esta forma en el primer capítulo busco delimitar los factores que intervienen, en forma general y sistemática, durante el proceso artístico de Spencer Tunick. A partir del segundo capítulo inicio la interpretación de la instalación en el Zócalo de la Ciudad de México el 6 de mayo de 2007. En el desarrollo de este capítulo visualizaremos, específicamente, su dimensión formal. He dividido la instalación en: preproducción en el que puntualizo los componentes involucrados en la planeación y organización previa a un evento de esta índole; producción en el que realizo una crónica del evento con el fin de describir la forma como se desarrolló la instalación a partir de la experiencia personal y retomando algunos testimonios publicados y, por último, postproducción donde planteo como la fotografía y el video sirven como testimonio de la instalación y, a su vez, como material para exhibir en museos. Por otra parte, menciono como a través del apoyo de instituciones patrocinadoras se puede llevar a cabo un evento de esta índole y describo como se llevó a cabo la entrega de fotografías a los participantes de esta instalación.

Asimismo, presento una breve reseña de cómo logré involucrarme dentro de este proceso creativo como staff, participante de la instalación y, finalmente, como conseguí entrevistar a Spencer Tunick. Dicha entrevista forma parte de este capítulo en una traducción al español e, incluyo como primer anexo, su transcripción en inglés.

En el tercer capítulo, abordo la dimensión simbólica y narrativa a través de una breve revisión de como se ha desarrollado desde su comienzo esta propuesta artística. Posteriormente, con el propósito de contextualizar artística e históricamente la propuesta de Spencer Tunick, realizamos un recorrido general para conocer algunas tendencias y artistas claves que han marcado, desde las vanguardias de los años veinte, una ruptura sustancial en la forma de concebir el arte. Posteriormente, nos adentramos en observar qué aspectos se retoman del *land art* y, en entrelíneas de otras corrientes artísticas, y por qué es considerada como instalación. A su vez, planteo la importancia de la irrupción de un espacio público, específicamente, reflexionando sobre el espacio donde ésta se realizó, el Zócalo de la Ciudad de México. Sirviendo como marco de referencia de esta propuesta artística, me adentro en la visión del cuerpo desnudo en el arte contemporáneo haciendo un recorrido por el denominado arte de acción y arte conceptual para esbozar un contexto general de cómo se ha representado y experimentado con el cuerpo humano desde los años cincuenta. En el último apartado de este capítulo titulado “El cuerpo velado en la instalación de Spencer Tunick en México” puntualizo los elementos o signos corporales que considero funcionan como claves simbólicas para descifrar esta propuesta como lo son la ropa o el vestido y la desnudez. Por último, planteo una reflexión sobre las cualidades que son inherentes al ser humano y, lo que es, un participante activo a partir de esta propuesta artística.

1. El proceso artístico en la propuesta de Spencer Tunick

Situémonos ante todo en observar la propuesta artística de Spencer Tunick como un proceso complejo, en el que convergen diversos factores que se relacionan mutuamente conformando la totalidad de la obra, siendo esta una totalidad relativa, ya que permanece en constante movimiento como poco a poco apreciaremos.

El proceso artístico lo dividiremos en dos fases: el proceso creativo (artista, espacio, tiempo y materialidad) y el proceso de recepción (participante y/o voluntario, espectador). En la propuesta de Tunick la fase del proceso creativo y de recepción podríamos subdividirlo en: preproducción, producción y postproducción. Lo cual, específicamente, lo visualizaremos como el nivel formal de la instalación.

Por otra parte, consideremos como vertientes de este proceso artístico en su nivel narrativo y simbólico: la genealogía de la obra, a través de una breve revisión de qué aspectos se retoman del *land art* en esta propuesta y, en entrelíneas de otras corrientes de vanguardia artística desde los años veinte, y por qué es considerada como instalación, a su vez, reflexionaremos sobre la irrupción de un espacio público. Posteriormente, como motivo de la instalación se abordará la visión del cuerpo desnudo en el arte contemporáneo.

Aunque podríamos abordar esta propuesta desde múltiples perspectivas, como se evidencia en el documental producido por TV UNAM para la exposición “Tunick en el Zócalo 2007”, en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA campus) donde a través de diversos testimonios se nos encamina a observar la polisemia de la obra, es decir, la pluralidad de significados que puede adquirir desde cada una de estas perspectivas como: la sociología, la etnología, la psicología, la antropología, la historia y crítica del arte y, la comunicación.

Este ensayo, como he señalado, se abordara desde la perspectiva del arte y la comunicación. De este modo veremos cómo una manifestación artística tiene una función más profunda que sólo la contemplación del espectador hacia el objeto o sujeto del arte o, en este caso, la participación del individuo dentro de la instalación; es decir, el arte cumple una función de conceptualización, de filosofía para cuestionar y concebir determinado aspecto de la vida cotidiana.

Actualmente, padecemos una saturación de imágenes e información que vemos y escuchamos a diario en espectaculares, programas de radio y TV, revistas, periódicos, libros, Internet, las cuales miramos de vistazo o escuchamos de refilón y, tal vez recordamos las figuras o elementos formales o retenemos frases como “miles de personas se desnudaron sobre el Zócalo de la ciudad de México” pero se puede considerar una pérdida de tiempo, analizar detenidamente el

contenido de esas imágenes y discursos, pues las condiciones sociales de vida están inmersas en la inmediatez y volatilidad de la información y del quehacer cotidiano, aunado, a que el mundo se nos muestra y se nos vende a través de los medios de comunicación como un producto chatarra carente de contenidos, carente de un sentido crítico o por lo menos de un sentido de responsabilidad para difundir una información que promueva la reflexión y el enriquecimiento de nuestras ideas. La dinámica de usar y tirar no sólo se aplica al uso de bienes materiales sino también a la forma por como percibimos la realidad circundante.

Vivimos el día a día sin más, al ritmo de la cotidianeidad de nuestras actividades; algunas veces tenemos la oportunidad de transgredirla -por ejemplo- cuando viajamos, salimos a lugares desconocidos que nos hacen sentir el asombro de conocer o ir descubriendo nuevos espacios, costumbres, lenguas, etc.; nos detenemos y vemos eso que ya no tenemos la sensibilidad de observar, ni de escuchar normalmente. Ese asombro nos puede conminar a querer conocer más acerca de ese lugar, del porqué de las cosas. Si lo aplicamos a nuestra forma de concebir cualquier concepto de nuestra vida nos encontramos con el mismo encasillamiento, categorías y convenciones que el mismo individuo ha aceptado a lo largo de su vida por cotidianeidad y, cuando este pensamiento es cuestionado por una visión diferente, nos asombra y podemos optar por tomar el camino del viaje, de conocer y reflexionar acerca de anteriores y nuevas visiones o mantenernos en nuestras creencias cotidianas.

En el fragmento de la novela *En los labios del agua* el autor habla de cómo “la vida, y especialmente la vida de las pasiones es como un caleidoscopio. Alguien mueve los espejos y somos otros en los afectos de todos los que nos rodean. Entonces ya nada puede ser contado de la misma manera. Serviría de poco ser siempre uno mismo. Vivimos dentro de un juego de cristales que constantemente alguien gira. El sentido de las cosas se transforma a cada instante. Estamos siempre como peces flotando en el humor cambiante de los demás: vivimos en cabezas intranquilas”.⁵ Ese “alguien” puede ser Spencer Tunick y, por eso, nos aventuramos al viaje de conocer y reflexionar acerca de su propuesta artística.

⁵ Alberto Ruy Sánchez. *En los labios del agua*. México, Alfaguara, 1996.p.19.

2. Dimensión formal

Interpretación de la instalación realizada por Spencer Tunick en el Zócalo de la Ciudad de México (6 de mayo 2007)

Nos delimitaremos a realizar la interpretación de la instalación realizada en el *Zócalo de la Ciudad de México el 6 de mayo de 2007*. Para el análisis de la dimensión formal de la instalación acentuemos el hecho de que no podemos realizar un análisis como lo propone, específicamente, Julio Amador Bech en su libro *“El significado de la obra de arte: Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales”* (2011). Ya que nuestro objeto de estudio, la instalación como obra artística es efímera y fugaz. No es un producto tangible como una fotografía o una pintura. Lo que queda está en la memoria y en el testimonio escrito y visual del artista, colaboradores, participantes, espectadores y medios de comunicación. De ahí la importancia de la toma de fotografía y video durante la instalación puesto que servirá el producto tangible de la misma y como material para ser exhibido en museos y galerías. Pero ¿cómo podemos interpretar una instalación artística como el hecho en sí mismo y no, a través del testimonio tangible que es la fotografía y el video de la instalación?

En su libro Julio Amador plantea la problemática de que la propuesta conceptual de Panofsky estaba enfocada a interpretar el arte del Renacimiento, por lo que, él mismo nos invita a “crear nuevos conceptos capaces de explicar la nueva problemática formal planteada por el arte contemporáneo”.⁶ Y explica que los elementos formales básicos “se encuentran en todo arte, en todas las épocas, no son privativos de ninguna época en particular. En toda obra podemos alcanzar este nivel de análisis, podemos reducir sus partes a una estructura abstracta constituida por:

- a) Elementos.
- b) Situación de cada elemento dentro de un conjunto determinado.
- c) Relaciones de los elementos entre sí.
- d) Conjunto de los elementos como un todo”.⁷

Respondiendo a esta problemática, situémonos ante todo en observar la instalación artística de Spencer Tunick como un proceso complejo, en el que convergen diversos factores que se relacionan mutuamente conformando la totalidad de la obra. Este proceso artístico lo dividiremos en dos fases: el proceso creativo y el proceso de recepción. Consideremos que “toda forma de representación supone grados y técnicas diferentes de abstracción. La realidad solo se puede

⁶ Julio Amador Bech. *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México, UNAM, 2012. p.27.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

reproducir dentro de una imagen –cualquiera que sea la técnica usada- por medio de esquematizaciones convencionales que suponen diversos procesos de abstracción”.⁸

Por lo cual, desglosemos el proceso creativo en los siguientes elementos: artista, espacio, tiempo y materialidad. Por otra parte, desglosemos el proceso de recepción en participante y/o voluntario y, espectador. Por último, observemos que la propuesta de Tunick se desarrolla en forma de una producción audiovisual, por lo que la fase del proceso creativo y de recepción podríamos subdividirlos en: preproducción, producción y postproducción. De este modo, específicamente, visualizaremos el nivel formal de esta instalación artística.

Nos enfocaremos en su función descriptiva “para presentar los atributos de la cosa representada; tiene una cualidad primordialmente denotativa”.⁹ Por lo que realizaremos una descripción o crónica de esta instalación artística. Aunque cabe señalar nuestra intención de que paulatinamente nos adentremos en su función expresiva para enfocarnos en su “cualidad primordialmente connotativa”.¹⁰

A partir del concepto aristotélico de forma definida como “la esencia conceptual de un objeto”¹¹ como concepto de representación que será inseparable a su historicidad. Por lo que, en una obra de arte “existe una *total unidad de forma y contenido*”.¹²

⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁹ Amador Bech, *op. cit.* p.30.

¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹¹ *Ibid.*, p. 34.

¹² *Ibid.*, p. 17.

2.1 Preproducción del proceso creativo

Después de tres años de intentos fallidos Spencer Tunick ha logrado obtener el apoyo del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA campus), Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Gobierno del Distrito Federal, Laboratorio Mexicano de Imágenes (LMI), Secretaria de Cultura, Condesa df y Asociación Murrieta para llevar a cabo su primera instalación de desnudo colectivo en la Ciudad de México.

A través de la Conferencia de Prensa realizada en el Hotel Condesa df en la Ciudad de México el 21 de marzo de 2007 a medios de comunicación locales e internacionales: Televisión, Radio, Periódicos, Revistas, Internet., anuncia la realización de su instalación el 29 de abril de 2007 en la Ciudad de México. Posteriormente habrá un cambio en la fecha, se realizará, el 6 de mayo de 2007.

Durante su discurso pronuncia frases con las que de forma general delinea, lo que ha sido y es, su propuesta: “es una celebración a la vida, al arte y a la libertad después de la instalación”, “hizo pequeños cambios en la sociedad [chilena]”, “pensar el cuerpo como una herramienta artística”, “las personas que participaron tienen una experiencia grandiosa, hacen nuevos amigos, hablan acerca de esto”, “es una escultura está muy cercana a la obra de Robert Smithson, Richard Long”, “el cuerpo para mí es como una flor”, “si pones 100 flores de una forma tienes un arte orientado conceptualmente”, “si tienen que lidiar con la parte negativa del cuerpo verán la belleza del cuerpo”, “el cuerpo desnudo creando un nuevo significado en el espacio”, “para mí es una narrativa abstracta”, “el cuerpo puede ser puro en cualquier lugar”, “yo usualmente trabajo en el amanecer [...] cuando el sol está bajo el horizonte y esa luz que va a salir, ésa es mi luz”, “la gente que posa es gente común y corriente”, “en Nueva York gané mi derecho para hacer mi trabajo por la Suprema Corte”, “en Latinoamérica he tenido mucho apoyo [...] los gobiernos han sido muy abiertos y me han invitado a participar”.¹³

En esta conferencia de prensa extiende la invitación a inscribirse en la página de Internet www.spencertunickmexico.unam.mx para participar en la instalación. Invitando a participar a la población en general, sin discriminación de razas, cualidades o características físicas, religión, sexo, estatus social, la única restricción es ser mayor de 18 años.

¹³ Spencer Tunick. *Conferencia de prensa: Anuncia la realización de su instalación el 29 de abril de 2007*, Hotel Condesa DF, Ciudad de México, 21 de marzo 2007. (Traducción mía)

Es importante desglosar la información contenida en cada link de la página, ya que nos permitirá visualizar la estructura formal de la reproducción y producción de esta propuesta artística.

En el link de Introducción aparecía una reseña sobre la propuesta de Spencer Tunick y datos biográficos.



DIFUSION CULTURAL UNAM
SECRETARIA DE CULTURA

MUCA campus

FUNDACION MURRIETA
LMI LABORATORIO MEXICANO DE IMAGENES

CONDESA df

SPENCER TUNICK en México

INICIO INTRODUCCIÓN REGISTRO PREGUNTAS FRECUENTES EXTRAS

INTRODUCCIÓN

Spencer Tunick captura a la figura desnuda a través de imágenes y video, utilizando espacios públicos como su escenario. La creación de sus instalaciones puede ser comparada con performances impresionantes dirigidos por el propio Tunick. En un ritual vespertino y misterioso, cientos de miles de personas voluntariamente se desvisten, adoptan varias posiciones indicadas por el artista y esperan con paciencia a que todo esto sea documentado.

Este proyecto artístico de Tunick es un símbolo de la libertad. Sus imágenes son abstracciones que invitan a ver a la figura desnuda y a la privacidad de una manera distinta. Sus fotografías y videos son los testigos de estos eventos públicos. Tunick ha creado varias escenas alrededor del mundo en ciudades como Barcelona, Buenos Aires, Londres, Melbourne, Nueva York y Sao Paulo.

En la ciudad de México se llevará a cabo el **domingo 6 de Mayo del 2007**, la más impresionante instalación del artista Spencer Tunick.

Si quieres aprovechar esta oportunidad única y ser parte de esta obra de arte apareciendo desnudo en una serie de fotografías que tomará el artista sólo tienes que registrarte aquí y llenar el formulario.

A cambio de tu participación, recibirás una impresión de edición limitada de la instalación.

El desnudo durará muy poco tiempo y te aseguramos que el acceso al evento y sus alrededores estará restringido, permitiéndose la entrada únicamente a los participantes a esta instalación. La fecha ya está confirmada y no cambiará aun cuando las condiciones climáticas no sean favorables.

Todos los participantes registrados recibirán indicaciones precisas poco antes del evento.

Los participantes deben ser mayores de 18 años y deberán presentar una identificación oficial con fotografía, en original o copia.

Recuerda que para ser parte de este evento debes estar registrado.

Esta instalación es posible gracias el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM, el Gobierno de la Ciudad de México, la Fundación Murrieta y entusiastas patrocinadores.

TVUNAM grabará el evento y el resultado de esta instalación se exhibirá próximamente en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de la UNAM.

SPENCER TUNICK

Nació en Middletown, Nueva York en 1967 y actualmente vive en Hudson Valley, NY. Desde 1992 se ha dedicado a documentar figuras humanas con las que crea paisajes en espacios públicos, siguiendo la corriente conocida como land art.

El artista utiliza el cuerpo humano desnudo como material para intervenir un espacio público.

Estas instalaciones las documenta en video y fotografía para exhibirlas en museos y galerías de todo el mundo. Así, ha logrado reunir a miles de personas en espacios espectaculares de ciudades en Bélgica, Australia, Canadá, Estados Unidos y Brasil. Sus instalaciones han sido comisionadas por importantes instituciones culturales como Vienna Kuntshalle en 1999, Institut de Cultura de Barcelona en 2003, XXV Bienal de Sao Paulo, Brasil en 2002, Saatchi Gallery en 2003, el museo MOCA de Cleveland en 2004 y la Bienal de Lyon, Francia en 2005, entre muchas otras.

En este apartado aparecía el formato para registrarse y algunas acotaciones sobre la cesión de derechos de imagen.

DIFUSION CULTURAL U N A M SECRETARÍA DE CULTURA

muca campus

FUNDACION MURRIETA **LMI** LABORATORIO MEXICANO DE IMAGENES

CONDESA df

SPENCER TUNICK en México

INICIO INTRODUCCIÓN REGISTRO PREGUNTAS FRECUENTES EXTRAS

MIS DATOS

Favor de proporcionar la información solicitada. Únicamente podrán participar mayores de 18 años. Por razones de seguridad, favor de llevar original o copia de una identificación con fotografía el día del evento.

Domingo 6 de mayo de 2007

NOMBRE:

APELLIDOS:

DIRECCIÓN:

CÓDIGO POSTAL:

CIUDAD:

ESTADO:

PAÍS:

E-MAIL:

FECHA DE NACIMIENTO: Día Mes Año

SEXO: F M

* TELÉFONO:

* OCUPACIÓN:

* Campos Opcionales

IMPORTANTE

Esta información será utilizada únicamente con fines de registro de los participantes.

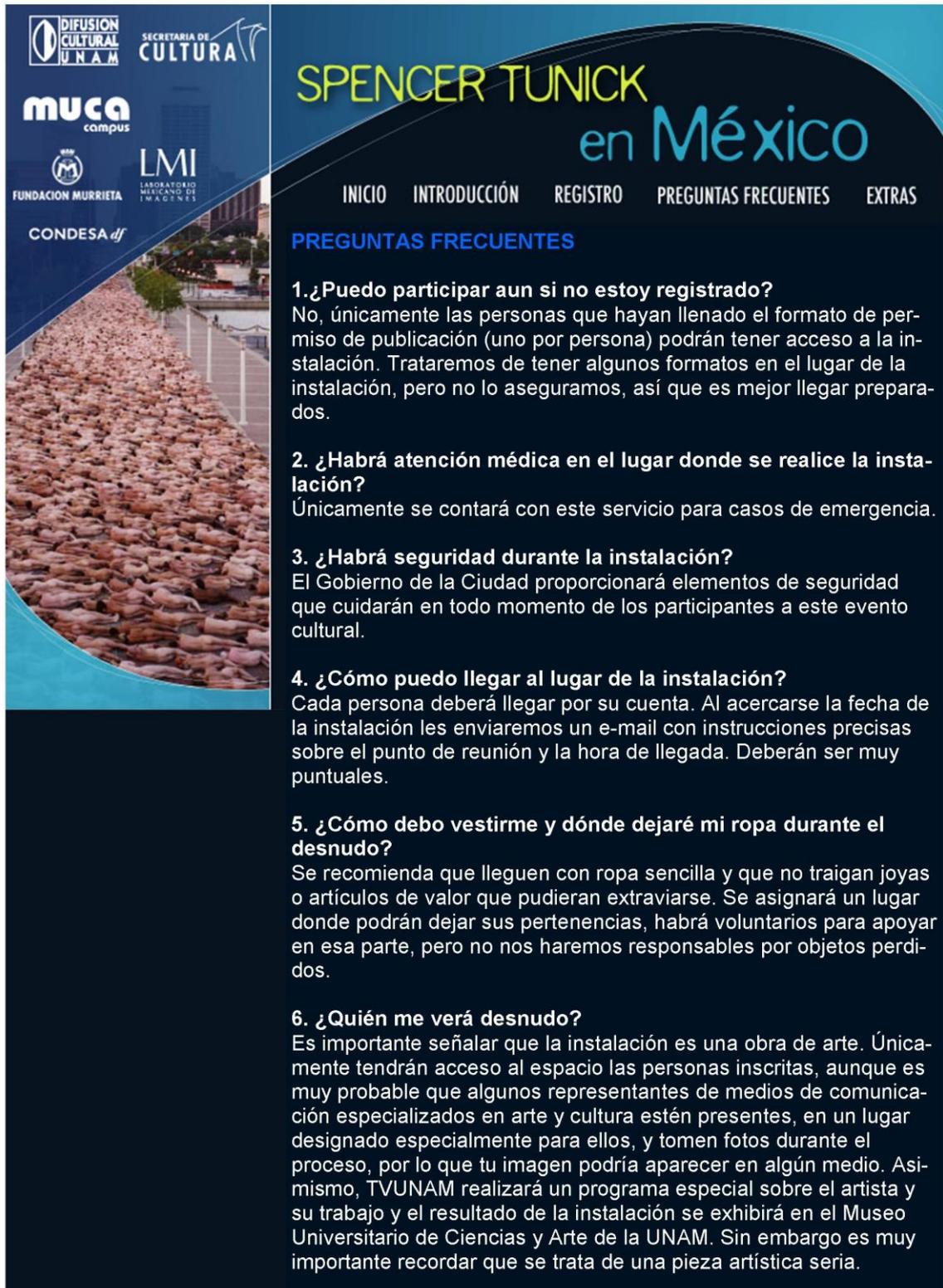
TVUNAM grabará y transmitirá la instalación a través de su canal de televisión y la documentación fotográfica se exhibirá en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM.

La instalación requiere que los participantes se desnuden por completo.

Los organizadores se reservan el derecho de admisión a la instalación.

He leído lo anterior y acepto participar desnudo en la instalación. Acepto que mi imagen aparezca en televisión por TVUNAM. Soy mayor de 18 años.

También se incluyeron algunas preguntas frecuentes. De hecho la respuesta numero cuatro fue muy importante “Al acercarse la fecha de la instalación les enviaremos un e-mail con instrucciones precisas sobre el punto de reunión y la hora de llegada. Deberán ser muy puntuales”. Posteriormente, anexo el e-mail recibido como participante.



The image shows a screenshot of a website for an art installation by Spencer Tunick in Mexico. The page has a dark blue background with a curved top. On the left side, there is a vertical strip with logos for 'DIFUSION CULTURAL UNAM', 'SECRETARIA DE CULTURA', 'muca campus', 'FUNDACION MURRIETA', 'CONDESA', and 'LMI LABORATORIO MEXICANO DE IMAGINES'. The main title 'SPENCER TUNICK en México' is in large, light blue and yellow letters. Below the title are navigation links: 'INICIO', 'INTRODUCCIÓN', 'REGISTRO', 'PREGUNTAS FRECUENTES', and 'EXTRAS'. The 'PREGUNTAS FRECUENTES' link is highlighted in blue. The main content area contains six numbered questions and their answers in white text. A photograph of a large crowd of people lying on a paved area is visible in the background on the left side of the page.

SPENCER TUNICK
en México

INICIO INTRODUCCIÓN REGISTRO PREGUNTAS FRECUENTES EXTRAS

PREGUNTAS FRECUENTES

- 1. ¿Puedo participar aun si no estoy registrado?**
No, únicamente las personas que hayan llenado el formato de permiso de publicación (uno por persona) podrán tener acceso a la instalación. Trataremos de tener algunos formatos en el lugar de la instalación, pero no lo aseguramos, así que es mejor llegar preparados.
- 2. ¿Habrá atención médica en el lugar donde se realice la instalación?**
Únicamente se contará con este servicio para casos de emergencia.
- 3. ¿Habrá seguridad durante la instalación?**
El Gobierno de la Ciudad proporcionará elementos de seguridad que cuidarán en todo momento de los participantes a este evento cultural.
- 4. ¿Cómo puedo llegar al lugar de la instalación?**
Cada persona deberá llegar por su cuenta. Al acercarse la fecha de la instalación les enviaremos un e-mail con instrucciones precisas sobre el punto de reunión y la hora de llegada. Deberán ser muy puntuales.
- 5. ¿Cómo debo vestirme y dónde dejaré mi ropa durante el desnudo?**
Se recomienda que lleguen con ropa sencilla y que no traigan joyas o artículos de valor que pudieran extraviarse. Se asignará un lugar donde podrán dejar sus pertenencias, habrá voluntarios para apoyar en esa parte, pero no nos haremos responsables por objetos perdidos.
- 6. ¿Quién me verá desnudo?**
Es importante señalar que la instalación es una obra de arte. Únicamente tendrán acceso al espacio las personas inscritas, aunque es muy probable que algunos representantes de medios de comunicación especializados en arte y cultura estén presentes, en un lugar designado especialmente para ellos, y tomen fotos durante el proceso, por lo que tu imagen podría aparecer en algún medio. Asimismo, TVUNAM realizará un programa especial sobre el artista y su trabajo y el resultado de la instalación se exhibirá en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM. Sin embargo es muy importante recordar que se trata de una pieza artística seria.

En el área de extras se mostraban algunas fotografías de instalaciones realizadas anteriormente.

DIFUSION CULTURAL UNAM SECRETARIA DE CULTURA

muca campus

FUNDACION MURRIETA LMI LABORATORIO MEXICANO DE IMAGENES

CONDESA df

SPENCER TUNICK en México

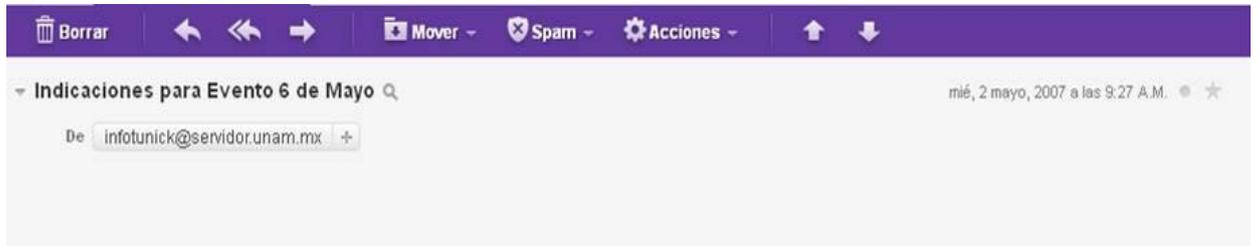
INICIO INTRODUCCIÓN REGISTRO PREGUNTAS FRECUENTES EXTRAS

EXTRAS

Galeria



Este es el e-mail recibido días antes del evento.



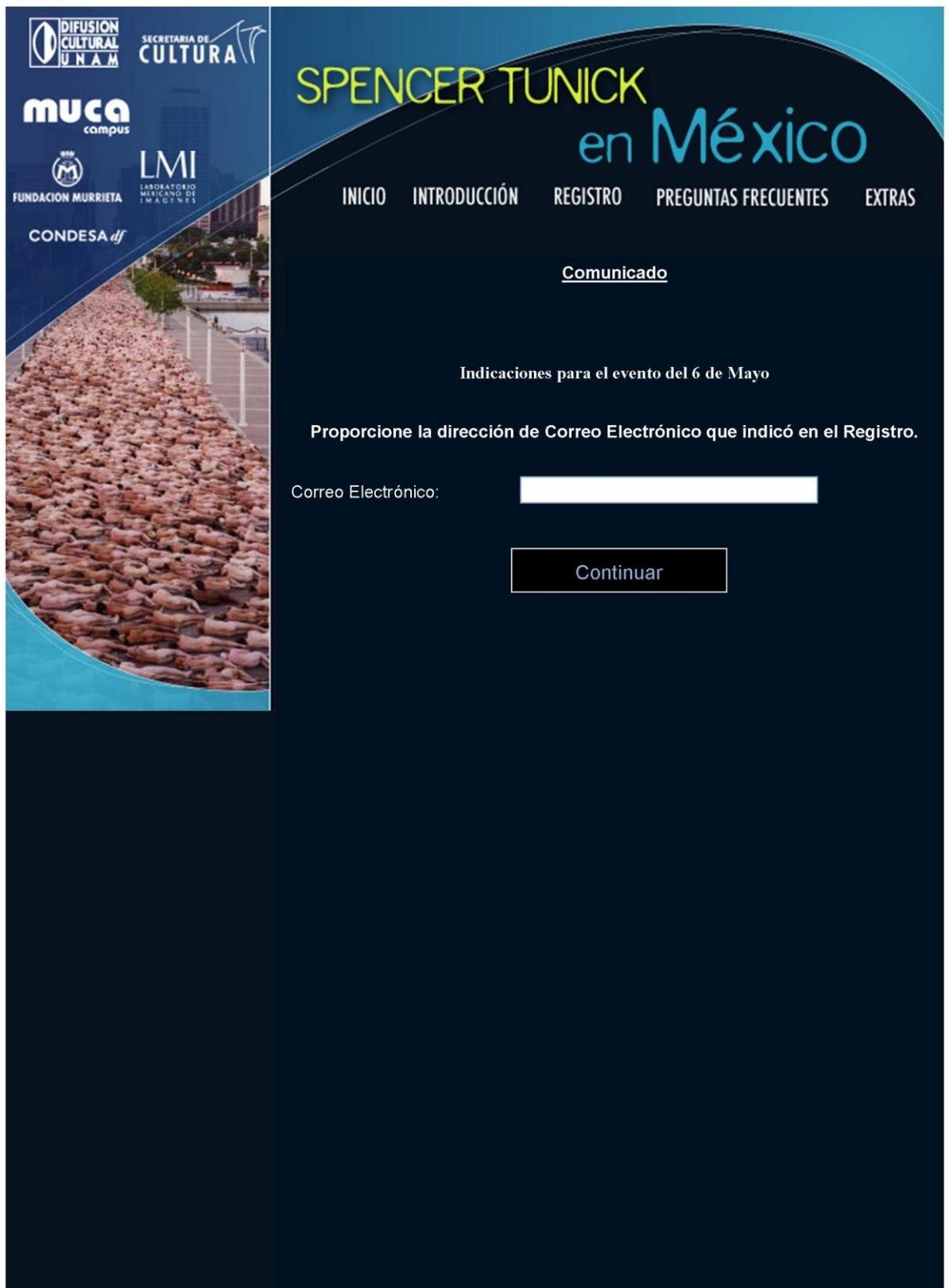
Estimado participante, por favor haz click en la siguiente liga:
<http://spencertunickmexico.unam.mx/notificacion/notificacion.html>

Ahí encontrarás todas las indicaciones necesarias y podrás descargar el formato que será tu contraseña de acceso para tu participación el próximo día 6 de mayo.

Atte.

Comité Organizador

Al abrir la liga que aparecía en el e-mail anterior el participante podía ingresar y revisar la información específica de lugar, tiempo y forma de cómo se llevaría a cabo la instalación.



The image shows a website interface for an event. On the left, there is a vertical sidebar with logos for 'DIFUSION CULTURAL U.N.A.M.', 'SECRETARIA DE CULTURA', 'muca campus', 'FUNDACION MURRIETA', 'CONDESA df', and 'LMI LABORATORIO MEXICANO DE IMAGENES'. The main content area has a dark blue background with a curved top. The title 'SPENCER TUNICK en México' is displayed in large, light blue and yellow letters. Below the title is a navigation menu with links: 'INICIO', 'INTRODUCCIÓN', 'REGISTRO', 'PREGUNTAS FRECUENTES', and 'EXTRAS'. Underneath the menu, the word 'Comunicado' is underlined. A section titled 'Indicaciones para el evento del 6 de Mayo' contains the instruction: 'Proporcione la dirección de Correo Electrónico que indicó en el Registro.' Below this is a label 'Correo Electrónico:' followed by a white input field. At the bottom of the form is a dark blue button with the text 'Continuar'.



SPENCER TUNICK en México

INICIO INTRODUCCIÓN REGISTRO PREGUNTAS FRECUENTES EXTRAS

Estimado participante:

¡El día llegó! Espero que estés listo para una gran mañana. La instalación de Spencer Tunick se llevará a cabo el domingo 6 de mayo del 2007, en el Zócalo de la ciudad de México.

¡Sólo participantes!

Este es el último correo que recibirás antes de la instalación de Spencer Tunick.

Por favor lee el mensaje completo.

¿QUÉ NECESITAS SABER ANTES DE IR?

1) Imprime la forma de registro que aparece al final de este documento. Es muy importante que lleves la forma de registro completamente llena con toda la información solicitada y firmada. Esta forma es tu acceso a la instalación y es con la que se te podrá entregar la foto por tu participación en esta instalación.

2) Por favor revisa y memoriza las posiciones de las instalaciones que encontrarás al final del documento, porque así vas a posar. Recuerda la letra que corresponde a cada posición.

3) Habrá personas encargadas de cuidar tu ropa mientras permaneces en la zona de la toma fotográfica, pero te recordamos que no nos haremos responsables de ninguna pérdida. Te recomendamos que no lleves contigo ningún objeto de valor: joyas, aretes, relojes, pulseras, cámaras, carteras, etc. Si necesitas llevar tu celular, no podrás utilizarlo de ninguna manera dentro de la instalación. Te sugerimos que lleves ropa cómoda y caliente.

Estarás desnudo(a) por poco tiempo durante la instalación. Mientras estés posando no podrás usar nada de ropa, ni cachuchas, lentes o joyería, tendrás que estar completamente desnudo(a). Sólo te quitarás la ropa cuando se te indique, no antes, y la colocarás en el suelo, justo donde estés parado.

4) Para ubicar tus pertenencias con facilidad tendrás que identificar las líneas de color que estarán señaladas en el piso, correspondientes al espacio donde las colocaste. Te recomendamos ponerlas en una bolsa de plástico transparente con alguna seña personal.

5) Sólo podrán tener acceso a la instalación las personas que estén inscritas, por lo que no te podrán acompañar ni amigos, ni familiares ni nadie que no vaya a participar. Sin embargo, si de último momento deseas invitar a tus amigos y familiares a posar, habrá mesas de registro, ubicadas en la calle de Palmas, con formatos (aunque hay que tomar en cuenta que sólo contaremos con un número limitado de estos) para que puedan participar.

6) Puedes llevar una botella de agua (pero no bebas mucha)

MADRUGADA DEL DOMINGO 6 DE MAYO

1) Deberás llegar a las 4:30 a.m., de la madrugada del domingo 6 de mayo aunque haya mal tiempo. Es muy importante estar a tiempo para asegurar tu participación.

2) Tendrás que caminar por Madero o 16 de septiembre, las únicas calles de acceso, hasta las mesas de recepción en donde entregarás tu forma. De ahí caminarás por la calle hasta estar enfrente del Portal de mercaderes y esperarás las instrucciones de Tunick.

3) Procura llegar en grupo, mientras menos coches haya será mejor. Si no vienes en coche, toma el tiempo necesario para llegar puntualmente al lugar.

Debes llegar a las 4:30 para poder participar en la instalación, **NO MÁS TARDE.**

4) El evento habrá terminado a las 9:30 de la mañana. Estarás desnudo(a) por poco tiempo durante la instalación. No todo el tiempo que estés en el Zócalo.

DURANTE LA INSTALACIÓN

1) Se harán tres diferentes instalaciones de distintos lugares dentro del zócalo, Spencer dirigirá todo el evento, moviéndose rápidamente y dando instrucciones a través de un traductor para la colocación de los participantes. La primer toma tendrá tres posiciones diferentes A, B y C.

2) Durante la instalación, por favor no hables ni camines dentro del área de la fotografía. Sigue las instrucciones con todo cuidado.

3) **ADVERTENCIA: NO SE PERMITIRÁ EL ACCESO A PERSONAS CON ALIENTO ALCOHOLICO O EN ESTADO INCONVENIENTE.**

Recuerda que estás participando en una obra de arte, no es una fiesta o una manifestación.

Es vital que todos sigan las instrucciones que se darán a través del sistema de sonido.

Si no logras escuchar correctamente las instrucciones, sigue los movimientos de las personas alrededor, los asistentes de Spencer te ayudarán a tomar las posiciones requeridas.

Por favor ten mucha paciencia y colabora para lograr lo más rápido posible la formación que Spencer nos pida.

¡Gracias por ser parte del arte de Spencer Tunick! Él no podría hacer su obra sin tí y agradece mucho tu participación.

Nos vemos el 6 de mayo!

NOTA: Por ser domingo, podrás estacionar tu coche en cualquier calle del Centro Histórico, pero te recomendamos que llegues con tiempo suficiente para hacerlo.

Así como descargar el siguiente comunicado, en el que se hace la aclaración de que el sistema de inscripciones seguía abierto. Así como se especifica indirectamente el apoyo que brindó la UNAM a través de la Dirección General de Servicios de Computo Académico (DGSCA) para realizar este evento.

COMUNICADO

www.spencertunickmexico.unam.mx

Continúan las inscripciones para participar en la instalación de Spencer Tunick en el Zócalo Capitalino

Debido a la alta demanda de inscripciones para participar en la instalación que el artista Spencer Tunick llevará a cabo este 6 de mayo de 2007, la página www.spencertunickmexico.unam.mx continúa abierta, los interesados podrán registrarse, también el día del evento a partir de las 4:00 am; así mismo se precisa lo siguiente:

- La página de inscripciones de Spencer Tunick se encuentra alojada en un servidor de la UNAM a través de su Dirección General de Servicios de Cómputo Académico (DGSCA)

LA DGSCA cuenta con la más alta tecnología —servicios de supercómputo, internet y sistemas— capaz de administrar grandes volúmenes de información y transmisión de datos.

- En ningún momento la demanda de inscripciones ha saturado el servidor, ni presenta falla alguna como se dio a conocer en algunos medios de comunicación.

La suspensión temporal del registro del día de ayer se realizó para facilitar el trabajo de los organizadores.

A T E N T A M E N T E

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL UNAM

También se podía descargar el formato de registro para imprimir y un archivo en formato PDF con imágenes de las posiciones que se realizarían y un mapa con la señalización de calles para ingresar.

SPENCER TUNICK EN MÉXICO

FORMA DE REGISTRO CARTA RESPONSIVA Y DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN

Sólo participantes pueden llenar esta forma
Favor de proporcionar la información solicitada.
Únicamente podrán participar **mayores de 18 años**.

NOMBRE:	<input type="text"/>		
DIRECCIÓN:	<input type="text"/>		
C. P.:	<input type="text"/>	CIUDAD:	<input type="text"/>
ESTADO:	<input type="text"/>	PAÍS:	<input type="text"/>
FECHA DE NACIMIENTO:	<input type="text"/>	día	<input type="text"/>
		mes	<input type="text"/>
		año	<input type="text"/>
TELÉFONO	<input type="text"/>	SEXO:	<input type="radio"/> F <input type="radio"/> M
E-MAIL	<input type="text"/>		

Por este medio doy mi consentimiento total e irrevocable para que mi imagen sea usada y reproducida por Spencer Tunick/Naked Pavement, así como el uso de fotografía, video, que Spencer Tunick haya autorizado. Autorizo el uso de mi imagen y no pretendo ninguna compensación económica por la misma.

Todos los negativos, impresiones, grabaciones de video, tanto en imagen como audio, son propiedad exclusiva de Spencer Tunick, o entidades autorizadas por el mismo. Certifico que soy mayor de 18 años, que participo por propia voluntad. Soy conciente de los riesgos que pueden resultar de participar en este evento artístico. Certifico que soy responsable de mi participación y no haré responsable, en caso de daño físico o pérdida de propiedades, ni a Spencer Tunick, ni a ninguna de las instituciones participantes en el evento.

Así es que autorizo la reproducción total del evento artístico del que formo parte, autorizando su distribución, publicación y reproducción. Como única retribución recibiré una copia de la fotografía 8 x 10 pulgadas. Esta fotografía me será entregada en un plazo hasta de 6 meses a partir de la fecha de instalación.

IMPORTANTE: La información recabada será utilizada únicamente con fines de registro de los participantes. La instalación requiere que los participantes se desnuden por completo. Los organizadores se reservan el derecho de admisión a la instalación. TV UNAM grabará y transmitirá la instalación a través de su canal de televisión y la documentación fotográfica se exhibirá en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM.

Soy mayor de 18 años. Acepto participar desnudo en la instalación.
Acepto que mi imagen aparezca en televisión por TV UNAM.

FIRMA

A



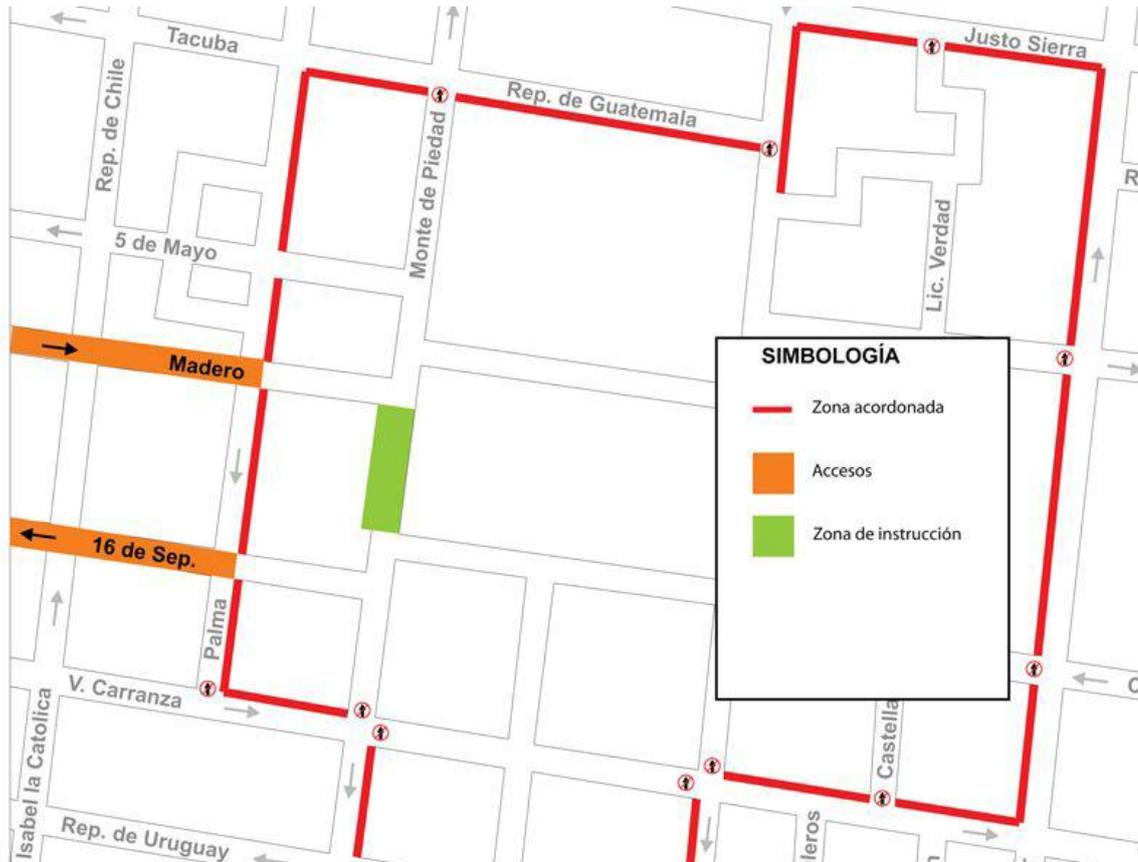
B



C



Mapa con instrucciones



Como podemos observar los elementos que conforman hasta el momento esta propuesta son: conferencia de prensa para convocar a participar, registro de participantes vía Internet, confirmación de registro de cada participante al recibir un e-mail para ingresar a las indicaciones para el evento del 6 de mayo, donde el único requisito era ingresar la cuenta de e-mail que se había anotado al momento de registrarse.

También considero importante puntualizar como la UNAM desde su instancia Difusión Cultural, TV UNAM, DGSCA y MUCA estuvo involucrada totalmente en el soporte técnico y humano para poder realizar la instalación. Esto a través de la creación de la pagina Web, el envío de e-mails de confirmación e información a los participantes. Así como en la organización de un equipo de 90 asistentes de producción convocados y organizados a través del MUCA y Difusión Cultural. Al haber colaborado, directamente, con ellos puedo citar a Nicolás Armendáriz Medina (organizador de asistentes de producción por parte del MUCA y traductor ingles/español de Tunick durante la instalación) y Javier García Rivera (productor del documental “Spencer Tunick en México” producido por TV UNAM, transmitido por este canal y exhibido en la exposición del MUCA “Tunick en el Zócalo 2007”) como piezas fundamentales en la realización de este evento.

Por otra parte, el equipo de producción de Spencer Tunick era conformado por:

Mireya Escalante (Representante de Spencer Tunick en México)

Fabiola García (Asistente de Mireya Escalante)

Jonathan Porcelli (Productor)

Sigismond de Vajay (Producción)

Nathan Poplowsky (Producción)

Steven (Producción)

2.2 Inmersión dentro del proceso creativo

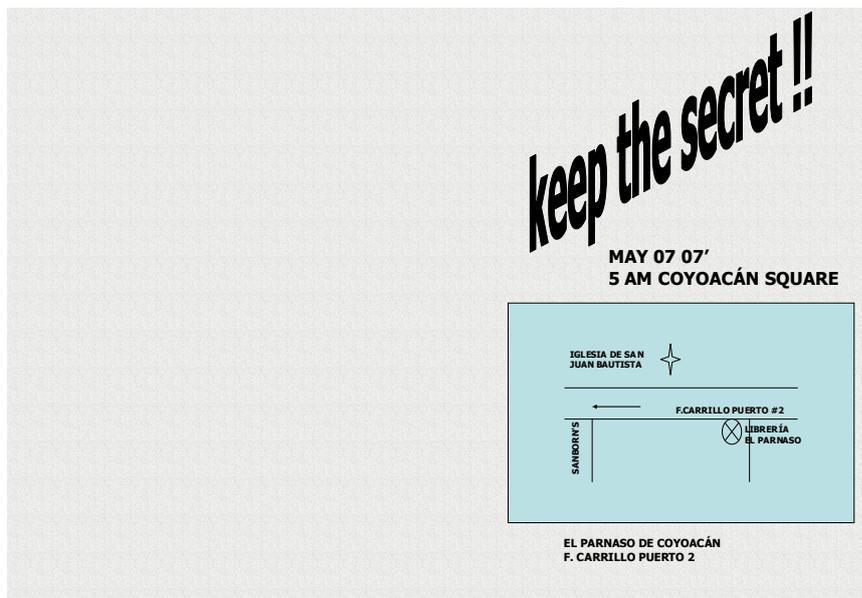
Cabe abrir un paréntesis para platicarles como fue mi inmersión dentro de esta propuesta artística. Al estar desarrollando mi proyecto de tesis mi amiga de carrera, Ibeth Parga, quien hasta la fecha trabaja en Televisa Radio me avisó que Spencer Tunick realizaría una conferencia de prensa en México. Sería mi oportunidad de contactarlo para poder realizarle una entrevista. A través de Internet averigüé quien era su representante y, el día de la conferencia, contacté a Mireya Escalante. Le expuse mi proyecto de tesis y el interés de poder entrevistar a Tunick. Ese mismo día, para mi sorpresa, se anunció la realización de su primera instalación en México bajo el apoyo de la UNAM y otras instituciones.

Desde ese momento mantuve contacto con Mireya Escalante, con el fin de conocer e involucrarme en todo el proceso que conlleva realizar una obra artística de esta índole, así como lograr concertar una entrevista con Spencer Tunick.

Por lo que, colaboré en la difusión del evento en universidades, librerías, cafés, restaurantes, instituciones culturales, etc., solicitando la autorización para colocar pósters y entregar volantes en mostradores y accesos de estos. Participé en la organización de las conferencias de prensa realizadas previamente a la instalación, contactando a los medios que se tenían en la base de datos así como creando nuevos contactos que pudieran interesarse en cubrir este evento. Se realizaron las siguientes conferencias de prensa:

- El 27 de abril 2007 Spencer Tunick expone el objeto de su propuesta artística dentro del Festival Internacional de Arte Contemporáneo, MACO.
- El 29 de abril 2007 anuncia el lugar en el que se realizaría la instalación el 6 de mayo de 2007.
- El 4 de mayo de 2007 agradece a diversas instituciones y da los últimos detalles de la instalación.

Realicé la traducción de la biografía de Spencer Tunick al español y un volante basado, en un boceto hecho por Tunick, los cuales fueron entregados al terminar la instalación del Zócalo para promover la instalación en la Casa Azul.



Paralelo al apoyo que se me permitió brindarle a Mireya Escalante, también participé como uno de los 90 voluntarios de staff convocados a través del MUCA. Apoyaríamos, específicamente, en el ingreso de participantes el día de la instalación, en la distribución y supervisión de estos en el Portal de los Mercaderes y sobre la Plancha del Zócalo y, la supervisión de sus pertenencias.

Días previos al evento fuimos citados en el MUCA a una junta de producción para que se nos asignaran funciones y se nos entregara una playera negra con el estampado de *Tunick en el Zócalo* que serviría de distintivo para los que apoyaban la organización del evento. Las personas que portábamos estas playeras seríamos, salvo alguna excepción, los únicos que nos mantendríamos vestidos al momento de la instalación. Fui asignada para la organización del acceso de la calle Madero. Momentos previos a la instalación deje de lado mi función como staff y busqué un lugar donde dejar mis pertenencias para poder vivir en lo propio esta experiencia.

Siempre recuerdo una de las enseñanzas del profesor Raúl Rojas Soriano sobre la importancia de vivir en carne propia una situación, ser participe directo del objeto de estudio. Por lo cual, basada en mi experiencia personal y retomando algunos testimonios publicados realizaré una crónica de la instalación realizada el domingo 6 de mayo de 2007 en la Ciudad de México.

2.3 Producción: Crónica de la instalación realizada en el Zócalo de Ciudad de México

6 de mayo 2007

Después de un arduo trabajo de preproducción llegó el gran día. La adrenalina recorría mi cuerpo, me sentía ansiosa y nerviosa. Desde días antes Mireya Escalante, Tunick y su equipo de producción se habían hospedado en el Hotel Best Western Majestic, a un costado del Zócalo. Con el fin de afinar detalles generales de organización así como para la planeación de tomas y desplazamientos.

Ese día, al llegar, fui hacia una habitación de este hotel para entregarle a Mireya Escalante los volantes que había hecho, basándome en un sencillo boceto que Tunick había diseñado. Estos volantes servirían como invitación para participar en otra instalación. Al finalizar el evento fueron repartidos exclusivamente a mujeres que tuvieran el cabello largo y oscuro, hasta ese momento era un secreto el lugar donde se llevaría a cabo esta instalación. Al siguiente día, descubrimos que era en la Casa Azul de Frida Kahlo.

Al bajar al lobby del hotel, a lo lejos pude ver a Tunick con su esposa y su equipo de producción. Aunque se me antojo el café que bebían, tuve que conformarme con el olor. Todo transcurría en un ambiente relativamente tranquilo. Mis compañeros y yo ya organizados salíamos equipados con las urnas y altavoces hacia las mesas de registro que ya estaban situadas en las calles de Madero y 16 de Septiembre. Quizá nuestra ignorancia como staff sobre la gran multitud que participaría nos mantuvo tranquilos. Todavía era incierto el estrés que conllevaba la producción de un evento de esta índole.

- **Ingreso de Participantes**

Con un ambiente muy festivo, a partir de las 4:30 a.m. se inició el ingreso de participantes. Poco a poco nos íbamos percatando de la magnitud de la convocatoria. Nuestras manos no eran suficientes para recibir los registros y el volumen de los altavoces eran ahogados por el bullicio.

Al llegar los participantes eran recibidos por una valla de policía organizada por la Secretaría de Seguridad Pública del Distrito Federal. El mismo “jefe de la policía capitalina, Joel Ortega Cuevas llegó temprano al Centro Histórico, donde dijo, estuvo acompañado por el subsecretario Luis Rosales para coordinar el acto”.¹⁴ A unos metros de esta valla policíaca, nosotros recogíamos las fichas de registro de los participantes. Se les daba la indicación de que

¹⁴ <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/07/index.php?section=cultura&article=a09n1cul>

siguieran hasta enfrente del Zócalo a la zona del Portal de los Mercaderes. Ahí se les iba enfilando para que en ese mismo lugar se sentaran y dejaran sus pertenencias.

Entre la algarabía de la gente las emociones afloraban: unos reían, otros se conducían con seriedad o nerviosismo, otros gritaban insignias políticas, religiosas o sociales como “México, México”, “Goya, Goya, Universidad”, “Politécnico, Politécnico, gloria” y “Voto por voto, casilla por casilla”. El amanecer empezaba a calar, algunos temblábamos de frío o nervios. El saber que en pocos minutos me atrevería a desnudarme ante ellos apuntalaba mi mente.

Miles y miles seguían ingresando, era increíble ver como las filas no encontraban fin. Realmente estaba atónita de ver la cantidad de personas que pronto seríamos cómplices de esta experiencia. “A las cinco, la fila de cuatro en fondo que empezaba en la esquina de Palma y 16 de Septiembre, llegaba hasta el Eje Central y ahí se prolongaba hacia el sur hasta Venustiano Carranza”.¹⁵

Jóvenes, adultos, ancianos, mujeres embarazadas, y discapacitados, todos de diversas ocupaciones y estratos sociales, confluían en un solo lugar. No se puede excluir a la población extranjera pero creo que la mayoría éramos mexicanos. Las preguntas surgían: ¿como personas tan profundamente opuestas en su nivel social, económico, educativo, profesional, tal vez hasta religioso, podríamos estar ahí esperando a participar en una instalación artística?

Estábamos ahí con la promesa de ser recompensados con una fotografía del evento. Además para mí era una gran oportunidad para sustentar mi proyecto de tesis y poder entrevistar a Tunick. Sin embargo, nadie iba ni por una despensa, apoyando alguna causa solidaria, una bandera política, una denuncia, un mitin o un plantón. Sabemos que durante todo el año el Zócalo se llena para las Fiestas Patrias, el Año Nuevo, algún evento cultural o social, o también se vacía con algún desalojo de manifestantes. Sin embargo, no dejan de ser reuniones concernientes a determinados grupos sociales.

En otro momento, me contestaba a mi misma “ahí es donde radica la discriminación, al categorizar, al hacer diferencias entre colores, tamaños, rasgos, aspectos superficiales, aspectos estereotipados... ¿Como sé que ellos son ricos, pobres, estudiados o analfabetas, locales o extranjeros?”. Sentí como una descarga al percatarme del inculcado prejuicio social y cultural del cual soy partícipe.

Sobre el ingreso, Marco Antonio Hernández Murrieta, presidente de la fundación que lleva su apellido, al finalizar el evento comentó: “Se empezó con 150 personas por minuto, cifra que

¹⁵ <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/07/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>

llegó a 210 a la hora del cierre. Se había establecido las 5:30 horas como límite de entrada, anotó Elena Cepeda, sin embargo, todavía se extendió media hora más”.¹⁶

Poco después de las 6:00 a.m. se tuvo que suspender el ingreso de participantes para dar inicio a la instalación. Tunick quería realizarla antes de que saliera el sol. No sé cuantos podrían haberse quedado fuera pero de que hubo disgusto por esto, lo hubo...

“Una <instalación alternativa> de desnudos sobre el techo de una camioneta, empujones, gritos de inconformidad y sonoros silbidos se suscitaron en la calle de Madero después de que los organizadores impidieron a cientos de personas llegar a la plancha del Zócalo para participar en la sesión fotográfica [...] "Para la cultura y el arte no hay límites", "Foto por foto, desnudo por desnudo", "Todos o ninguno", "Puto" y el clásico "ulero" se escucharon, mientras Tunick daba indicaciones previas a la sesión fotográfica.

La frustración se transformó en rebeldía. Al grito de "¡a encuerarnos, a eso venimos!" se sumaron algunas mujeres y otros hombres quienes orgullosos cumplieron su sueño de ser fotografiados aunque no con la lente de Tunick”.¹⁷

- **Portal de los Mercaderes**

Llegó un momento en que los que estábamos en el ingreso de la calle de Madero nos desgastábamos la garganta indicándole a los participantes que se dirigieran hacia el Portal de los Mercaderes frente al Palacio Nacional. Todo esto sin saber que cuando llegaban a esta zona ya no cabrían y los redirigirían a otras áreas, como narra Ericka Montaña, reportera del periódico La Jornada que observó desde la plancha del Zócalo:

“En un principio la "zona de instrucciones" estaba delimitada entre 16 de Septiembre y Madero, pero con el paso de los minutos fue insuficiente y tuvo que extenderse hasta 5 de Mayo e incluso a las jardineras y la avenida que rodea la plaza sobre el lado de la Catedral.

Por los altavoces el equipo del fotógrafo pedía que todos nos mantuviéramos sentados, después la instrucción fue "júntense más, todavía hay gente llegando". La más odiada: "por favor no se levanten"; no entendían que después de 15 o 20 minutos las piernas se nos comenzaban a entumir y era necesario ponerse de pie”.¹⁸

Cuando he escuchado o leído las historias de otros sobre su espera antes de la instalación siento un poco de envidia al no haber experimentado esa parte del evento. Tal vez podría haber conocido más personas, haber intercambiado opiniones, haber observado el comportamiento de los

¹⁶ <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/07/index.php?section=cultura&article=a02n1cul>

¹⁷ <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/07/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>

¹⁸ <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/07/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>

demás, etc. Pero preferí estar del lado del staff para saber como se organizaba un evento de esta índole. Por lo cual, esta ausencia en mi experiencia la retomo de algunas crónicas publicadas:

Israel Luengas en su crónica titulada “6:50 am” nos relata: “ya sentado a un costado de la plancha del Zócalo libero tensión platicando con mi cómplice y escuchando las conversaciones de los vecinos; un grupo de profesores de la UNAM analizando sociocultopolíticamente la instalación, una pareja ya adulta que anticipa su lugar en la plancha del zócalo, un señor con su hijo adolescente comentándole cómo vivió su juventud, y de fondo intento escuchar las indicaciones [...]”

5:40 AM el primer GOYA se escucha erizándome la piel haciéndome recordar gracias a que institución se pudo organizar esta instalación [...]

6:00 AM ya somos muchos en tan poco espacio, busco un mejor lugar ya que donde estamos tendremos que dejar nuestra ropa [...]

6:25 AM encuentro un mejor lugar para la ropa, y conozco nuevos vecinos de los cuales nunca olvidare su cara, y ellos creo que la mía jamás, 3 hombres y una pareja de extranjeros, ellos 3 amigos de piel morena y ropa sencilla no de marca obreros o taxistas, gerentes o directores seguro no eran; la pareja de extranjeros, altos, rubios y buen físico no entienden mucho del español pero una sonrisa compartida hace que las distancias entre 1ro, 2do, 3er, 4to mundo se esfumen.”

Por su parte, Jimena Arechavala nos narra su experiencia: “Nos acomodamos en el primer espacio libre, donde la gente espera sentada, con sus bolsas de plástico para guardar lo que traen puesto junto a ellos. Llevan esperando ya un buen rato. Estamos al lado de una pareja gay ya madura, de buen humor, que nos cae bien y no nos hace sentir amenazadas. Ya se nota el toque mexicano: se arma la ola. Se escucha la porra de la UNAM. Nos reímos de gusto, de risa, y de nervios. Algunos están tendidos en el suelo y tratan de dormir. Tranquilos. En son de paz, venimos todos. Muchos vienen con el novio o la novia, el esposo o la esposa. Nos van moviendo de un bloque a otro. No sabemos cuántos somos pero sí que somos muchos y que faltan muchos más por entrar. Nos llegan instrucciones aisladas. [...]

Yo me muevo un poco nerviosa, la adrenalina me quitó el sueño, el frío y el cansancio. No quiero conocer a nadie, no quiero ubicar rostros, sin querer me doy cuenta de que hay dos chavos muy guapos cerca de mí, qué nervios.”¹⁹

Carlos Rojas en su blog nos platica como a su “alrededor había unos 4 chavos banda de Iztapalapa, una parejita de Polanco, unos veteranos de la UNAM que se acaban de reencontrar, otra gente que al parecer venían del antro o de algún reven y el amiguito que me acompañó”.²⁰

Por ultimo, este testimonio que ilustra muy bien el humor de los mexicanos “La adrenalina hizo acto de presencia, las risas nerviosas, las preguntas entre vecinos (“¿Por qué viniste?” “Porque

¹⁹ <http://www.eluniversal.com.mx/notas/426656.html>. En el Anexo 2 se encuentra el texto completo de estas crónicas.

nunca me he desnudado en el Zócalo" o "no tengo idea" o "porque esto es algo único" o "no vine, me trajeron"), las bromas con doble sentido ("¿y tú de cual calzas?" "Del 18 y medio" "No te vayas a poner junto a mí, cabrón").

Quienes estaban en las ventanas de los hoteles ubicados frente a la Plaza Mayor también se llevaron su dosis de bromas: "¡Que se encueren, que se encueren!", "A esos mirones les faltan pantalones". Era alegría en su versión desmañada. [...] el pavimento servía de cama para algunos, otros tomando café, mandando mensajes, hablando por teléfono celular o besándose.”²¹

- **¡1, 2, 3 México naked!**

Cuando fue cerrado el acceso al público, inmediatamente me dirigí hacia el área del Portal de los Mercaderes. Con la esperanza de encontrarme algún conocido, presurosa recorrí un poco los pasillos de esta zona, me alentaba esta idea. Sabía que algunos amigos y familiares estaban ahí pero pensé que sería imposible poder encontrarlos. Fácilmente en un abrir y cerrar de ojos tenía enfrente de mí a mi mejor amiga, nos conocemos desde la secundaria y siempre hemos sido cómplices de innumerables aventuras. Afortunadamente, ese día también tuve la dicha de compartirlo con ella. Estábamos en la esquina de la calle de Madero y Monte de Piedad, esa fue nuestra referencia para recordar donde habíamos dejado nuestra ropa.

Todo sucedió súper rápido, entre altibajos de volumen de los altavoces pudimos escuchar a Tunick y, en eco una segunda voz que iba traduciendo, agradeciendo nuestra participación y advirtiéndonos que el tiempo para tomar las fotografías era limitado. Pidió que colaboráramos para que todo pudiera realizarse. Pues serian tres emplazamientos, el primero sobre la plancha del Zócalo, el segundo hacia la calle 20 de Noviembre y el último era una sorpresa. Sabíamos que el momento tan esperado había llegado.

Entre el barullo de la gente, resonaban los “¡México, México!” y “¡Goya, Goya, Cachun, Cachun Ra Ra, Cachun Ra Ra, Goya, Universidad! En cualquier momento él daría la orden para comenzar a desnudarnos. La adrenalina no dejaba de recorrer mi cuerpo. Por donde pasaban grabando los camarógrafos de TV UNAM resonaban con más fuerza “las Goyas”.

De pronto, ¡el instante, fugaz e irrepitible llegó!. Con un nudo en la garganta, escuche:

“¡1,

2,

3,

México naked!

²⁰ <http://usuariiox.wordpress.com/2007/05/12/%C2%A1fuera-ropa-ii/>

²¹ <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/07/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>

Perdí la noción del tiempo, tal vez eran las 6:30 a.m. Empezamos a desnudarnos, empecé a desnudarme, fue catártico, no pude contener las lágrimas... sentía demasiada emoción y felicidad. Verme ahí, junto con miles disfrutando de esta experiencia sin igual. Se escuchaban los “Avancen, ocupen un cuadro de la plancha por persona”. Mi amiga y yo caminamos con paso rápido y esquivando las bolsas de ropa hacia la plancha del Zócalo. Algunos corrían, otros brincaban, se tomaban de las manos, o caminaban apresurados como nosotras. Avanzábamos y avanzábamos. Creo que tardamos mucho en colocarnos porque no encontrábamos espacios vacíos. Recorríamos las filas mirándonos unos con otros. Una delineada sonrisa o mirada de complicidad y felicidad me identificaba con los demás. Finalmente, un poco más adelante del asta bandera del lado izquierdo, de acuerdo a como fueron tomadas las fotografías, pudimos colocarnos. El cielo oscurecido en un color azul rey esperaba la salida del sol. Mientras más espacio vacío hubiera entre nuestros cuerpos, el viento más se nos impregnaba, yo buscaba atajarme con el cuerpo y el calor de los demás. Y creo que no fui la única, era reconfortante sentir o compartir nuestro calor.

Al transcurrir del tiempo el pudor se fue desvaneciendo, las manos o brazos entrelazados que, en algún momento, habían cubierto senos, penes, pubis se desenlazaban. El ambiente de confianza e igualdad brotó. Fue como entrar en otra dimensión donde al estar desnudo uno pierde la noción negativa, sea cual sea, del cuerpo desnudo o una idea de conflictiva, provocativa e intolerante para percibirla como algo natural, esencialmente natural.

Ya después supe que fuimos, aproximadamente, una gama de 18 000 cuerpos, únicos, con su propia complexión, estatura, arrugas, cicatrices, manchas, colores. Más allá de comparaciones y complejos hacia los otros uno se percató de esa unicidad que te caracteriza. A través de mirarte en el otro te percatas que ese rostro es lo único que te identifica del otro. Ahí se manifestó la perfección de nuestros cuerpos al exhibirse en su estado natural. Sin ropas, sin artificios, en su mayor esplendor de fragilidad y humanidad.

No te provocaba curiosidad observar detenidamente los cuerpos a tu alrededor; ni criticar, juzgar o comparar tu cuerpo con el de otro, o concebir algún estímulo libidinoso u obsceno. No percibí murmuraciones o miradas lujuriosas. La igualdad de condición, al estar todos desnudos nos permitió vernos como iguales. Como cómplices, como compañeros. Se respiraba un ambiente de camaradería y franqueza.

Como se nos advirtió en las indicaciones que habíamos podido leer previamente en nuestro correo electrónico, la posición A fue sobre la plancha del Zócalo, cada individuo ocupaba un cuadro o azulejo que divide la plancha con el cuerpo erguido y brazos a los costados, orientados hacia enfrente del Portal de los Mercaderes. La siguiente variante fue cambiar la posición del brazo derecho. Se colocó el brazo derecho en posición de “Saludo a la bandera de México”, ausente del asta bandera y, continuamos, de espaldas al edificio del Palacio Nacional. Tunick realizó la toma

de las fotografías desde lo alto del edificio del *Best Western Hotel Majestic*. A pie de la plancha del Zócalo por momentos se veía algún camarógrafo de TVUNAM grabando el evento.

Después cambiaron una lona gigante que colgaba a un costado de donde estaba ubicado Tunick para indicar la posición B, acostados sobre la plancha del Zócalo. Cuando se dió esta indicación como el espacio, entre unos y otros era reducido, cada uno fue buscando como acomodar sus piernas, sus brazos, te sentabas, te volvías ha acostar, no cabías, te disculpabas, el otro se hacia a un lado, hasta que nuestras formas terminaban encajando, amoldándose o distribuyéndose a la forma de los otros.

En algún momento Tunick nos invito a que platicáramos con la persona de a lado, que nos diéramos la oportunidad de conocernos, de intercambiar energías. Recuerdo que volteé a mí alrededor, les sonreí a los que estaban próximos a mí, realmente yo no tenía ganas de platicar, solo quería observar, sentir el momento. El frío que absorbían nuestras espaldas y glúteos se regocijaba al ver los destellos de los primeros rayos de luz que iluminaban el cielo amanecido. La plancha estaba inundada por nuestros cuerpos, realmente si volteabas a tu alrededor veías como si los cuerpos fueran olas de mar.

Lo poético se rompía cuando se escuchaba una y otra vez las indicaciones a través de los viciados altavoces o de algunos compañeros de staff que iban gritando y corriendo, siguiendo las indicaciones de Tunick para seguir acomodándonos. Esporádicamente, por fugaces instantes, un sepulcral silencio inundaba el Zócalo. En esos momentos bien logrados de silencio a uno se le erizaba la piel. Era increíble la energía que se percibía.

La posición C fue, tal vez, la más incómoda para muchos. Y yo debo confesar, no fui la excepción. El hecho de sentir el aire que rozaba entre tus glúteos y el saber que la persona o personas ubicadas detrás de mi podrían visualizar mi plano más íntimo, ensombrecía de cierto modo la comodidad que había tenido en momentos previos. Sin embargo, al recordar que todos estábamos en la misma condición, sin ventaja alguna, fue el consuelo para relajarme y encogerme en posición fetal sin lamentaciones.

Estando en esta posición fetal, se nos pidió que la orientación de nuestros cuerpos fuera dirigida hacia donde esta ubicado el edificio de la Catedral. En ese momento pensé “es como hacer una reverencia hacia la iglesia católica, esto no es *ad hoc* a mis creencias... pero después preferí pensar que estaba haciendo una reverencia a mi cultura, a mis antepasados aztecas”. No se hicieron esperar las consignas contra la pederastia y el cardenal “Norberto Rivera, el pueblo se te encuera”. Al pasar de los minutos, por fin se logró la toma.

El siguiente emplazamiento fue situado sobre la calle 20 de noviembre y parte de la plancha del Zócalo. Nuestro desplazamiento hacia esta ubicación se complicó al no escuchar claramente las indicaciones, llego el momento en el que solo nos movíamos por inercia, sin saber exactamente

que hacer. Ni los altavoces, ni el micrófono que usaba Tunick tenían la suficiente cobertura para lograr escucharlos. Al hacer este movimiento, fue inevitable el roce entre los cuerpos. Los roces entre espaldas, brazos, manos, hombros, cabellos, fue irremediable. Al ir caminando, a modo de marcha o manifestación, poco a poco se empezó a demandar el “Voto por voto, casilla por casilla” o “Aborto sí, aborto sí”.

Caminamos sobre la calle 20 de Noviembre hasta donde se nos permitió, yo junto con mi amiga quedamos a la altura de la tienda departamental Palacio de Hierro. Dando las espaldas a la Catedral, nos quedamos colocados de pie, erguidos. Tunick pidió que a modo de abrazo, tocáramos los hombros de las personas a nuestros costados, que levantáramos el brazo izquierdo, después sólo el dedo índice de esa mano, después todos los dedos. Considero que nuestros sentidos estaban hiper perceptivos por lo que este contacto fue muy especial, sentir como mi piel y la piel del otro se tocaban te provocaba reflexionar sobre lo importante e insustituible que es el contacto físico. Un acto inherente a nuestra especie, el simple hecho de tocar, de sentir, de experimentar a través de nuestro tacto. Nuestro calor y energía circulaba como por fibra óptica.

Inesperadamente se concluyó este emplazamiento, cuando menos observamos el conjunto empezó a desperdigarse hacia la plancha del Zócalo. En algún momento se logró escuchar el agradecimiento por haber participado, que los hombres podían vestirse, que ya habían terminado su colaboración e invitaban a todas las mujeres a reunirse en la esquina posterior derecha de la plancha ubicada hacia la calle Corregidora y Pino Suárez. De esta forma, la reservada sorpresa, que desde un principio Tunick había advertido, era realizar una instalación solo con mujeres en esta área. Sin embargo la mayor sorpresa, penosamente, fue como se rompió el logrado encanto en un soplo. Mi amiga y yo nos dirigimos hacia esta área, junto con muchas más, algunas prefirieron no participar y se fueron a vestir. Al desplazarnos, nuevamente en forma de manifestación las consignas a favor del aborto retumbaron fuertemente “Aborto si, aborto si”.

Minutos después, Tunick nos indicó el lugar preciso donde quería que posáramos. La posición fue recostada sobre nuestro lado izquierdo, mirando hacia el edificio del Palacio Nacional. Poco a poco nos distribuimos y acomodamos por este espacio. Mientras terminábamos de acomodarnos, repentinamente, empezaron a aparecer los hombres ya vestidos con sus celulares o cámaras en mano, queriendo aprovechar la oportunidad de vernos todavía desnudas. Los compañeros de staff poco a poco los instaron a alejarse de esta zona, replegándolos hacia la zona del Portal de los Mercaderes o donde se habían dejado las pertenencias. Nosotros insistentes reclamábamos que se alejaran de la zona “Fuera, fuera” “Hombres fuera”, mi amiga y yo quedamos como parte del borde de esta escultura. Desde una grúa portátil Tunick logró la toma en picada. Al terminar aplaudimos y felices nos levantamos para irnos a vestir. Tunick agradeció nuestra participación.

Sin embargo, esta felicidad se opaco al sentir las miradas lascivas de algunos hombres que nos hacían valla por la zona donde habíamos dejado nuestras ropas.

“A nadie se le ocurrió recordar lo machista y animal que es el hombre mexicano. [...] aquello se convirtió en la otra manifestación: la de la vileza y el gandallismo. [...]

Algunos maridos se mantenían cerca de esa última toma para esperar a su mujer, pero las que iban solas tuvieron que cruzar desnudas, de lado a lado, todo el Zócalo entre la jauría arropada”.²²

Yo fui de las que atravesamos de punta a punta la plancha del Zócalo. Lamentablemente, supongo que aquellos hombres que tuvieron la desfachatez y desvergüenza de reaccionar de este modo, poco o nada, les había conmovido lo recién vivido. Yo trate de hacer caso omiso y tranquilamente fui a buscar mi ropa. Pocas éramos las que faltábamos por vestirnos. En ese momento fue donde reapareció el gran contraste entre la frágil desnudez de un cuerpo contra la agresiva desigualdad que se produce al estar entre, muchos otros, ya vestidos.

²² <http://usuariiox.wordpress.com/2007/05/12/%C2%A1fuera-ropa-ii/>

- Cobertura mediática

La Jornada

DIRECTORA GENERAL: CARMEN LUNA SAIZ
 DIRECTOR GENERAL: CARLOS MORALES
 LUNES 7 DE MAYO DE 2007
 MÉXICO, DISTRITO FEDERAL • AÑO 23 • NÚMERO 816 • www.jornada.unam.mx
 12 PESOS

20 MIL DESNUDOS EN EL ZOCALO



La acción colectiva que realizó ayer Genaro Torres en el zócalo de la Ciudad fue un reflejo del rechazo de la sociedad mexicana. La multitud, tras haberse congregado a las 10 de la mañana y haberse dispersado a las 12 del día, se reunió en el zócalo para hacer una declaración pública de apoyo al tercer congreso contra la pobreza y al apoyo a la desaparición del aborto. El arte de la burla comenzó con el performance en la plaza de concreto pulido por su obra "Tres que desde las tres de la mañana y representó la acción que desde una alternativa pública al

Un infierno para 18 detenidos en Atenco, el penal Molino de Flores
 ■ Demancian que fueron amenazados de muerte; sufren golpizas de otros reos
 ■ Dos padecen depresión profunda y externan su intención de suicidarse
 ■ Familiares acudieron a la CNDH, pero el organismo desestima las quejas

Examen irrelevante: Olac Fuentes
Enlace 2007, “regresión educativa”
 ■ Su objetivo no es aprender ni razonar; la SEP debe retirarlo, dice el ex subsecretario

En probable aislamiento oficial, los hijos de la anciana Ascensión
 ■ Nadie sabe su paradero desde que fueron sacados de Zongolica en patrullas
 ■ Sus viviendas están abandonadas y bajo resguardo de la policía
 ■ Lo que se pretende es que no puedan impugnar el fallo: ONG y diputadas

2 de 6

Al siguiente día, 7 de mayo del 2007, los principales periódicos de circulación nacional tenían como primera plana²³ la noticia sobre la instalación en el Zócalo de la Ciudad de México. Esta amplia cobertura mediática, se logró a través de un arduo trabajo para contactar jefes de redacción o directamente a reporteros y/o camarógrafos de diferentes medios como radio, televisión, revistas en general y especializadas, Internet y agencias informativas. Se convocaron a medios locales, nacionales e internacionales para cubrir el evento. Fue una gran enseñanza el colaborar, tanto en la organización de las conferencias previas al evento como en la cobertura de prensa del evento.

Al indagar en las notas y reportajes sobre este día y, sin pretender hacer una extenuante inclusión de lo publicado en medios impresos y digitales retomaré algunos fragmentos que considero aportan información valiosa y no repetitiva. Como por ejemplo, lo escrito por el reportero Arturo García Hernández:

²³ Portada del Periódico La Jornada el 7 de mayo del 2007, <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/07/portada.pdf>

Conforme caía la ropa surgían consignas contra el aborto, Norberto Rivera y el fraude

La desnudez reivindicó su potencial subversivo en la instalación del Zócalo

Las mujeres fueron superiores en una proporción de cuatro a uno, según estimaciones

ARTURO GARCIA HERNANDEZ



La falta de ropa motivó la camaradería cómplice
Foto: Daniel Aguilar/ Reuters

La instalación de Spencer Tunick en el Zócalo rescató fugazmente la desnudez humana de la banalidad mediática en que se halla inmersa, y le devolvió parte de su antiguo potencial subversivo. Por sus circunstancias, por sus efectos, el hecho adquirió significados múltiples, diversos e incluso contradictorios. Y fue, en más de un sentido, un retrato sin retoques de lo que es esta sociedad.

La muchedumbre traía a flor de piel -la imagen es precisa como pocas veces- una serie de temas, agravios, reclamos, inconformidades de índole variada, y aprovechó la ocasión para hacerse escuchar. Lo que Tunick planteó como un hecho artístico, la muchedumbre -irreverente e ingeniosa- le otorgó una clara dimensión política: dirigió consignas contra la pederastia y contra el excelentísimo cardenal Norberto Rivera; mostró su apoyo a la despenalización del aborto en el Distrito federal; exigió la liberación de los presos políticos de Atenco; renovó el reclamo contra el "fraude electoral" en las pasadas elecciones presidenciales.

Desde las tres de la mañana empezaron a llegar los participantes en la mayor escena de *livianidad* sin pudor que se recuerde en la ciudad y, sin duda, en el país. Mucho antes de la hora límite marcada por los organizadores, las calles de acceso -Madero y 16 de Septiembre- se congestionaron con los miles y miles de cuerpos que horas después le *servirían* a Tunick para bordar el tapiz monumental que cubrió casi en su totalidad la plancha de concreto.

Jóvenes la mayoría, mujeres la mayoría, llegaban con ánimo festivo, sonrisas nerviosas, miradas expectantes. Ansioso, más de uno quiso botar la ropa antes de tiempo pero fue reconvenido por los organizadores. Según estos, la relación aproximada entre mujeres y hombres fue de cuatro a uno.

Atragantados de emoción

Retomo los siguientes párrafos:

“La instalación de Spencer Tunick en el Zócalo rescató fugazmente la desnudez humana de la banalidad mediática en que se halla inmersa, y le devolvió parte de su antiguo potencial subversivo.[...] ¿Quién dice que los mirones son de palo? A los mirones con gafete que se amontonaban como podían en la azotea de un hotel que colinda con la esquina noroeste del Zócalo, se les atragantó la emoción cuando, allá abajo, pasadas las seis y media de la mañana, se disparó la estampida que daba comienzo a la instalación. [...]

Desde la perspectiva de los mirones con gafete, los cuerpos dispuestos en líneas diagonales emulaban en su conjunto uno de esos cuadros de Vicente Rojo pertenecientes a la serie *México bajo la lluvia*.²⁴

Esta nota es de las pocas en las que se describe, haciendo hincapié, como se visualizaba el evento desde el área de prensa. También es muy importante señalar que nombra a la obra como “instalación”, apunta sobre la banalización de la desnudez humana a través de los medios y hace referencia sobre el potencial subversivo de una propuesta de esta índole, así como una comparativa con otra obra artística. En este artículo, el tratamiento del evento fue como una obra artística, no como un rally o la fotografía o el fotógrafo de encuerados.

Por otro lado, hubo reporteros que optaron por vivir la experiencia como la ya mencionada Ericka Montano Garfias que brinda su testimonio en su artículo titulado “¡Fuera ropa! y la

²⁴ <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/07/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>

desnudez cubrió el Zócalo”.²⁵ O como comenta el periodista Carlos Rojas en su blog sobre “la audacia de una reportera de *Radio Fórmula* de narrar el evento en vivo y desnuda en la muchedumbre con un celular oculto en una peluca”.²⁶

Sin embargo, el afán de múltiples notas fue la descripción y crónica de los hechos. Cuantos participaron, que tipo de población llegó, a que hora llegó, como fue el ingreso, que tomas se hicieron y a que hora se realizaron, exclusivamente nota informativa. Evidenciando su tendencia desde encabezados como: “Acuden visitantes de varios estados del país a sesión fotográfica...”, “Arriban miles de participantes al Zócalo para sesión...”, “Saturan ríos de gente los accesos...”, “Alistan operativo para sesión de Tunick...”, “Tunick desnuda a 20 000 en el Zócalo...”. Por otro lado, hubo las entrevistas a los participantes o de personas reconocidas como Raquel Tibol o Norberto Rivera.

Por su lado, BBC MUNDO.com optó por el formato de fotogalería con una breve descripción al pie de cada imagen. Considero importante incluir las siguientes dos imágenes:



El proyecto de Tunick en la capital mexicana tendrá un costo de más de US\$ 110.000, y será sufragado en un 50% por dos coleccionistas; el resto será financiado por patrocinadores e instituciones mexicanas.²⁷

Siendo ambigua la información sobre los coleccionistas, patrocinadores e instituciones que apoyaron específicamente este proyecto, podemos agradecer el dato sobre el costo aproximado de

²⁵ <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/07/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>

²⁶ <http://usuariiox.wordpress.com/2007/05/12/%C2%A1fuera-ropa-ii/>

²⁷ http://www.bbc.co.uk/spanish/specials/177_tinick_mexico/page6.shtml

un evento de esta índole. Por otro lado, como podemos observar, en la imagen se hace una clara alusión de Spencer Tunick como fotógrafo.



En Ciudad de Mexico están acostumbrados al desnudo, ya que los integrantes de un grupo campesino llamado “Los cuatrocientos pueblos”, se quitan la ropa para exigir el reparto de tierra. Este viernes lo volvieron a hacer, ganando notoriedad ante la presencia de Tunick en la ciudad.²⁸

Por su parte, en esta imagen y texto es clara la intención de encontrar un punto de convergencia o justificar el porque hubo una concurrida participación de los mexicanos hacia un evento en el que se requería estar desnudo.

- **¿Y la entrevista?**

Después de participar en la instalación de la Casa Azul, de forma inesperada, Mireya Escalante me aviso que Tunick podría concederme, ese mismo día, la entrevista a las 2:45 pm en la terraza del Hotel Condesa df. Ese día, ha sido, uno de los más memorables y estresantes de lo que llevo de vida. Afortunadamente yo ya había estructurado mi entrevista. Regrese a casa para terminar de seleccionar el orden de la entrevista y terminar de empacar mi maleta. Yo tenía planeado salir de viaje al extranjero a las 18:30 hrs. ¿Llegaría o no al aeropuerto? mi prioridad, para ese momento, era realizar la entrevista. Mi gran amigo Michael Pascoe me apoyo con la toma de video de la entrevista. Al llegar al hotel, nos encontramos con Mireya Escalante en la terraza. También se encontraba el equipo de realización y el productor Javier Carranza de TV UNAM, el cual me pidió autorización para grabar la entrevista que yo tenía planeada. Obviamente accedí. En un principio mi intención era que Mireya me apoyara con la entrevista, ya que al no hablar perfecto inglés me sentía en desventaja. Sin embargo, brindándome todo su apoyo para ayudarme si me trababa de cualquier forma durante la entrevista, Mireya Escalante y Javier Carranza, me alentaron a que yo la realizara directamente. Una vez acordada la forma como se realizaría la entrevista, Mireya me pidió que fuera a avisarle a Tunick que todo estaba listo. Sin más, fui por él a la suite donde se estaba hospedando. Tunick, todavía adormitado, me invito a pasar. Vestido con playera negra y boxer, me pidió que me sentara un momento, explicándome que necesitaba responder algunos e-mails. Muchas personas le habían escrito por la bien lograda instalación del Zócalo. Yo entre nerviosa, pensando que preguntarle y, a la vez, tratando de relajarme, observaba su habilidad para utilizar su Mac. Al terminar, entro a su recámara para terminarse de vestir y, finalmente, salimos a la terraza.

¡Qué fortuna que me hubieran ofrecido grabar la parte de mi entrevista porque el material grabado por mi amigo, lamentablemente, no tuvo la calidad adecuada de audio, el ruido incidental de aviones, coches, cláxones y el barullo característico de la colonia Condesa había tapado la voz de Tunick. El haber grabado con una cámara amateur, en exterior, obviamente no fue óptimo. Por lo cual, agradezco totalmente la copia que me proporcionó TV UNAM y el haber incluido algunos fragmentos de mi entrevista en el documental “Spencer Tunick en México”, que ha sido transmitido por el canal de la universidad, vendido en la librerías de la UNAM y online; y exhibido en la exposición del MUCA “Tunick en el Zócalo 2007”.

²⁸ http://www.bbc.co.uk/spanish/specials/177_tinick_mexico/page8.shtml

- **Entrevista a Spencer Tunick**



Para mi es muy importante esta entrevista porque estoy trabajando en mi proyecto de tesis sobre tu propuesta artística. El nombre de mi proyecto es “Spencer Tunick: Instantes del desnudo colectivo en el espacio público”. Soy estudiante de ciencias de la comunicación en la UNAM.

1. La primera pregunta es: ¿Cuál es tu concepto de arte?

Mi concepto es la creación de un objeto o un acto que en tu mente deseas compartir con otros y piensas que es arte, y de una manera entonces cualquier cosa puede ser arte, ya sea jugar con tu alimento en la mesa de desayuno, y haces de alguna manera una cara interesante con tus huevos y entonces tomas un cuadro de él. De repente esa documentación es arte o podría serlo... un pedazo de papel que lanzas fuera de un edificio, y entonces observas como cae... y para la gente que tú les dijiste que lo miraran caer, quizá esto como acto sea arte. Así, pienso que el arte es cualquier cosa que tú percibes como orientada por un concepto.

2. ¿Por qué seleccionaste la instalación como tu forma de expresión artística?

¿Esta (instalación) en particular o en general? En general

Sí.

Pues solía despertarme temprano y salir a las calles de Nueva York con una o dos personas para fotografiarlas desnudas en las calles. Así, para mí en aquellos tiempos no era necesariamente

una performance o una instalación, era hacer una fotografía. Bueno, además todavía amo la sensación de trabajar (imaginando que la ciudad era) el Gran Cañón, como si las calles fueran un río. Temprano en la mañana y no había nadie allí. Y pensaba, quería cambiar un poco mi trabajo y tener más gente en él, y entonces comencé a mirar los trabajos de Marina Abramovic e incluso el desnudo de Yoko Ono en el Puente de Brooklyn y el Parque Central. Y comencé a pensar sobre la performance. Y comencé haciendo grupos y empecé a preguntarme mientras los hacía: ¿Será esto arte de performance? La gente no es artista; nadie está viniendo a verlo... (Yo pensaba) ¿Será en realidad arte de performance puro? Y entonces descubrí las instalaciones temporales específicas a la locación y sentí que, tal vez, ahí era donde cabía mi trabajo, bajo el *Land Art* o esculturas temporales. Y comencé a llamar a mi trabajo instalaciones. Para mí es una instalación. La gente lo llama de todo, especialmente en la prensa. Es un poco confuso a veces, crear tu propia identidad con tu trabajo pero otras personas aprenden sobre instalación de arte al observarlo en los medios de comunicación, lo cual es irónico. Así que la instalación de arte es cómo me desarrollé y es donde estoy ahora.

3. Yo creo que en la instalación, las personas no sólo son un espectador, sino un participante activo. ¿Es esto importante para ti?

No considero al participante como un artista performance o un ejecutante de arte. Los considero como una clase de colaborador en la realización de una escultura humana temprano en la mañana y por muy poco tiempo, y luego continúan con sus vidas y regresan a ser lo que son, tú sabes, profesores, electricistas, doctores y abogados, sea lo que sea que ellos hagan. Esto es como una pequeña cápsula, pero no creo que tan solo sean espectadores, son participantes. Creo que ellos, obviamente, desean ver a miles a su derecha y a su izquierda, pero también pienso que son participantes.

4. ¿Cuál es el objetivo general de tu propuesta artística?

El objetivo para esta instalación en específico era cubrir el Zócalo, crear algunas formas que reflejaran un símbolo de unidad y de franqueza. Tenía tantos correos electrónicos de mucha gente de la Ciudad de México, tanta gente inscribiéndose que yo quería hacer de este un trabajo para celebrar mediante el levantar sus manos izquierdas para que la gente pensara en la izquierda, tú sabes, sobre... no siempre (tener) pensamientos conservadores. Levantar la mano izquierda para mí era mi símbolo de libre pensador, aquel al que le importa el medio ambiente, cuida a la Ciudad de México haciendo lo correcto... en mi mente... y entonces la unidad entre la gente. Quería que todos se agarraran de las manos. En Barcelona tuve a todos abrazándose, pero era muy difícil explicarle a tanta gente que se pusieran de acuerdo con la persona de a lado y se abrazaran... creí

que sería difícil, así que mejor les dije que pusieran sus manos sobre el hombro (del vecino). Creo que se vió bien porque lucían como cintas entrelazadas. En los primeros tres sets, yo... tú sabes, cuando estas trabajando con miles y miles de gente no tienes la oportunidad de practicar y practicar. No es como en un estadio deportivo en Corea del Norte donde tienes a jovencitos brincando por todo el lugar, levantando carteles de colores, todo están en unísono las miles de personas. Es muy difícil practicar. Solamente puedes captar la atención de alguien en un cierto periodo de tiempo. Es muy difícil hacer venir a miles el día antes a practicar con ropa, y hacerlos regresar al otro día. Hay impedimentos financieros porque necesitarías todo ese equipo allí por un segundo día, y también, yo creo que la gente no quiere practicar; sólo quieren hacerlo. (se ríe) Así que las primeras veces son muy básicas y hago unos pocos cambios (en las poses y tomas siguientes).

5. ¿Cuáles son los objetivos estéticos de tu propuesta artística?

Creo que estoy muy interesado en Kelly, Nauman, Rothko, la idea de un campo de colores creando una relación con una sala o un museo, y en la misma forma los cuerpos se convierten en ese campo de colores, en esencia se convierte en una especie de Jackson Pollock, y entonces la sala se convierte en este (canvas) colorido.

6. ¿Tienes objetivos políticos y sociales en tu propuesta artística?

Definitivamente tengo unas exploraciones sociales interiores que intenté en el pasado... Estas palabras deberían ser yo gritando, tú sabes, el por qué (ciertas) cosas están sucediendo, pero nunca haría; nunca hago un slogan de esto, sabes. Este trabajo es sobre mi miedo sobre lo que está sucediendo en Ruanda. Aunque hice una obra con mi corazón que para mi significa Ruanda, esta nunca fue un póster para Ruanda, sabes. Fue más un trabajo de arte que hice personalmente para calmar mi mente sobre cierta situación. Esto fue en 1994. Pero hay algo por salir en el futuro que como comentario político podría ser sobre el medio ambiente, pero no sé si vaya a suceder, así que es un secreto todavía. (Ríe)

7. Para mí tu propuesta artística es innovadora para el arte contemporáneo, ¿pero has tenido algún problema cuando la gente no considera tu propuesta como arte?

Yo creo que es obvio que lo que estoy haciendo es arte pero claro... hay gente a la que le encanta mi trabajo dentro del arte contemporáneo y hay quienes a los que no. Como artista debes de aceptar el hecho de que a algunos les guste tu trabajo y a otros no. Si a todos les gustara mi trabajo tal vez no estaría haciendo un buen trabajo.

8. ¿Cuál es la función y la importancia de cada etapa que forma tu proceso creativo? No sé... la producción de la instalación, protección del gobierno, museos...

No me gusta lidiar con el gobierno; no me gusta lidiar con el sonido o el aspecto de producción, pero soy muy detallista. Por lo tanto, siempre quiero meter mis manos en todo, pero he trabajado por cuatro años en esto, preparándome para esto, así que si me estás preguntando si disfruté cuatro años de trabajo o si disfruto una maravillosa mañana haciendo arte, te diría que disfruto la mañana mucho más que el proceso. ¿Sabes? Ya he pasado por el proceso con museos 30 veces, así que ya conozco el proceso. Ya lo he hecho, así que es un poco aburrido para mí. Lo emocionante para mí en el proceso es conocer a los individuos que quieren participar y a la gente misma, pero disfruto más haciendo el trabajo cuando la gente está ahí y después mostrar el trabajo. Me gusta exhibir el trabajo tanto como hacerlo.

9. ¿Qué disfrutas más del proceso creativo?

Disfruto ambos mitad y mitad. Disfruto hacer el trabajo y disfruto el exhibirlo. Ambos son igual para mí. Me gustaría decir más sobre el como hago el trabajo, pero mejor no porque creo que al fin y al cabo estoy haciendo estos maravillosos videos y fotografías que son realmente fuertes y tendrán vida propia aún después de que me vaya de este mundo. De manera que pienso que estas fotografías y este arte que hago, creo que son asombrosos. ¡Simplemente los amo!

10. ¿Para ti, cual es la importancia y el significado de esta participación colectiva de gente desnuda en un espacio público?

Pienso que hay una cierta dignidad y honor, aventura, humanidad y vulnerabilidad que viene con la pose del individuo en un espacio humano. Todos esos aspectos pueden tan solo crear, pienso yo, a personas más sensibles en el mundo.

11. ¿Por qué piensas que la gente participa en tus instalaciones?

Honestamente pienso que participan porque van a ser parte de un trabajo de arte contemporáneo, sumado al hecho de que esto es un trabajo del cuerpo... Creo que es una combinación de hacer algo completamente diferente una vez en tu vida porque la gente que está posando para mí no son nudistas o exhibicionistas. Son gente común. Así que lo hacen tan sólo una vez y lo hacen por arte.

12. ¿Has planeado previamente la composición formal de cada instalación?

Planifiqué la primera y segunda locación pero para la tercera locación todavía estoy decidiendo si quiero hacer una instalación con mujeres u hombres. Tenía una instalación para el

segundo día donde deseaba trabajar con las mujeres, así que necesité comunicarme con ellas para que no se fueran, así que fue espontáneo lo que hice con las mujeres en la tercera locación. Yo trabajo cuatro años en algo así (planificando minuciosamente) y quiero un poquito de misterio para la tercera locación.

13. ¿Qué factores tomas en consideración para decidir en qué países, ciudades, y lugares específicos vas a realizar tus instalaciones?

Bien, hago mis instalaciones basadas en museos y bienales contemporáneos; instituciones que me invitan. De manera que no soy invitado por veinticinco al año, quizás cinco o seis buenas instituciones me invitan, entonces tengo que verificar la seriedad de cada una. Y una vez que me invitan, voy a la ciudad y miro locaciones con la gente del museo. De manera que no soy yo necesariamente quien elige las locaciones y digo -tengo que hacer mi trabajo allí-. Como artista no puedes llamar a los museos y decir -debería hacer tal o cual cosa en su museo-. Tienes que esperarlos para que ellos vengan a ti. Es un proceso importante y debes ser paciente; cruzar los dedos esperando que los mejores museos decidan que tu trabajo encaja en su programa, y no es necesariamente un comité. Es usualmente un curador o un director quien toma esa decisión.

14. Has sido arrestado muchas veces. Fue por esta situación, ¿por lo qué decidiste pedir ayuda de diversas instituciones?

No sé qué tanto pueda decir sobre eso porque hay cosas que no se me permiten decir. (Pausa) Y quizá no soy la mejor persona para responder porque probablemente daría respuestas de las que no estoy bien informado en estos momentos. Mis organizadores han creado una burbuja para que yo trabaje, esta burbuja maravillosa, así que olvido todo lo que está en el mundo exterior y hago mi arte y son ellos quienes tienen que lidiar con la infraestructura y las políticas, son gente maravillosa. Te digo que sin Mireya Escalante esto no hubiera pasado. Diría con 99% de certeza que esto no hubiera pasado.

15. ¿Esperabas tanta participación del pueblo de México y qué piensas de nosotros y de nuestra cultura? ¿Te gustaría hacer otra instalación en México?

Pues siempre obtengo la mitad de la gente que se inscribe, o un 40%, y en este caso tuvimos alrededor de 43,000 personas que se inscribieron, así que estaba completamente sorprendido. Pensé que tal vez podríamos alcanzar 20 o 25 y tendría la oportunidad de superar Barcelona, pero sabía que podía manejar más. Sabía que podía manejar 25,000 sin problema. Pero nunca doy la cantidad de personas que se inscriben porque la gente podría llegar a pensar que no obtuve lo que quería y que fallé en obtener el número que quería, y siempre estimo un número

bajo, pero estaba muy, muy feliz. Pensé que tal vez podríamos obtener entre 10 y 12 o 10 y 15. No, no estaba pensando en 15, sino en 10 o 12, de manera que cuando la cifra se elevó a 18 me quede maravillado. Si no hubiera estado amaneciendo tan rápido pude haber obtenido 2 mil personas más allí.

16. ¿Qué piensas de nosotros y nuestro futuro?

Pienso que la gente del norte debería mirar al sur y la gente del oeste debería mirar al este hacia México porque parece que algo está sucediendo aquí que fue diferente, y puso muchos estereotipos de cabeza, ¿sabes? Pienso que lo que sucedió es genial y quiero... mi corazón está con la gente de México, son las personas más increíbles, las más colaboradoras, cálidas, inteligentes y libres de pensamiento. Quizá en el mundo en estos momentos, quien sabe.

17. ¿Te gustaría organizar otra instalación en México?

Claro, sabes, nunca pedí permiso para trabajar en las pirámides pero tal vez un día en cinco o diez años, me gustaría pedirlo para 500 personas. Creo que la gente las sube con zapatos todo el tiempo y los zapatos pueden lastimar la piedra, pero un pie desnudo nunca podría lastimar una piedra, así que tal vez un día me gustaría hacer algo en las pirámides. Sería hermoso.

18. Sabemos que los medios de comunicación son necesarios para promover la participación del público en tus instalaciones. ¿Pero como consideras el tratamiento que estos ofrecen a tu propuesta artística?

Es un poco... como surfear una ola, sabes. Me siento como si fuera un surfeador, sabes, a veces capturas la ola y ellos usan la terminología correcta de que yo soy un artista haciendo una instalación, y a veces lo dicen mal, de que yo soy un fotógrafo haciendo una sesión fotográfica. Así que realmente no disfruto ese lenguaje pero sí disfruto de verdad cuando hablan del arte sobre la instalación y de que yo hago videos y fotografía de la instalación, así que es difícil saber como es que ellos miran el trabajo, pero al fin y al cabo no puedes controlar lo que los medios dicen. Tan solo aceptas que no pueden llevar el mensaje apropiado sobre tu arte a todos. En el mundo del arte haces una conferencia de prensa y puedes controlar tus pensamientos sobre tu trabajo algo mejor que los medios; de eso se trata el mundo del arte: sobre controlar como otros piensan sobre tu trabajo y otros haciendo sus propias decisiones, pero yo estoy interesado en mi trabajo como una instalación temporal y específica a una locación. Y a veces cuando eso no es llevado allá afuera (al publico), a veces no puedo esperar, cuando alguien lo entiende como es debido es excelente, y a veces los grandes medios si llevan el mensaje como debe ser, pero mi lugar favorito donde ver a mi arte es en revistas especializadas en arte, sabes, porque ellos si lo entienden y los críticos escriben

al respecto, y ni siquiera escriben de esto como si fuera un evento noticioso. Ellos escriben al respecto comparando con otros trabajos artísticos; ellos ponen sus sentimientos en ello y los críticos exponen su propia opinión.

19. ¿Por qué escogiste el Museo de Frida Kahlo para la segunda instalación?

Bueno, yo iba a hacer la segunda instalación en el museo, pero hubo algunos problemas con la locación y muy rápidamente, el día antes de la instalación... tuve que explorar tres locaciones por la ciudad porque iba a tener una exhibición, y cuando tienes una exhibición quieres usualmente mostrar no solo tres trabajos; yo quería mostrar quizás cinco o seis. Para mí eso es una exhibición propia. Así que necesitaba otra locación y trabajar con menos personas y me llevaron, entre otros lugares, a la casa de Frida Kahlo y... ahí estaba este patio hermoso e inmediatamente pensé –pues quizás pudiéramos encontrar gente con pelo largo.- Y entonces fui mas allá - pues quizás pudiéramos traer lápiz delineador para cejas- y entonces pensé – ¡quizás pudiéramos recogerles el cabello! ¡Oh Dios mío!- (Ríe) Así que fue como, ¡pues hagámoslo! Espero que esas fotos queden hermosas, es una celebración de que todas las que allí posaron para mí son una artista, así como Frida... Mis participantes en un nivel diferente, todas tienen el espíritu de libre pensadora como lo fue Frida.

20. ¿Admiras a Frida?

Pensaría que si, por supuesto. Mi esposa va a estar muy enojada conmigo porque no le traje el póster que ella me pidió. Se me olvidó por completo. Ella quiere un póster para nuestra cocina y mi esposa es una fan muy grande de su diario y por supuesto de sus pinturas, el trabajo con el mono... me encanta esa pieza.

21. Yo pienso que tu propuesta artística es un modo muy peculiar de reflexionar sobre nuestra naturaleza individual, del respeto al otro, de la relación entre el ser humano y su medio ambiente, a través de despojar temporalmente lo material de nuestro cuerpo, dejando atrás toda clase de prejuicio social...

(Tunick bromea mientras la entrevistadora trata de pronunciar con dificultad la última palabra en inglés) ¿Puedo detenerte por un momento? ¿Puedo poner esto en mi página web? ¿Podiera imprimir esto y enviárselo a algunos curadores? Gracias. (Todavía bromeando pero refiriéndose al esfuerzo de la entrevistadora de comunicarse en un segundo idioma) Aprecio esto.

(El traductor interviene) (Ella quiere) saber si tu trabajo refleja nuestra naturaleza individual y el respeto...

Correcto. Todo lo que mencionaste. Tú lo dijiste. Tú mencionaste un aspecto de mi trabajo, el otro aspecto de mi trabajo es como objeto, como un campo de color, como una pintura y, el otro, el tercero es a veces yo gritándole al mundo que tengo objeción a algunas malas políticas y gente. No siempre eso está ahí; son opiniones sociales internas.

22. ¿Cuál es tu concepto de fotografía?

No sé como contestar eso.

El intérprete sugiere que la pregunta sea cambiada. Le explica a Tunick que esta pregunta se refiere a las otras dos sobre su concepto de instalación y sobre qué pasa con las fotos y video de la instalación. Tunick insiste en que la entrevistadora le repita la pregunta. Ella, con ayuda del intérprete, replantea la pregunta:

23. ¿Cuál es tu concepto de instalación en tu trabajo?

Para mí, la instalación es cuasi-documental y cuasi-conceptual. Soy yo trabajando con una forma pura que golpea contra la jungla de concreto de una ciudad, para mí es un estado natural temporal dentro de una ciudad que es documentada y entonces cuando las gentes lo miran, ellos recuerdan la ciudad de una manera nueva. Al menos aquellos que participaron así lo miran y quizás personas que vienen a ver mi exhibición o mi trabajo artístico luego lo mirarán así y pensarán, sobre otras cosas, además del cuerpo. Ellos pensarán sobre la relación del cuerpo con la política, la relación del cuerpo con la religión, la relación del cuerpo con el gobierno y el comercio.

24. En este sentido, ¿cuál es tu concepto de fotografía y video?

Para mí, me gusta la fotografía como una forma de arte, no solo como un documento que ves en un periódico o revista. Cuando miro esta escultura que estoy haciendo, yo tomando esta escultura y creando un objeto que es bastante hermoso, impactante y extraño... Para mí fotografía es un trabajo que cuelga en una pared.

25. ¿Y video en este sentido?

Video para mí es un lugar donde tu puedes meterte en un trance surreal sobre una experiencia que no es como la fotografía, pero a veces en el video me puedo editar fuera, así que esta gente que mágicamente se levanta, se acuesta, siguiendo instrucciones en una ciudad sin yo en ella, en su propio mundo... pudiera ser en el futuro... video, para mí video es bien, ciencia ficción.

26. ¿Consideras que tu propuesta tenga repercusiones históricas y sociales en el arte contemporáneo y en la sociedad?

No sé. A veces me sonrojo cuando alguien quiere hacer una tesis sobre mi trabajo, así que estoy como que –pues bien- quizá mi trabajo sea algo importante. Si estoy en una exhibición compartida con otros artistas que admiro, quizá mi trabajo sea algo importante. Cuando alguien llora y ellos tienen un sentimiento maravilloso sobre mi trabajo, y rompen en llanto; no es en un nivel de arte, quizá mi trabajo sea algo importante. Pero realmente no sé. Es como... tú trabajas tan duro para lograr tu visión, lo haces dentro del contexto del mundo artístico, y eres juzgado por miembros del mundo artístico que tiene inseguridades, que son maravillosos, que son malvados, que son... (se encoge de hombros) tú sabes, diferentes clases de personas juzgan tu trabajo en este mundo loco del arte, así que quién sabe con certeza si el trabajo de un artista es realmente grandioso o no, pero lo mas importante es que en tu corazón crees que tú estás haciendo un trabajo que te inspira a ti y a tu familia y a tus amigos más cercanos.

- Esto es todo.

¡Rock and roll!

- ¡Gracias!

¡Para nada! Dormí muy bien, estoy muy honrado de que estén aquí. Es algo grande, ¿saben? ¡Gracias!

2.4 Post producción y entrega final

¿Que sigue después de la instalación del 6 de mayo de 2007 en el Zócalo de la Ciudad de México? Veamos como es el proceso de post producción y entrega final en esta propuesta artística.

- **La fotografía y el video de la instalación como testimonio**

En la actualidad, la cámara fotográfica y de video ha sido desplazada o, mejor dicho, integrada al teléfono celular o Smartphone. Millones de nosotros podemos jactarnos de ser fotógrafos o camarógrafos debido a la inmediatez y facilidad de fotografiar cualquier cosa, por vana que parezca, y en el que no importa si tomamos la misma imagen diez o veinte veces gracias a la gran capacidad de almacenamiento de estos dispositivos. A esta facilidad de tomar una foto se le une la de compartir nuestras imágenes o videos digitales a través de diversas redes sociales como *Instagram*, *Flickr* o *Facebook* como testimonio de nosotros y los que están o, lo que esta, a nuestro alrededor en eventos familiares y sociales, viajes, conciertos, etc., que forman parte de nuestra cotidianeidad y de todos los ámbitos de nuestra vida diaria sea familiar, profesional, educativa, etc. De este modo, en unos cuantos años la abultada cámara de video y el rollo fotográfico de 35 mm se han vuelto obsoletos. Encontrar hoy día donde revelar material fotográfico se ha añadido a la incomodidad de esperar por el revelado e impresión. Esta pérdida de dinero y de tiempo ha sido sustituida por la inmediatez y comodidad que brinda un teléfono con cámara y video digital.

Esto es importante porque hoy y desde el surgimiento de la fotografía cualquier persona, que tuviera los medios económicos para comprar una cámara, podía crear una imagen a través de este medio técnico. “La fotografía fue pública, es decir, fue de propiedad común, desde el mismo momento de su invención”.²⁹

Así desde el momento de su creación y, de acuerdo, al contexto histórico-social en el que han aparecido las imágenes capturadas a través de este medio han cumplido un cierto fin, por ejemplo, un fin comercial, anecdótico, documental, artístico. La fotografía surgida en el siglo XIX como una invención técnica, a lo largo de su historia, ha descubierto la capacidad de expresión artística que un creador puede plasmar a través de su uso, logrando ir más allá de la limitada idea de que sólo se podían lograr imágenes estereotipadas que buscaban una recompensa económica por ser un medio más fácil y rápido.

²⁹ Horacio Fernández. *Fotografía pública (1919-1939)*. Madrid, Aldeasa, 1999-2000. p.10.

Durante su primer medio siglo de aparición, la fotografía fue privada de todo valor artístico. Surgieron múltiples controversias para definirla, sin embargo “con el tiempo, la fotografía consiguió romper su dependencia de las artes plásticas tradicionales (la pintura y el grabado) hasta alcanzar su plenitud en el periodo de entreguerras. Durante aquellas dos décadas, tan difíciles como estimulantes, artistas de todo el mundo descubrieron la fotografía moderna y produjeron trabajos de gran calidad, tanto experimentales, es decir, artísticos, como funcionales, para la propaganda o la documentación”.³⁰

Picasso, Miró, Dalí y Tàpies son algunos de los pintores que, en su momento, utilizaron la fotografía como instrumento para generar innovadores ensayos plásticos. Sus obras nos muestran como la lente, la luz y los materiales foto-sensibles son herramientas que, como el pincel, el lienzo y el pigmento, hacen posible el trabajo del artista.

El desarrollo del lenguaje fotográfico fue gracias al uso de diversas técnicas como el fotomontaje o el fotograma, la digitalización de imágenes en el que se utilizan programas de cómputo para mejorar, transformar las imágenes, etc. Así como el uso de diversos elementos formales y narrativos para crear las imágenes captadas a través de la lente fotográfica.

Con el fin de plantear la función que, específicamente, cumple la toma de fotografía y grabación de video en una instalación como la planteada por Spencer Tunick. Acentuemos el hecho de que la fotografía y el video sirven como testimonio de una obra artística efímera denominada “instalación de esculturas”.

En alguna declaración, Tunick hace referencia a la influencia de Richard Long y Robert Smithson en su propuesta. Veamos que el citado artista inglés fue de los primeros en utilizar la fotografía como testimonio de su obra *A Line Made by Walking* (1967). El hecho de que la obra artística tuviera un carácter transitorio requirió buscar una forma para captar, ese preciso momento, para lograr su permanencia en un producto tangible. Por su parte –señala el historiador de arte Antje von Graevenitz- la obra al ser vista en una fotografía “debe ser (*re*)- *construida* mentalmente por el espectador”.³¹ Por lo que, Rosalind Krauss, refiere que Long se centraba en la experiencia fotográfica de la señalización.

Por su lado, Robert Smithson optó por el tema del *non site* (*sin lugar*) en el que “fotos y mapas documentaban un lugar fuera de la galería y a menudo rodeado por minerales metalíferos, pedazos o rocas de minerales del emplazamiento original [...] desarrolló en 1970 su concepto de *site sculpture* (escultura del lugar)”³², término en el que profundizaremos mas adelante. Además, a pesar de que muchos de sus proyectos de cine se quedaron como bocetos, filmó en 16mm una película sobre su obra *Spiral Jetty* (1970).

³⁰ *Ibid.*, p.9.

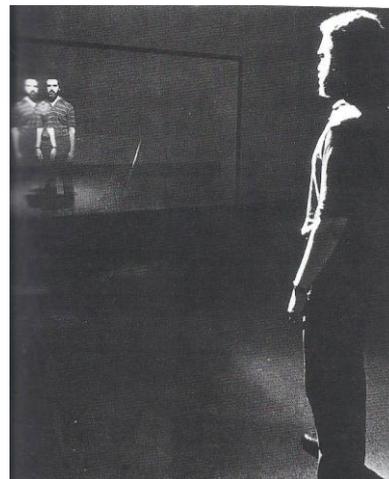
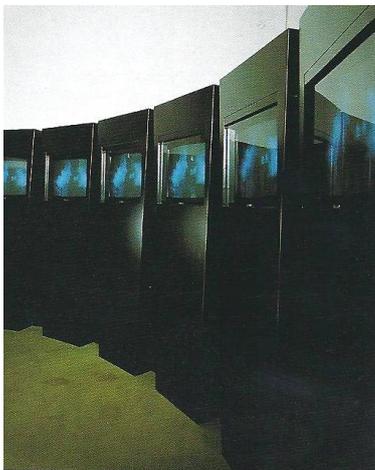
³¹ Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef. *Arte del siglo XX*. Vol. 2, Barcelona: Taschen, 2005. p.591.

³² *Ibid.*, p. 545.

Por su parte veamos al video, como un medio no como un estilo, como nos aclara Robert Atkins en su libro *Art Speak*, ya que, los artistas que lo han utilizado, lo mismo han hecho videotapes para ser utilizados en *performance* o en instalaciones. El videobjeto, la videoescultura y la video instalación, considerados como *video art*, adquirirían este nombre por haber sido realizados por artistas visuales orientados por el arte conceptual y, los cuales, tenían como fin ser exhibidos en museos o galerías de arte.

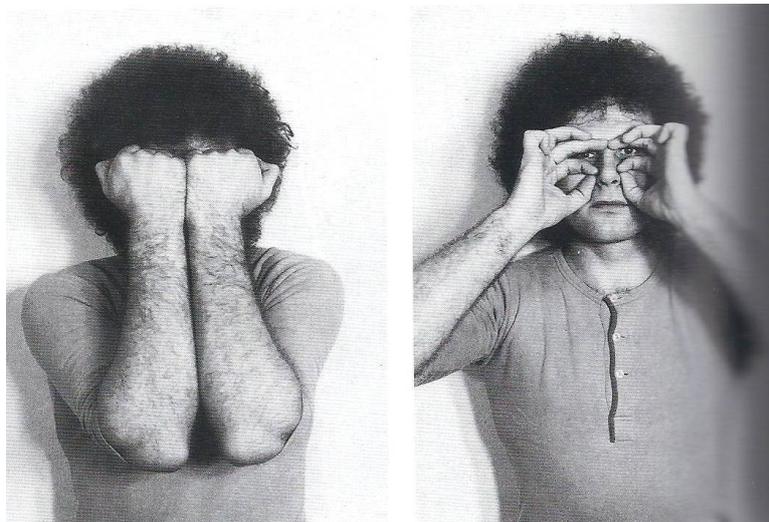
Tomemos como ejemplo algunas propuestas como, la videoescultura, *Victoria* de Marie Jo Lafontaine en la que la autora “logra siempre sacar al espectador de su actitud distante e implicarlo de forma emocional, a pesar del sentimiento de contradicción que ello provoca”.³³ Lográndolo a través de 19 estructuras de madera, dispuestas en forma de espiral, 19 monitores y 6 cintas de video que se proyectan en los monitores, su dimensión es aproximadamente de 9 m.

Otro ejemplo es Peter Campus creando espacios donde el individuo podía encontrarse consigo mismo, reflejado, a través de una cámara y un proyector de video en blanco y negro, un reflector y una placa de vidrio. Esta obra titulada *Interface* (1972) fue considerada como una instalación en circuito cerrado.



Como último ejemplo veamos dos fotografías, de un total de 112, en el que Klaus Rinke descubre su propio cuerpo como medio de expresión escultórica en *Mutaciones I*.

³³ *Ibid.*, p. 597.



De este modo, considerando la *instalación de esculturas* desde un punto de vista conceptual y, de acuerdo, con su semejanza con la performance es una propuesta que a través de la experimentación de los participantes, en ese “estar ahí”, recibe directamente su mensaje. Ocurre en un momento dado en un lugar determinado, se desarrolla en la mente y el corazón de los presentes. “Se trata de un acto poético único que puede tener un efecto perdurable si continúa vivo en la mente del espectador. Esta es la razón por la que resulta imposible documentar una performance en forma adecuada. No hay fotografía ni película capaz de transmitir el carácter ceremonial y extremadamente estético que revivita la atmósfera de las acciones...”³⁴

Sin embargo, veamos como en la propuesta de Spencer Tunick a través de la fotografía y el video de la instalación se preservará el punto de vista del artista. Hasta la fecha, Spencer Tunick realiza sus fotografías con una cámara profesional Pentax 645 D de formato y rollo tradicionales. "Aún realizo todo mi trabajo de una manera *vintage* y con mi rollo favorito de película, el Fuji 800; de hecho, cuando supe que lo iban a discontinuar compré todos los que pude, cerca de 500, que mantengo refrigerados. Cuando se acabe, entonces sí optaré por lo digital".³⁵

Este material fotográfico y de video, posteriormente, es seleccionado, retocado, editado y post producido de acuerdo a la visión del artista como producto tangible de la instalación.

³⁴ *Ibid.*, p. 601.

- **Exhibición en museos y patrocinadores**

Al término de la instalación en el Zócalo, se ofreció una conferencia de prensa para que Tunick diera sus primeras impresiones. Mireya Escalante comentó que el artista regresaría a Nueva York y llevaría su material a laboratorio. “viene la tarea de analizar y decidir cuál de sus tomas va a imprimir. Por esa razón, se tardará en entregarle su fotografía a cada uno de los participantes [...] Spencer nos mandará la foto para que el Laboratorio Mexicano de la Imagen imprima todas las copias. Queremos que ese proceso coincida con la exposición que el artista tendrá del proyecto en septiembre en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, de Ciudad Universitaria”.³⁶

Asimismo la Secretaria de Cultura, Elena Cepeda, extendió una invitación a Tunick y las autoridades de la UNAM para que la muestra también se realizara en el Museo de la Ciudad de México. En declaraciones posteriores subrayaría que este tipo de eventos tiene como “ganancia absoluta la oportunidad de que la Ciudad de México se mostrara como una ciudad civilizada y se posicionara como una ciudad abierta, plural y democrática”.³⁷

De esta forma la exposición “Tunick en el Zócalo 2007” se llevo a cabo en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA campus) a partir del 27 de octubre al 9 de diciembre de 2007 recibiendo a 45 mil 687³⁸ visitantes en este periodo. Debido a la gran cantidad de visitantes, se amplió el periodo de la exposición del 8 al 27 de enero de 2008.

La exposición constaba de 6 fotografías de gran formato, una foto mural, un *slide show* y dos videos (uno realizado por Spencer Tunick y otro por TV UNAM). El documental “Spencer Tunick en México”, producido por Javier García Rivera, ha sido transmitido por el canal de la universidad en diversas ocasiones y ha sido vendido tanto en librerías de la UNAM como vía online.

Por otra parte, con material de archivo del artista, se realizó la exposición “Tunick antes del Zócalo” en el Museo de la Ciudad de México del 30 de octubre del 2007 al 10 de febrero de 2008. Esta exposición fue una retrospectiva de la obra de Spencer Tunick desde 1992, año en el que inició su carrera como artista, hasta el 2006, fecha previa al evento del Zócalo capitalino. La muestra presentó 27 fotografías y un video de la instalación *Alone Together*, en los que se apreciaba el proceso de cómo Tunick partió del tema del desnudo individual, para después, realizar instalaciones colectivas. “La obra de Tunick supone la integración y revisión de todos los elementos que ha surgido a lo largo de la evolución del desnudo fotográfico, creando un lenguaje

³⁵ <http://www.chilango.com/general/nota/2013/07/31/la-tecnologia-salvara-al-mundo-spencer-tunick>

³⁶ <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/07/index.php?section=cultura&article=a02n1cul>

³⁷ <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/sala-de-prensa/sala-de-prensa-2/781-con-tunick-el-df-se-confirio-como-ciudad-abierta-a-todas-las-expresiones-de-cultura-elena-cepeda-1081>

³⁸ <http://eventosunam.wordpress.com/category/dependencias/museo-universitario-de-ciencias-y-arte-muca/>

propio, creativo y polémico. Su obra recupera la idea de vulnerabilidad del ser humano, que expresa enfrentando a la desnudez del cuerpo a la ciudad, un espacio frío y anónimo”.³⁹

Es curioso que la sinopsis previa del artista presentada por la Secretaria de Cultura hiciera hincapié sobre “la evolución del desnudo fotográfico” en su obra. El MUCA, por otro lado, presenta en su sinopsis a Spencer Tunick como “un creador de paisajes temporales que involucran una serie de figuras desnudas dispuestas en espacios públicos que retoma preceptos del *land art* en sus instalaciones. Al trabajar directamente con el paisaje el artista utiliza el cuerpo desnudo como materia pura para intervenir y transformar el lugar seleccionado; documenta sus instalaciones con fotografía y video para ser exhibidos, posteriormente, en galerías y museos”.⁴⁰

Hablando sobre la fotografía y el video, debemos tener claro que estos serán el testimonio audiovisual de una instalación artística, efímera y fugaz que con suerte permanecerá también en la memoria de los participantes, siendo parte del proceso creativo, como producto tangible, más no el producto final. Igual de curioso es que el precepto de *land art* había sido omitido en la primera edición del documental producido por TV UNAM, el cual fue corregido tanto en contenido como en niveles de audio y, hasta su última edición, hace referencia sobre esta base del *land art* en su obra.

Cabe señalar que la exposición *Tunick en el Zócalo* fue “organizada por la Dirección General de Artes Visuales de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM en colaboración con Mireya Escalante, representante de Tunick en México, contó con el apoyo de TV UNAM, Condesa df, Laboratorio Mexicano de Imágenes y Fundación Nuevo MilenioA.C”.⁴¹

³⁹ <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/sala-de-prensa/sala-de-prensa-2/781-con-tunick-el-df-se-confirio-como-ciudad-abierta-a-todas-las-expresiones-de-cultura-elena-cepeda-1081>

⁴⁰ <http://eventosunam.wordpress.com/category/dependencias/museo-universitario-de-ciencias-y-arte-muca/>

⁴¹ *Ibidem*

- **Entrega de fotografía a participantes**

A cada participante de la instalación se le obsequia una fotografía, la cual, es seleccionada por Spencer Tunick. En un principio el calendario de entrega, de estas, fue del 29 de octubre al 7 de diciembre del 2007 y, posteriormente se extendió, del 8 al 25 de enero de 2008.

Las siguientes imágenes las retomo del sitio Web spencertunickmexico.unam.mx/index.html, en el que se detalla la dinámica para que cada participante pudiera recoger su fotografía.



The image is a screenshot of a website titled "SPENCER TUNICK en México". On the left side, there is a vertical banner with logos for "DIFUSION CULTURAL U.N.A.M.", "SECRETARIA DE CULTURA", "muca campus", "FUNDACION MURRIETA", "LMI LABORATORIO MULTICOLOR DE MEXICO", and "CONDESA df". Below the logos is a photograph of a large crowd of people from a high angle. The main content area has a dark blue background with white and yellow text. At the top, it says "SPENCER TUNICK en México". Below that is a navigation menu with links: "INICIO", "INTRODUCCIÓN", "REGISTRO", "PREGUNTAS FRECUENTES", and "EXTRAS". The main text explains the delivery process to participants on May 6, 2007, at the Zócalo in Mexico City. It includes a table with the following data:

Semana	Fechas	Letra Inicial del Apellido Paterno
1	29, 30 y 31 de Oct	A – B
2	Del 06 al 09 de Nov	C – E
3	Del 13 al 16 de Nov	F – H
4	Del 20 al 23 de Nov	I – M
5	Del 27 al 30 de Nov	N – R
6	Del 04 al 07 de Dic	S – Z

Below the table, there are "Condiciones:" (Conditions) listed as three numbered points. A "Nota Importante" (Important Note) states that there will be no extensions. The "Sitio de la entrega:" (Delivery location) is the Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA Campus, located at the southern side of the Rectory Tower. The "Horario:" (Hours) are from 10:00 to 14:00 hrs. and 16:00 to 18:00 hrs. At the bottom, there is a red text link: "Ayúdanos a agilizar la entrega de fotografías, verifica aquí si tu registro cumplió con las condiciones señaladas."

Para verificar el folio para recoger tu fotografía bastaba que se ingresara el correo electrónico que se había puesto en tu hoja de registro e inmediatamente se desplegaba la siguiente página.

The image shows a web registration page with a dark blue background. On the left side, there is a vertical banner with logos for 'DIFUSION CULTURAL U.N.A.M.', 'SECRETARIA DE CULTURA', 'muca campus', 'LMI LABORATORIO MEXICANO DE IMAGENES', 'FUNDACION MURRIETA', and 'CONDESA df'. Below the logos is a photograph of a long, narrow path covered with many small, light-colored objects, possibly photographs or stones, receding into the distance. The main content area on the right features the title 'SPENCER TUNICK en México' in large, stylized letters. Below the title is a navigation menu with the items: 'INICIO', 'INTRODUCCIÓN', 'REGISTRO', 'PREGUNTAS FRECUENTES', and 'EXTRAS'. A message in yellow text states: 'El campo Correo Electrónico es obligatorio'. Below this, a bold instruction reads: 'Proporcione la dirección de Correo Electrónico que indicó en el Registro.' There is a text input field labeled 'Correo Electrónico:' followed by a white rectangular box. Below the input field is a dark blue button with the text 'Continuar' in white.



SECRETARÍA DE CULTURA

muca
campus



FUNDACIÓN MURRIETA

LMI
LABORATORIO MEXICANO DE IMÁGENES

CONDESA *df*



SPENCER TUNICK en México

INICIO INTRODUCCIÓN REGISTRO PREGUNTAS FRECUENTES EXTRAS

Gracias por participar

Podrás recoger tu fotografía de acuerdo a lo establecido en la página principal del sitio www.spencertunickmexico.unam.mx

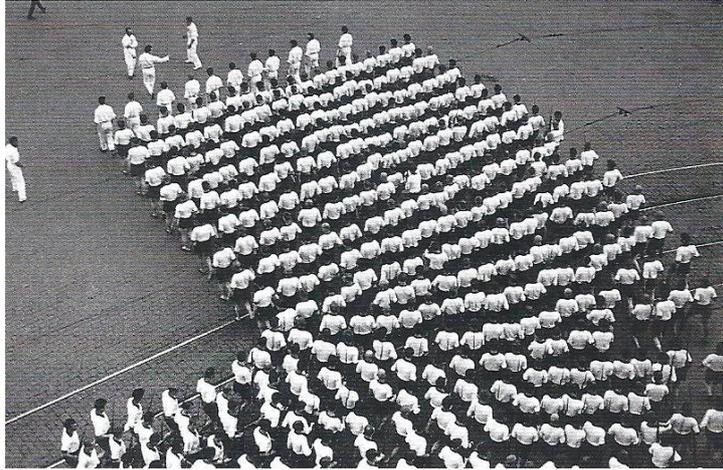
Ayúdanos a agilizar la entrega de fotografías, anota tu folio de participación:

TU FOLIO ES EL: **1403**

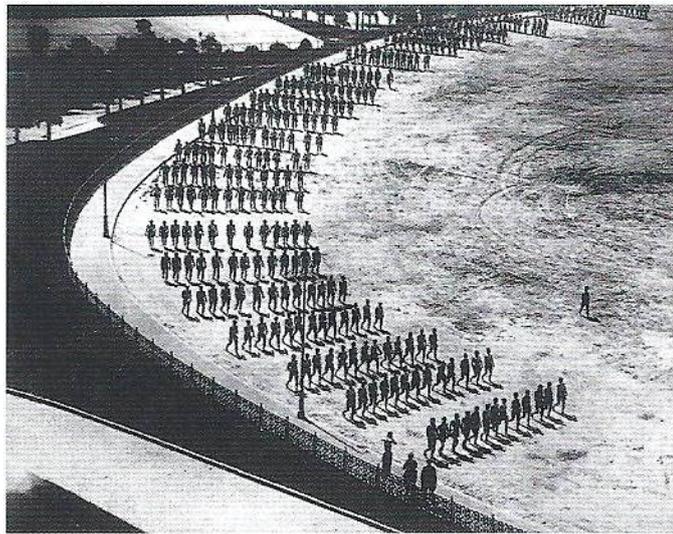
En este ensayo me limito a brindar una interpretación de la instalación. Sin embargo, es sumamente interesante observar el cambio de perspectiva o, la dualidad de significado, que podría adquirir el interpretar la fotografía que fue seleccionada y entregada a cada participante. También se podría hacer un comparativo con algunas imágenes que guardan similitudes formales realizadas desde los años treinta por artistas como Alexander Rodchenko o Arkadi Shaijet.

Esta foto es la que fue entregada a cada participante, por la parte de atrás tiene una etiqueta con la firma del artista impresa.





Club de dinamo, 1930, Alexander Rodchenko



Entrenamiento físico, 1927. Arkadi Shaijet

3. Dimensión simbólica y narrativa

Interpretación de la instalación realizada por Spencer Tunick en el Zócalo de la Ciudad de México (6 de mayo 2007)

A través del análisis simbólico y narrativo de esta instalación artística que la nombraremos como *instantes de desnudo colectivo en un espacio público*, reflexionemos sobre la trasgresión que resulta del acto de desvestirse por voluntad propia nuestro cuerpo ante otros e irrumpir un espacio público, nos remite a repensar nuestro concepto del cuerpo, del desnudo, del colectivo, del individuo, del espacio público, del espacio natural.

De este modo, esta manifestación artística propuesta por Spencer Tunick, es un medio de expresión actual para repensar acerca de la naturaleza del hombre, del respeto al otro, de la convivencia del ser humano en su más puro estado con la naturaleza, del despojo de lo material olvidando -por un instante- cualquier prejuicio social. Una reflexión para manifestarse en contra de la robotización, mediatización y globalización del ser humano, por rescatar su identidad, su individualidad y, a su vez, su relación con el otro.

Por lo que, habiendo desglosado este proceso artístico en su etapa formal, a través del relato del día de la instalación en el Zócalo de la Ciudad de México. Consideremos vertientes de este proceso artístico en su nivel narrativo y simbólico como la genealogía de la obra, a través de una breve revisión de los inicios de esta propuesta artística y algunos datos biográficos del autor, así como de qué aspectos se retoman del *land art* en esta obra y, en entrelíneas de otras corrientes artísticas, y por qué es considerada como instalación, a su vez, reflexionaremos sobre la irrupción de un espacio público.

En este apartado, específicamente, hablaremos del espacio donde se manifestó la obra, el Zócalo de la Ciudad de México. Posteriormente, también como motivo de la instalación se abordará la visión del cuerpo desnudo en el arte contemporáneo hasta adentrarnos a revelar su carga simbólica y narrativa en esta propuesta.

3.1 Inicios en la propuesta artística de Spencer Tunick

Veamos cómo fue en un inicio la propuesta artística de Spencer Tunick desde su primer proyecto *Naked States* (*Estados desnudos*) realizado, durante 6 meses, por diversas ciudades de Estados Unidos como: Boston, Texas, Dakota, Los Ángeles, Pensilvania, New Hampshire, Maine, Chicago, Madison, Minneapolis, entre otras. Podemos observar en el documental de título homónimo realizado por Arlene Donnelly, cómo se inicia la idea del viaje en el trabajo de Tunick, a partir de invitaciones personales a individuos que encuentra en la calle, en cafeterías, en conciertos, en playas, en lugares que va encontrando a su paso o, contactándolos vía mail o por medio de amigos promueve la participación a sus instalaciones individuales o colectivas. Su táctica de convocatoria en múltiples ocasiones, se podría considerar frustrante, al observar las fotografías que Tunick mostraba para invitarlos, les causaba indignidad, nerviosismo, irritación o, simplemente, inmutabilidad. Sin embargo, a algunos les causaba sorpresa e interés participar. Se acordaba, el lugar y la hora (siempre antes de que amanezca) para realizar la instalación y, aunque en ocasiones se tenían problemas legales, ésta se realizaba.

Al respecto, es importante comentar que durante una instalación realizada en Nueva York sobre la avenida Times Square fue arrestado por quinta ocasión el 25 de abril del 1999 “el artista presentó una Demanda Federal de Derechos Civiles contra la ciudad [Nueva York] para protegerse así mismo y a los participantes de arrestos futuros”.⁴² Será el 3 de junio del mismo año, cuando la Suprema Corte de Estados Unidos reconoce que su trabajo estaba protegido por la Primera Enmienda de la Constitución Estadounidense [permitiendo] que el artista pudiese organizar su trabajo libremente en las calles de Nueva York”.⁴³ Sin embargo, en diversas ciudades de Estados Unidos su trabajo continúa censurándose como señala: “posiblemente si estuviera en Dallas, en este momento, estaría arrestado, en Nueva York y en Washington gané el derecho para realizar mi trabajo [...] Estados Unidos tiene leyes muy corrompidas respecto al cuerpo desnudo. Cada estado tiene diferentes leyes, algunas protegen el cuerpo para cuestiones de libertad en el arte y, otros piensan que el cuerpo desnudo es muerte y destrucción”.⁴⁴

En 2001 realiza su proyecto *Nude Adrift* (*Desnudo a la Deriva*) en ciudades -de los cinco continentes- como: Montreal, París, Inglaterra, Irlanda, Rusia, Melbourne, Japón, Sudáfrica, Antártida y Sao Paulo. En el documental *Naked World* podemos observar cómo, a partir de la instalación en Montreal, Canadá a través del patrocinio del Museo de Arte Contemporáneo, se

⁴² EXIT Imagen y Cultura. *Revista trimestral/ Quarterly Magazine* Año 2- Número 8 Noviembre-Enero/ 2002-03. PVP España.p.22.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Spencer Tunick. *Conferencia de prensa: Anuncia la realización de su instalación el 29 de abril de 2007*, Hotel Condesa DF, Ciudad de México, 21 de marzo 2007. (Traducción mía)

inicia –lo que ha propiciado un gran crecimiento en la infraestructura de esta propuesta- el abrigo de instituciones culturales y gubernamentales, las cuales, han apoyado en la logística y organización de las instalaciones a través de la promoción de la convocatoria en medios de comunicación y entrega de volantes, cierre del lugar donde se llevará a cabo, apoyo de voluntarios y policía para organizar y salvaguardar la integridad de los participantes, exposición en museos y galerías avaladas por estas instituciones, lo cual, propicia un notable cambio para Tunick –como señala, quien sea su productor, Jonathan Porcelli- “es su liberación de la sensación de ser el criminal o el vago callejero del arte”.⁴⁵

Hasta el momento, ha creado instalaciones alrededor del mundo en países como Bélgica, Australia, España, Canadá, Estados Unidos, Israel, Chile y Brasil. Algunas instalaciones han sido patrocinadas por las siguientes renombradas instituciones: *Vienna Kunsthalle* (1999 y 2008), Instituto de Cultura, Barcelona (2003), XXV Biennial de Sao Paulo, Brazil (2002), *The Saatchi Gallery* (2003), MOCA Cleveland (2004), BALTIC, Newcastle Gateshead, UK (2005), MUCA – UNAM, México (2007), GREENPEACE, Suiza y Francia (2007 y 2009), entre otras.

Después de su primera instalación en el Zócalo de la Ciudad de México ha realizado diversas instalaciones, tanto individuales y colectivas como la que se llevo a cabo en el Museo Casa Azul de Frida Kahlo en Mayo del 2007; “Citadinos” una serie de instalaciones individuales expuesta en 2009 en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco a través de la Colección Blaisten y, otra instalación colectiva, denominada “Spirits” en San Miguel de Allende, Gto, en Noviembre del 2012. Por último, bajo el marco del Festival smART que se realizó en San Miguel de Allende, entre mayo y junio del 2013, presentó su libro “European Installation”.

Cabe mencionar que la cobertura de medios masivos de comunicación se ha incrementado notablemente, por lo que, para la instalación en el Zócalo de la Ciudad de México se realizaron las siguientes conferencias de prensa:

- El 21 de marzo 2007 anuncia la realización de su instalación el 29 de abril de 2007 en la Ciudad de México.
- El 27 de abril 2007 Spencer Tunick expone el objeto de su propuesta artística dentro del Festival Internacional de Arte Contemporáneo, MACO.
- En 29 de abril 2007 anunció el lugar en el que se realizaría la instalación el 6 de mayo de 2007.
- El 4 de marzo de 2007 se lleva a cabo una Conferencia de prensa para agradecer a diversas instituciones y dar los últimos detalles de la instalación.

⁴⁵ Arlene Donnelly. *Documental “Naked World”*. (Traducción mía)

- El 6 de mayo de 2007, al término de la instalación ofrece su impresión de lo ocurrido previamente en el Zócalo de la Ciudad de México.

Nacido en Middletown, Nueva York en 1967. Egresado del International Center of Photography (ICP) en Nueva York y estudios universitarios en Emerson College en Boston. Actualmente vive y trabaja como artista residente del Garner Arts Center⁴⁶ en Garnerville, Nueva York.

⁴⁶<http://www.usatoday.com/story/news/nation/2013/10/08/artist-spencer-tunick-new-york/2948377/>

3.2 Vanguardias de los años veinte a los sesenta

Con el propósito de contextualizar artística e históricamente la propuesta de Spencer Tunick, hagamos un breve recorrido para conocer algunas tendencias y artistas claves que han marcado, desde las vanguardias de los años veinte, una ruptura sustancial en la forma de concebir el arte. Uno de los factores que marcaron este cambio fue el introducir en sus obras nuevos materiales los cuales, tradicionalmente, no habían sido utilizados en la pintura y la escultura. Esto ha permitido la creación de innovadores discursos artísticos o, como veremos, el cuestionamiento en sí mismo del objetivo del arte.

En primera instancia, subrayemos que “la escultura moderna se centró en la imagen humana. Es más, temas tan tradicionales como el busto, la cabeza y el desnudo”⁴⁷ se sumieron en una radical ruptura que buscaba liberar a la figura humana de su convención tradicional de representación formal. Por una parte, la escultura “retornó a su forma original: el bloque”⁴⁸, ejemplo de esto es la obra *El beso* (1912) de Brancusi que al utilizar como materia de su trabajo la piedra y el bloque, nos muestra una obra escultórica formalmente sintetizada, la cual servirá como “ejemplo para el arte minimalista en serie de los años sesenta”.⁴⁹ En palabras del propio Brancusi “por encima de todo, mi obra tiende al realismo. Busco la realidad interior, oculta, la esencia inherente a las cosas en su naturaleza invariable”.⁵⁰

Por otra parte, Picasso y Braque no titubearon en cuestionar la perspectiva clásica planteada por Alberti⁵¹ sobre la “convención tradicional de unicidad del punto de vista”⁵² desde, la cual, una obra artística era observada. Por lo que, ambos artistas, en su búsqueda por multiplicar los ángulos de visión de un objeto, fundamentaron las bases para el análisis visual de este, siendo denominado por Juan Gris, como “cubismo analítico”.

De esta forma, la importancia del cubismo fue el haber puesto en marcha el concepto de la fragmentación de la unidad visual de un objeto representado. A partir de ese momento fue posible entender una figura desde diferentes puntos de vista o, diferentes ángulos de visión, aunque estuvieran expuestos en un mismo soporte. Esta propuesta estética estaba dirigida a la composición

⁴⁷ Ruhrberg, *op. cit.*, 419.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 425.

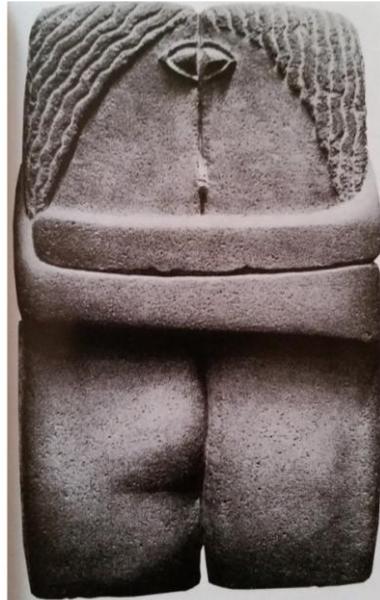
⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ “Algunos historiadores llaman el principio de la representación cohesiva del mundo. Este nuevo sistema aparece en los escritos de Alberti con los conceptos de la "pirámide visual", de la "ventana abierta" al mundo y de la "perspectiva monocular"; es decir, la proyección de la visión del mundo a partir de un solo punto fijo y en un espacio cerrado y limitado”. González Ochoa, César. (2010). *Espacio plástico y significación. Tópicos del seminario*, (24), 71-100. Recuperado en 18 de agosto de 2014, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002010000200005&lng=es&tlng=es

⁵² Jacob, Bañuelos. *El fotomontaje: su historia, teoría y práctica*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, FCPyS, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990. p. 63.

de una obra a partir de la descomposición de los elementos del objeto representado con el fin de crear una nueva forma, completa y unitaria.

Picasso y Braque, introdujeron detalles figurativos a través de “*papiers collés*” o *collages* integrando objetos de uso cotidiano dentro de sus lienzos, un trozo de papel tapiz o de periódico, una canasta de mimbre, hule, madera labrada, etc., estos objetos eran cosidos o pegados al lienzo con el fin de remitir a pensar en una pared, una mesa o una silla, al observar la obra.





Esta integración aparentemente poco significativa permitió el surgimiento del objeto como una nueva posibilidad escultórica, en el que “una escultura podía estar hecha de metal, de vidrio, de yeso, de cartón o de alambre [...]. Un análisis retrospectivo muestra cómo fue expandiendo su concepto hasta permitir que un objeto industrial, un botellero, constituyese un pilar en la historia de la escultura”.⁵³

El uso de materiales ajenos a la pintura, de innovación aparentemente accesoria tuvo un impacto trascendental. De lo que se “concibió como una corrección crítica de la pintura constituyó un nuevo fundamento escultórico”⁵⁴. Esta aportación de Picasso Y Braque se muestra en diversas de sus obras, tomemos como ejemplo la escultura *El vaso de absenta* (1914) en el que Picasso realizó seis vaciados en bronce a partir de modelos de cera, pintando cada uno de diferente manera y colocando una cuchara de absenta real sobre cada uno de ellos. De este modo, una pieza artística combinada con objetos de uso cotidiano abrió el camino para el surgimiento de los denominados *objects trouvés* y, a la vez, la aparición de los *ready mades*.

Al respecto, Marcel Duchamp señalaba “fue mi intento de sacar una conclusión o una consecuencia de esa deshumanización de la obra de arte lo que me llevo a concebir los *ready-mades*. Tal es, como ya sabes, el nombre que di a esas obras que, en realidad ya están hechas”⁵⁵.

Esta ruptura provocada por Duchamp en 1914 con la aparición de sus *ready-mades*, dirigió la atención sobre cómo observar el arte a partir del contenido de lo que se estaba diciendo más allá de su forma y cuestionando críticamente la condición del arte en sí mismo, proclamando al “arte

⁵³ Ruhrberg, *op. cit.*, p. 419.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 430.

⁵⁵ Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978. p. 159.

como una cuestión de definición, como un término arbitrario. Ni el artista, ni su autobiografía ni sus sentimientos tienen nada que ver con el arte [...] el arte reside en el ojo del espectador”.⁵⁶

En 1917, poco después de desatarse la Primera Guerra Mundial surge en Zurich el movimiento artístico Dadá, en el seno de una sociedad occidental fincada en el ideal de progreso basado en la ciencia y la razón. Sin embargo, la aplicación de este progreso como medio de destrucción masiva sería cuestionado por artistas dadaístas, con el propósito de acentuar su “no referencia” al mundo tradicional, es decir, al mundo racional, determinado por leyes y obligaciones estrictas, se proclamaban a favor de la libertad en la creatividad y el anarquismo, a un mundo de improvisación y casualidad dentro de un tiempo no convencional.

Dadá, siendo un término adoptado de manera casual, fue una corriente considerada como “una rebelión frenética contra la locura de la guerra, el genocidio, la lógica instrumental, la producción de armas la política nacionalista y la estrechez de miras de los burgueses [...]. La contribución dadaísta a la escultura fue acompañada por la profusión de poesía absurda, conferencias impactantes, música atronadora, tipografías y manifiestos caóticos y fotomontajes satíricos”.⁵⁷

Esta subversión y reacción anticultural propia del dadaísmo influyó, como posteriormente expondremos, en el desarrollo de técnicas como el fotomontaje, el ensamblaje y propuestas denominadas de acción como el *happening*, el *fluxus*, el *performance art*, el *land art*, el *body art*, el *action painting*, la *instalación*, las cuales, centrarían su atención en lo “cotidiano”, “imitando y desnaturalizando la vida de las acciones repetitivas, en las que como un eco de histórico estaba la confluencia de arte y vida de los orígenes del dadaísmo y la intersubjetividad y la experiencia colectiva a través de la memoria almacenada en el cuerpo”.⁵⁸

Por su parte, el fotomontaje surge alrededor de 1850, basado técnicamente en la yuxtaposición de imágenes fotográficas sobre un mismo plano o soporte, lo cual, consistía en unir o empalmar dos o más imágenes fotográficas utilizando “la aplicación del positivado combinado en varios negativos distintos sobre un mismo papel fotográfico. Conceptualmente se consolida como arte y como medio de expresión hacia 1920 con la influencia del cubismo y en el seno mismo del movimiento dadaísta”.⁵⁹

Por una parte, al asociar una y otra imagen fotográfica en un mismo espacio visual se buscaba ampliar las posibilidades expresivas de la fotografía y, a su vez, exponer una postura ideológica ante los fenómenos políticos y artísticos del momento. A partir de distintos fragmentos visuales se mostraban múltiples puntos de vista con el objetivo de ampliar el margen de la comprensión de estos fenómenos, creando una nueva unidad de forma y contenido.

⁵⁶ Ruhrberg, *op.cit.*, p. 457.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 458

⁵⁸ Tracy Warr; Amelia Jones. *El cuerpo del artista*. Barcelona, Phaidon, 2006. p. 26.

Por otro lado, la combinación de diversos objetos encontrados u *objects trouvés* podría considerarse un tipo de *ready-made* que se le conoció como ensamblaje. El cual fue la contraparte tridimensional del collage, el ensamblaje remite su origen a Pablo Picasso que, en colaboración con Georges Braque, creó el primer ensamblaje “*Guitarra de lámina metálica*” (1912), poco antes de que Marcel Duchamp atara una rueda de bicicleta a un taburete y lo llamara *ready-made*. Conocidos como "objetos" los ensamblajes fueron nombrados como tal por los curadores Peter Selz y William Seitz en 1961.

Cabe señalar que el ensamblaje es una técnica, no un estilo. Esta implicaba la transformación de objetos que no eran considerados artísticos y el uso de desperdicios del mundo real mediante el uso y la combinación de técnicas como el pegado o la soldadura para realizar esculturas. Esta manera nueva y radical de hacer esculturas le dio la espalda a las prácticas tradicionales del tallado en piedra o de modelado en bronce.

El *ready-made* y su sucesor, el ensamblaje, resurgen para 1960 en un enfoque en el que los objetos ya no cuestionan el arte, ni representan un gesto de rechazo como había sido anteriormente, “más que una renovación de Duchamp, se ocultaba una insaciable sed de realidad inmediata, banal y cotidiana. [...] El principio del *ready-made* había abierto sus compuertas, permitiendo a la vida cotidiana penetrar en cascada. Las cosas conservaban su propia vida, su lenguaje, orígenes e historia. Los objetos representaban la <vida>, el mito del arte moderno más productivo de todos. A partir de entonces, la vida estaba unida a lo común, a nuestro entorno urbano con todo su despilfarro y consumismo. [...] La radical ecuación dadaísta del arte como modo de vida fue invertida: la vida se había convertido en un modo de arte”.⁶⁰

Robert Rauschenberg fue el primero en reflexionar en sus *combine paintings* sobre la sociedad consumista norteamericana. A partir de 1953 y utilizando materiales encontrados al caminar por los suburbios de Nueva York, realizaba su obra combinando elementos pintados con objetos y fragmentos, lo cual, daba como resultado un tipo de collage y montaje.

Como ejemplo veamos su obra *Monograma* (1955-1959) en la que “fragmentos de una pintura gestual expresiva combinados con placas de calles, señales de tráfico, mobiliario abandonado, pieles de animal y fotos de revistas. Sobre placas toscamente pintadas se yergue una cabra de angora disecada cuyo cuerpo se halla insertado en un neumático (...) el origen heterogéneo de las distintas partes genera un amplio abanico de asociaciones [que constituían] un tejido polifónico de interreferencias formales, iconográficas y políticas”.⁶¹

⁵⁹ Bañuelos. *op.cit.*, p. 7.

⁶⁰ Ruhrberg, *op.cit.*, p. 509.

⁶¹ Ruhrberg, *op.cit.*, p. 510.



A partir de 1970, Rauschenberg se adhiere a los preceptos del arte minimalista en el que preferirá trabajar con cartón. Y para la década de los ochenta realiza esculturas de fragmentos de metal fundido y cuadros realizados mediante la oxidación con ácido de placas de metal. También, este pintor y artista de objetos estadounidense fue considerado el pionero del pop art.

A pesar de que Robert Rauschenberg, Edward Kienholz y George Segal representaban la ciudad en toda su vitalidad, despilfarro, brutalidad e incomunicación a través de sus obras, estos artistas de ensamblaje estadounidenses contemporáneo suelen vincularse al *Pop Art*.

El *Pop Art* fue para los artistas británicos, lo que Neo-Dadá fue para los artistas estadounidenses, como afirma Richter, una tendencia orientada hacia un modo prefabricado de ser y de pensar y ha convertido los aspectos populares y folklóricos de las cosas tangibles en objetos de idolatría⁶². Lo cual implicaba una idealización y mitificación de la industria cultural.

Contundente, afirma Paz que el *Pop Art* “en el fondo es pasivo y conformista” [...] “es un populismo de gente acomodada”.⁶³ Debemos entender esta tendencia desde el contexto de trivialidad y destrucción masiva que propicio el dominio de la industria cultural. A partir de la reproducción de estereotipos o modelos humanos a imitar, fundamentados, en el mito del éxito individual. “La industria cultural establece su poder de configuración del imaginario social y su capacidad de determinar, en muchos de sus aspectos fundamentales, la figura del individuo”.⁶⁴

De esta forma, el intento de “acercar el arte al público” culmina en el hecho de que “la atmósfera de la cafetería, el puesto de *hot dogs* y el cielo de hamburguesas son trasplantados a la galería de arte” [...] Norteamérica ha sido pionera en el terreno de las tazas, los platos, los recipientes para la leche y los manteles desechables, ahora es pionera en el arte desechable”.⁶⁵

La mercadotecnia, la publicidad y los medios de comunicación masivos influyeron directamente sobre esta trivialización, vulgarización y banalización del arte a través de su más conocido exponente Andy Warhol quien se pudiera considerar el maestro de la autopromoción mediática, ya que, iniciado como ilustrador publicitario desarrolla toda su obra artística bajo la importancia e influencia de los medios de comunicación e industria cultural.⁶⁶

⁶²Hans Richter, *Dada. Art and Antiart*, Thames and Hudson, Londres, 1970, p. 207.

⁶³ Octavio Paz. “Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp”, *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal. Obras completas*. Edición del autor, Fondo de Cultura Económica, 1994, p.138.

⁶⁴ Julio Amador. “Marcel Duchamp: ¿Crítica del poder? ¿Fin del arte? Discusión sobre la interpretación contemporánea de la obra y vida de Duchamp”, en Fernando Ayala Blanco y Salvador Mora Velázquez (coords.), *Tendencias de los grupos de poder en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012, pp. 335-378.

⁶⁵ Richter, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁶ Amador, *op. cit.*, pp. 335-378.

De esta manera, el *pop art* concebía “la vida urbana en un folclore de brillantes imágenes mediáticas y un mundo consumista de atractivo envoltorio (...) el único escultor verdadero en el seno del *pop art* es Claes Oldenburg”.⁶⁷

Ya situados en los años sesenta veamos la propuesta de “esculturas blandas” de Claes Oldenburg, en el que a partir de un modelo de cartón duro y rígido buscaba resaltar la metamorfosis, entre este objeto o modelo, con una réplica gigantesca, blanda, floja, sin vida. Utilizaba este proceso de *softening* (reblandecimiento) y agrandamiento –ampliándolos hasta la monumentalidad- de objetos cotidianos (teléfonos, máquinas de escribir, pintalabios, inodoros) con el fin de acabar – aunque ilusoriamente- con la separación entre individuo y objeto y, como forma de contrastar las dimensiones gigantesca con la banalidad del objeto. Sus obras se cuentan entre los raros ejemplos de escultura innovadora aceptada para espacios públicos. Oldenburg le apostaba a “un arte que se embrolle en la basura cotidiana y que, pese a ello, consiga alcanzar la cima”.⁶⁸

Posteriormente, surge la tendencia denominada *arte povera* en el que diversos artistas abandonan su obsesión por el consumismo y los medios de comunicación y enfocan su visión hacia la naturaleza, la mitología y la ecología. Es decir, usaron el arte como punto de partida para abordar la vida asociándola con la historia cultural y la mitología italo-europea con el fin de reflejar el presente a través del pasado. El uso de materiales < pobres > como tierra, carbón, palos, periódicos, oro, mármol, seda y cristal de Murano, remarcaba su interés por materiales naturales, “sin renunciar a la modernidad industrial”.⁶⁹

En Europa mencionemos como precursores, a Joseph Beuys y Mario Merz. Beuys combinaba diversos medios artísticos integrándolos con su propia experiencia de vida con el fin de obtener una unidad de arte y vida. Con sus diversos “dibujos, esculturas, objetos, ambientes y actuaciones, crea un simbolismo basado en temas mitológicos, ritos místicos y arquetipos”.⁷⁰

Por su parte, Mario Merz, combinaba materiales de la naturaleza como tierra y ramas con materiales u objetos sintéticos como vidrio y luces de neón. En su obra *My homes wind and Fibonnaci* (1969-1982) halla “la célula originaria del hábitat nómada humano en la forma del Iglú, a partir de la cual crea diversas variaciones significativas (...) constituyó un centro personal y el modelo de mundo como expresión de una cultura alternativa. La serie numérica de Fibonacci se halla intrínsecamente relacionada (...) en la espiral de crecimiento omnipresente de la vida, en la <ecuación universal>. La secuencia 1, 2, 4, 8, 16, 32... se prolonga hasta el infinito desde la concha del caracol hasta la galaxia”.⁷¹

⁶⁷ Ruhrberg, *op.cit.*, p. 512.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 517.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 557.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 692.

⁷¹ *Ibid.*, p. 558.

En los años sesenta se redescubrieron algunos planteamientos gestados desde las vanguardias europeas de entreguerras como el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo; enmarcándolos, específicamente, dentro de su contexto histórico y social, lo cual, propició una alteración e innovación de lo que en su origen proponían estas corrientes a principios de siglo.

Bajo esta premisa notemos, como desde 1910, “los dadaístas crearon arte en lugares que consideraban más reales e interesantes, como cafeterías, cabarés, periódicos o calles. El surrealismo que evoluciono a partir del dadaísmo, aportó un ingrediente psicológico y permitió que se popularizara la fascinación freudiana por el sexo, el mundo onírico y el inconsciente [...] El collage, el fotomontaje, la instalación, la performance, los ambientes y los montajes dadaístas y surrealistas rompieron con el marco y el plano uniforme de la pintura, y empezaron a formar parte de la vida cotidiana”⁷².

⁷² Warr, Jones.*op.cit.* p. 11.

3.3 El *Land Art* y la Instalación

En diversos momentos Spencer Tunick hace referencia acerca de que los cimientos de su propuesta artística los encontramos en el *Land Art* y en la influencia de artistas como Richard Long y Robert Smithson. Tejamos algunos puntos de convergencia entre estos y, retomemos la evidente idea de viaje en la propuesta de Tunick haciendo una comparación con el artista inglés Richard Long, el cual, plasmaba esta idea a través de sus travesías por diversos lugares como el Himalaya, los Andes, Australia, Japón e Islandia en los que, en un principio, sin añadir nada ajeno a estos espacios sino a través de su paciente observación, nos hace visibles elementos físicos del paisaje, su obra se “encarna [en] el lugar”⁷³. Posteriormente, dejará como únicos rastros un círculo o una línea de piedras, un cuadrado o una espiral con hierbas o cualquier material que encuentre a su paso. De esta forma, “la escultura” que realiza no puede estar en otro sitio, pues depende directamente del lugar y, de lo que ahí sucede y encuentra.

De este modo, el artista establece un diálogo con el lugar en el que “no quiere crear espacios, sino espaciar; abrir el lugar con la mirada para que, como indicó Heidegger, se desoculte, pues para este filósofo la obra ya no precisa de encarnaciones, ni tan siquiera de un espacio, se trata tan sólo *de un estar que genera un ser; el lugar es el escenario de este acontecer*. Este acontecimiento [...] es infinitamente simple, pero para que se produzca, *el pensamiento –la relación intelectual con el lugar- debe desarmarse*”.⁷⁴

En estas líneas, Tonia Raquejo, se refiere específicamente a la obra de Long, aunque esta visión también se puede aplicar a la propuesta de Tunick en cuanto a la idea de irrupción de un espacio para hacerlo visible y como forma para reflexionar o repensar acerca de éste. Sin embargo, la gran diferencia –entre ambos artistas- será la forma de irrumpir los espacios. Para Long, al principio su “estar ahí” y la observación son su medio de irrupción. Posteriormente, dejará huellas o marcas construidas por piedras, pasto, troncos, etc., a las cuales denomina esculturas.

La propuesta de Tunick, como hemos observado, se realiza tanto en espacios naturales y públicos y, podemos percatarnos de la influencia de Long en cuanto al uso del término “escultura”⁷⁵ como forma de irrupción viéndolo, en primera instancia, como el hecho o la acción de estar ahí en un espacio determinado y, en segunda instancia, como la realización de una “narrativa abstracta” con materiales encontrados en ese lugar, lo cual se manifiesta a través de la

⁷³ Tonia Raquejo. *Land art*. Madrid, Nerea, 1998. p. 69.

⁷⁴ *Ibid.* p. 71. (Cursivas mías)

⁷⁵ En esta misma línea, Robert Smithson desarrolló “su concepto de *site sculpture* (escultura del lugar), que definía la escultura como parte de un lugar determinado y no como un objeto aislado y móvil”. Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef. *Arte del siglo XX*. Vol. 2, Barcelona, Taschen, 2005. p. 545.

denominación que hace el propio Tunick de su obra como “instalación de esculturas”, la cual se realiza en lugar, espacio y tiempo determinado. En cuanto a los materiales utilizados nos encontramos con una radical diferencia, de piedras y troncos al uso del cuerpo humano desnudo.

Observemos como confluyen el *land art* y el *minimalismo*, por el tipo de materiales y la reducción de la obra a sus elementos más esenciales y, por la búsqueda de crear nuevas reflexiones sobre lo que podía considerarse una obra de arte puesto que el uso de materiales y objetos, no utilizados anteriormente, propiciaba un profundo cuestionamiento sobre el significado y sentido que podía tener la obra⁷⁶.

Rosalind Krauss plantea que durante el periodo modernista de construcción escultórica la lógica del monumento tuvo que trasladarse a “su condición negativa...una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar”⁷⁷ para que se produjera el monumento como abstracción, el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial. De este modo, el significado y función de una escultura se planteara como esencialmente nómada. De este modo, a través de la representación de sus propios materiales o el proceso de su construcción, la escultura muestra su propia autonomía ya que puede llegar a ser infinitamente maleable.

También nos asegura que las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa.⁷⁸

La preocupación por crear un arte simple que invite a reflexionar, a crear nuevas ideas, acerca de la pertenencia del individuo dentro de su entorno natural, se evidencia en estas palabras de Richard Long: “creo que el arte, reducido incluso a sus medios más simples, puede ser vehículo para nuevas ideas [...] A través de los ritmos de caminar, dormir, caminar, dormir, comprendo mejor los ritmos de la naturaleza [...] Mis esculturas son unas cuantas piedras entre millones. Espero que mis trabajos reflejen la impermanencia y la variabilidad de los procesos naturales”⁷⁹. Ahí, es donde convergen los planteamientos de Tunick y Long, ya que, en múltiples momentos nos olvidamos de nuestra naturaleza, de nuestra esencia como seres humanos, en la propuesta de Tunick podemos percatarnos cómo se evidencia y se exalta esta inquietud al utilizar el cuerpo humano desnudo como “una herramienta artística”, para plasmar esa “belleza” que -a partir de prejuicios y convenciones sociales, culturales y religiosas- se ha mitificado como indecente, prohibido, pecaminoso. En el siguiente apartado profundizaremos al respecto.

⁷⁶ Cabe recordar la ruptura provocada por Duchamp en 1914 con la aparición de sus *readymades puros* “obras que, en realidad ya están hechas” (Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe*. p. 159); ya que “el arte desvió su atención de la forma del lenguaje hacia el contenido de lo que se estaba diciendo, lo cual conllevó un cambio en la naturaleza misma del arte, que dejó de interesarse por la morfología para pasar a interesarse por la función. Este reemplazo de la *estética* por la *concepción*, marcó el comienzo del arte moderno y el principio del arte *conceptual*”. Peter Osborne. *Arte Conceptual*. London, Phaidon, 2006. p.13.

⁷⁷ Rosalind Krauss. *La escultura en el campo expandido*. p. 64.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 60.

Por otra parte, es curioso observar cómo en el documental realizado por TV UNAM y en la sinopsis de la exposición “Tunick antes del Zócalo” en el Museo de la Ciudad de México y “Tunick en el Zócalo 2007” en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA campus), se omitió⁸⁰ el origen de su propuesta donde el propio autor enfatiza - como ya señalamos- su adherencia a preceptos del *land art*. Por lo cual, adquiere importancia tejer algunos puntos de convergencia.

En el *land art* los artistas, trabajaban en espacios naturales, caracterizados por ser espacios efímeros y volátiles, por lo que no podían pretender establecer un manifiesto estético (sintético y cerrado) ya que las obras realizadas -denominadas *earthworks*- eran igualmente temporales, fugaces que dependían del tiempo, lugar, espacio y materiales utilizados para su realización. Por lo cual, podríamos considerarlo “una actividad artística circunstancial”⁸¹. Este término fue utilizado por Walter De María para designar sus primeras intromisiones en el paisaje en la década de los sesenta. Sin embargo, los propios creadores han delimitado “circunstancialmente” las premisas primordiales de esta actividad artística al haber desarrollado sus propios *earthworks*.

El *land art* rechaza el espacio urbano y utiliza desiertos, montañas, lagos, ríos, rocas, etc.; como escenario de esta expansión del arte en la que la formación terrestre, el horizonte, el clima y la erosión se convirtieron en materiales maleables para la creación de sus obras, coincidiendo con un creciente interés por la ecología y la toma de conciencia de los peligros de la contaminación y el exagerado consumismo.

Cabe mencionar que la preocupación de estos artistas -en general estadounidenses- por replantear o reflexionar acerca de la forma de mirar a la tierra y a la naturaleza, está relacionada también con momentos históricos trascendentes como la llegada de Neil Amstrong a la luna, la guerra de Vietnam y el previsible desastre ecológico. Situaciones que evidencian -por parte de Estados Unidos- su supremacía tecnológica y la capacidad de intervención y militarización de otros espacios. Ante estas situaciones, voces disidentes -entre ellas artistas del *land art*, performers y conceptuales- van a formarse como un movimiento de resistencia contra el gobierno conservador de Nixon, por lo cual, fueron considerados como un arte de ruptura debido “a la actitud estéticamente *contestataria* de sus componentes, que en algunos casos iba acompañada de una confrontación política”⁸². Cabe señalar que esta tendencia *contestataria* -aunque negada en el trabajo actual de Tunick- se expone en el propio origen de su propuesta y, se alude, al ser realizada por un colectivo de personas en un espacio público.

⁷⁹ Citado por Raquejo, *Land art*, pp. 114-115.

⁸⁰ En la primera edición de este documental fue omitida su adherencia a preceptos del *Land Art*, este término será incluido hasta su segunda edición.

⁸¹ Raquejo, *op.cit.*, p. 7.

⁸² *Ibidem*.

No obstante, podemos vislumbrar que más allá de la diferencia entre espacio natural, utilizado en el *land art*, y el espacio público utilizado en la propuesta de Tunick, apreciamos cómo convergen en el objeto de regresar a mirar la naturaleza. Tunick evidenciará la destrucción de espacios naturales a través del uso de espacios públicos y urbanizados contenidos de una inminente carga política, social, cultural e ideológica y, acentuará este hecho, al hacer uso del cuerpo humano desnudo donde el choque entre lo natural y lo construido emerge nuevamente, a un nivel del pensamiento, ya que por encima de raza, edad, estatus social, preferencia sexual, religiosa, etc.; la naturalidad del cuerpo y la reflexión de sabernos, ante todo, seres humanos capaces de pensar, mirar, sentir, tocar, oler, oír, hablar; cualidades inmanentes que estamos sustituyendo o hemos perdido al estar sumidos en una vida enajenada⁸³ que, en múltiples ocasiones se resume a trabajar y dormir o, a ver televisión y chatear, por lo cual considero que esta propuesta artística nos conmina a una reflexión al respecto.

Desde el punto de vista formal y significativo, lo anterior se fortalece, al encontrar importantes semejanzas entre las obras del *land art* y el arte prehistórico⁸⁴, ya que, como plantea el historiador Sigfried Giedion, el artista contemporáneo -de forma semejante al hombre primario- se expresa a través de un lenguaje abstracto basándose en figuras básicas que se pueden relacionar con aspectos esenciales e instintivos del hombre como: la sexualidad, la fecundidad y la maternidad. Así, a través de una línea recta nos puede remitir a la representación del tiempo o al signo de lo masculino y, la circunferencia a la representación del espacio o al signo de la feminidad.

Esta intencionada aproximación de los artistas del *land art* hacia las culturas antiguas, también se refleja en el uso del concepto de tiempo cíclico, ya que estos artistas pretendían ubicar su obra en un tiempo que les permitiera jugar con las fronteras del presente, pasado y futuro; fuera

⁸³ Desde un sentido propiamente filosófico este término corresponde al de las palabras alemanas *Entfremdung*, *Veräußerung* y *Entäusserung*, que significan «extrañación», «distanciamiento» y «exteriorización», y expresan una extrañeza del sujeto respecto de sí mismo. El concepto de *alienación o enajenación* fue utilizado por primera vez por Hegel para referirse a la negación o alteración (devenir otro) de una realidad inicial: la idea se negaba como tal y devenía cosa. En Feuerbach, la alienación consistía en la deshumanización o negación del ser humano creando un ser sobrehumano, Dios. En Marx, acercándose a la situación del obrero concreto, la enajenación es la situación de explotación constante, en el trabajo, del hombre por parte del hombre. La alienación económica consiste en el hecho de que los humanos, en la realización de su trabajo, se deshumanizan, se desposeen de sí mismo, se transforman en cosa, en algo ajeno. En la sociedad capitalista, el trabajador sufre una doble enajenación. Aquello que crea no sólo no le pertenece sino que, al convertirse en capital, deviene instrumento de explotación; el obrero fabrica el medio de su explotación. Por otro lado, el acto mismo de trabajar, con sus condiciones infrahumanas, es un acto enajenante o alienante, no desarrolla sus capacidades intelectuales y espirituales sino que deviene una pieza más, totalmente sustituible, del engranaje productivo. En obras posteriores Marx introduce nuevos elementos que complementan, o incluso sustituyen, esta noción de alienación. Así, en *El Capital*, a las nociones de «extrañación», «distanciamiento» y «exteriorización», añade la noción del fetichismo de la mercancía, que estaría en la base de toda forma de alienación. www.universidadabierta.edu.mx/Biblio/G/Gomez%20Jesus-Clases%20en%20Mexico.htm www.xtec.cat/~lvallmaj/barrinou/maralie2.htm

⁸⁴ También lo podemos observar en la obra de Richard Long, el cual utiliza materiales inorgánicos que encuentra en el lugar donde se inmiscuye, distribuyéndolos “de tal forma que sus obras parecen ser producto de la tierra más que de una intervención estética [...] su actividad artística se limita a colocar verticalmente –con formas circulares o alineadas o, en otras ocasiones, sin geometría– piedras en posición horizontal [...] su aspecto es tan sencillo y simple que parecen huellas geológicas, restos de cambios climáticos o, a lo más, señales que podían haber sido realizadas por hombres primitivos para comunicarse”. (Ibid. Pág 22)

del devenir histórico, que permite al individuo cuestionarse sobre la idea de progreso como la única forma de avanzar hacia el futuro.

Ya que la vida está en una constante espiral en la que el presente será futuro y el futuro pasado y el pasado tomará nuevas formas, una vida en la que el instinto y la esencia del hombre no pueden perderse. Al respecto, evoquemos las imágenes *Netherlands 10* (Dream Amsterdam Foundation) 2007 de Tunick y *Anillos anuales* de Oppenheim, al contraponerlas observamos su semejanza formal pero, sobre todo, su símil significativo de plasmar la idea del tiempo cíclico. Retomando la explicación que hace Tonia Raquejo, con respecto a la obra de Dennis Oppenheim, enfatizamos cómo este artista interviene la frontera entre Estados Unidos y Canadá, siendo un río el que la divide. En ambas riveras inscribe, con ayuda de un tractor, círculos concéntricos sobre la nieve. La propia naturaleza, el reloj cíclico que marca el paso de las estaciones, irá borrando a través de su proceso las huellas expansivas de los círculos. Al iniciarse el proceso de deshielo la estructura circular irá desapareciendo a medida que se incrementa el caudal del río, como si éste simbolizase el tiempo vectorial, siempre dirigiéndose hacia el futuro en su constante fluir. Esta forma direccional del tiempo borrará la memoria, las huellas del pasado, los anillos; quedando así un presente continuo, un progreso constante hacia el futuro. De esta forma el tiempo progresivo destruirá las huellas del tiempo cíclico.

Por lo cual, esta acción representa un modo de narrar el tiempo a través del movimiento, creando un modo de dejar una huella o una marca de los instantes vividos. Así, la huella impresa que resulta viene a ser una metáfora de la experiencia del sujeto, que edita el tiempo de su vida enlazando unos momentos con otros, creando una ilusión de continuidad; en este proceso ignoramos instantes que no quedan marcados en nuestras vidas o que, ya ni siquiera recordamos. Pero, en esta instalación realizada por Tunick es significativa la marca o la huella que dejará en cada individuo que participa en la acción.



Netherlands 10 (Dream Amsterdam Foundation) 2007, Spencer Tunick



Anillos anuales (1968) Dennis Oppenheim
Frontera de EE.UU. con Canadá, Maine-Claine

A su vez, cabe recordar que desde principios del siglo XX, el arte abstracto estuvo directamente relacionado con la cultura prehistórica –donde coincide otro punto importante con la propuesta de Tunick al referir su obra como “narrativas abstractas”- en el sentido de extraer de una imagen los elementos esenciales, desvestiéndola de artificios hasta llegar a una mayor simplificación y reducción figurativa. Tomemos como ejemplo las litografías de Pablo Picasso *Abstracciones de un toro* considerando que “la abstracción se logra mediante el acto de concentrar un fenómeno, un proceso, una impresión, una idea en grado tal que su esencia quede al desnudo”.⁸⁵ Paulatinamente, hemos visto como se manifiesta esta abstracción a nivel formal y narrativo en éste proceso artístico.

Aunado a lo anterior, llegamos a un punto relevante en los preceptos del *land art*, el hecho de considerarse un arte procesual regido por el aquí y el ahora, por lo cual, concentra su interés en la experiencia o en la vivencia de un instante; es decir, hará hincapié en la importancia del proceso de la obra y no en su resultado pues consideraban a la obra de arte como "un fenómeno que no puede definirse ni en términos causales, ni objetuales, sino más bien en términos experimentales [...] La vida, como el arte, no es un instante, es un proceso”.⁸⁶



Abstracciones de un toro (seis litografías) Pablo Picasso

Desde un punto de vista filosófico, entenderemos como proceso la idea del “proceso de formación subrayado por el filósofo griego de la antigüedad Heráclito, quien concebía la realidad como flujo eterno, en movimiento incesante que no se detiene jamás. Esta categoría es considerada en la filosofía de Hegel como la primera determinación de la idea en desarrollo del pensamiento, cuando

⁸⁵ Erich Kahler. *La desintegración de la forma en las artes*. Mexico, Siglo XXI, 1993.p. 64.

todavía no hay nada de él y simultáneamente se ha iniciado, ya es. La dialéctica materialista entiende por proceso de desarrollo un momento tal, de todo desarrollo, en que el fenómeno aparece ya, pero todavía no se ha realizado por completo, en que no es posible considerar materializada su existencia y al mismo tiempo se ha iniciado. El proceso de formación caracteriza el proceso de nacimiento de lo nuevo, de enriquecimiento de su contenido, de complicación de su estructura, el proceso de aparición de posibilidades y de su transformación en realidad”.⁸⁷

Este proceso cambiante, netamente subjetivo donde, por una parte, interviene la visión o intención personal del autor. Y por otra, la interpretación del espectador al observar y otorgarle un sentido a la obra refuerza este carácter procesal y relativo del arte. Porque cada que uno observa la obra y, en este caso la experimenta, la obra es otra; ya que intervienen factores como el contexto histórico y cultural así como el propio *background* del participante y/o espectador de la obra.

Este proceso conmina al participante y/o espectador a no limitarse a contemplar la obra pasivamente sino a ser un participante y/o espectador activo, que al observar y recorrer la obra para verla, desde diferentes perspectivas, advierta cómo se puede modificar su propia percepción y, cómo ésta, es un medio para apreciar y determinar la realidad que cada uno ve y conoce. De este modo, uno puede ser el constructor de una realidad, considerándola también como “un proceso y no un conjunto de cosas acabadas [...] el conocimiento es también un proceso y no un conjunto de datos fijos y acabados”.⁸⁸

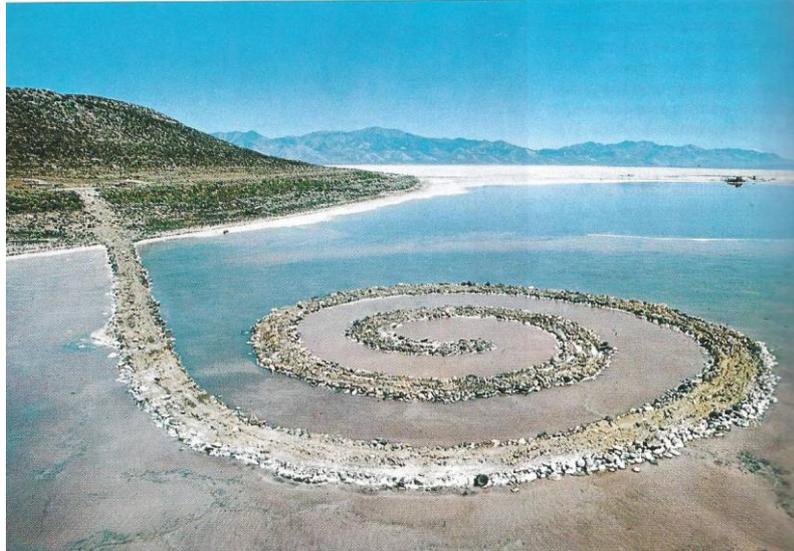
Esta polisemia, entendida como “simultaneidad de sentidos y la pluralidad de planos en los que significa”⁸⁹ un símbolo, la podemos observar claramente en el monumental *earthwork* “Muelle en espiral” (1970) realizado por Robert Smithson en el Gran Lago Salado del desierto de Utah, el cual fue construido por rocas, sales, cristales, tierra y agua encontradas en el lugar., en el que por encima de sus majestuosas dimensiones (longitud de 475 m y una anchura de 4’5 m) el autor exalta la manera en la que podemos observar una misma obra desde tres niveles de percepción en relación con el lugar: desde el aire como forma de percibir la totalidad, a nivel del suelo donde la obra se percibe aislada de su contexto y, dentro del muelle, donde la obra nos envuelve y la percibimos de manera fragmentada.

⁸⁶ Raquejo, *op.cit.*, p.60.

⁸⁷ Blauberg, I. *Diccionario de filosofía*. México, Quinto sol, 2001. pp. 283-284.

⁸⁸ Raúl Rojas. *El proceso de la investigación científica*. México, Trillas, 1990. p. 38.

⁸⁹ Julio Amador. *El significado de la obra de arte: Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. Mexico, UNAM, 2011. p. 92.



“Muelle en espiral” (1970) Robert Smithson

De acuerdo a estos planteamientos dividimos, previamente, el proceso artístico en dos fases: el proceso creativo (artista, espacio, tiempo y materialidad) y el proceso de recepción (espectador). En la propuesta de Tunick la fase del proceso creativo lo delimitamos en la convocatoria para participar en la instalación -en la cual hace una abierta invitación sin discriminación de razas, religión, sexo, edad, status social, etc.- participación directa de estas personas en la instalación, toma de video y fotografía como testimonio. Y el proceso de recepción durante la exposición en un museo de la fotografía y el video. Sin embargo, desde esta perspectiva estaríamos negando algo sumamente esencial, el proceso individual y colectivo que se genera por la participación del individuo en la instalación.

De esta forma observamos cómo el arte adquiere una nueva dimensión, al ir más allá de sólo mirar un cuadro, porque el arte ya no se limita a su carácter objetual sino se considera como un proceso de experimentación y de vivencia.

Por lo tanto veamos que el término *instalación*, fue considerada hasta la década de los ochenta bajo su común acepción de colocar piezas. Posteriormente, en un sentido más profundo, se la considera como el “acto de materializar una obra en un contexto específico [determinado por un lugar y tiempo definido] dentro o fuera de la galería”.⁹⁰ Las instalaciones generalmente serán exhibidas por un determinado periodo de tiempo y serán desmanteladas, dejando solo la documentación como testimonio.

⁹⁰ Osborne. *op.cit.*, p. 46.

Por último, acentuemos como –a pesar de sus matices- el *land art*, el arte prehistórico, el arte abstracto, el minimalismo, la instalación; convergen en esa búsqueda perpetua por plasmar a través de mínimos elementos formales, la esencia de las cosas, de los seres. De plantear, un más allá del nivel superficial y figurativo para adentrarse a un nivel más profundo, de introspección y reflexión sobre nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos.

De esta forma los paisajes temporales, creados por Spencer Tunick, involucran una serie de cuerpos desnudos –como materia pura para intervenir y transformar el lugar seleccionado- formando una escultura efímera sobre un espacio público. Los cuerpos colocados de manera conjunta crean una narrativa abstracta, creando un momento irrepetible, en un espacio y un tiempo determinados. De forma colectiva –aunque en su inicio también individual- mezcla todo tipo de *background* y orígenes de los cuerpos, lo cual nos conmina a la reflexión sobre la esencia del hombre y su lugar en la sociedad actual. De esta forma, se genera una fuerte trasgresión pues el acto de desvestirse por voluntad propia nuestro cuerpo ante otros e irrumpir en el espacio público, es una reflexión que nos remite a repensarnos como individuos pertenecientes a una sociedad en la cual estamos regulados por normas sociales, morales, religiosas, políticas, legales que son cuestionadas a través de esta propuesta artística.

De primera instancia convergen todas estas vertientes cuestionadas y nombradas en el párrafo anterior, por el lugar donde se realizó la instalación en la Ciudad de México, en el que aproximadamente 18,000 personas vivieron la experiencia de caminar, correr, abrazarse, tocarse, mirarse y posar su cuerpo desnudo sobre la plancha del Zócalo, dejó una huella efímera y trascendental. Las calles, los edificios, las personas a los alrededores fueron testigos de esta instalación, siendo ahora uno de los muchos acontecimientos que han sucedido en este lugar y que son parte de la historia y cultura de nuestro país. El hecho de haberse realizado en un espacio tan importante como es la plancha principal de una nación adquiere una carga simbólica muy profunda desde el punto de vista de espacio. Por lo que es indispensable realizar una breve y puntualizada reseña histórica sobre este espacio público para lograr vislumbrar su importancia simbólica en esta instalación artística.

- **Irrupción del espacio público: Zócalo de la Ciudad de México**

El Zócalo de la Ciudad de México es un monumental espacio público rodeado por algunos de los edificios más emblemáticos del país, los cuales han sufrido grandes cambios a lo largo de su historia ya que han sido varias veces demolidos o remodelados. En esta plaza ha habido áreas verdes, monumentos, fuentes e incluso un mercado. Con más de cinco siglos de historia, desde su origen ha sido sede del poder político, económico y religioso de México, en el que se mezcla tanto su pasado indígena como virreinal. Siendo un lugar donde tradicionalmente el pueblo de México se reúne para celebrar fiestas o manifestaciones culturales, políticas y sociales. De esta manera el Zócalo de la Ciudad de México es como el corazón de la cultura mexicana, en el que cada día que pasa es como un latido en su historia.

Actualmente, podemos contemplar la Plaza de la Constitución comúnmente conocida como Zócalo⁹¹, como el área central de la ciudad de México que fue edificada sobre las ruinas de la antigua Tenochtitlán e, irónicamente, para su construcción los colonizadores españoles se beneficiaron de la mano de obra indígena y de los materiales de la misma ciudad que habían devastado. En su arquitectura podemos apreciar un marcado estilo virreinal o colonial, ya que, era el imperante de aquella época en Europa.

En su momento, los españoles respetaron parte de la traza que había tenido la antigua capital de Tenochtitlan. De hecho, en el sitio que actualmente ocupa esta plaza ya existía un espacio abierto que formaba parte del centro ceremonial azteca. Por lo que, los españoles ensancharon este espacio público dando inicio, en el oriente de esta plaza, a la construcción del Palacio del Virrey sobre lo que había sido el Palacio de Moctezuma Xocoyotzin y, actualmente es, Palacio Nacional.

El Palacio Nacional guarda en esencia, hasta la fecha, el mismo uso desde la época colonial, ya que, desde aquél entonces era sede del Palacio Virreinal y ahora, es sede del Poder Ejecutivo Federal de México. En su momento, el Palacio Virreinal albergaba, además de la residencia de los virreyes y su servidumbre, la Real Audiencia, la Sala del Trono, el Real Jardín Botánico y otros cuerpos necesarios para la administración de la Colonia, destacando la Casa de Moneda, que legó su nombre a una de las calles que delimitan actualmente al palacio. Dicha construcción ha sufrido diversas transformaciones, de acuerdo, al estilo y gusto de los gobernantes en turno, empero, cabe mencionar que sobre su balcón central, se encuentra la campana de Dolores, utilizada por Miguel Hidalgo para convocar al movimiento independentista en septiembre de 1810. También se puede

observar uno de los murales de Diego Rivera, en el que plasma la historia de México, desde la época prehispánica hasta el siglo XX, haciendo un recuento de las guerras de Independencia, de Reforma, de las Intervenciones Francesa y norteamericana, así como la de la Revolución.

En la zona norte de la plaza, donde anteriormente se encontraba parte del Templo Mayor azteca, se asignó un terreno a la construcción de la Catedral Metropolitana. De este modo tras la conquista de Tenochtitlan, se mandó destruir todo templo pagano, es decir, todo templo que profesaba creencias politeístas y se mandaron edificar templos cristianos sobre ellos. Estos templos servirían como sede para llevar a cabo el proceso de evangelización. La primera iglesia fue construida con las mismas piedras de las pirámides o templos mexicas que Hernán Cortés mandó destruir en 1521. Este primer templo fue orientado de poniente a oriente, es decir, con su puerta principal –llamada del Perdón– por la calle de Empedradillo y sus muros seguían hacia la calle de Seminario.

En 1881, se excavó frente a la actual Catedral para hacer los jardines que adornan el patio oriente del templo y se encontraron varias bases de columnas labradas en piedra ordenadas en línea recta asemejando la orientación de un antiguo templo allí construido. También se pudo observar que las piedras con las que fueron hechas las bases de las columnas habían sido originalmente pedestales de ídolos aztecas.

Allí donde se erige la actual Catedral de México, estuvo la primera Catedral que sirvió a los creyentes por más de cien años. “Silenciosas e inermes, las piedras labradas de colibríes que representaban a Huitzilopochtli, a Tláloc o a Tezcatlipoca, fueron bases de las columnas de aquella primitiva Catedral y dan testimonio actual de las antiguas deidades mesoamericanas, sobrevivientes de una ardua evangelización entre los naturales por parte de los misioneros españoles”.⁹² Actualmente, algunos fragmentos de las columnas y sus bases del templo se pueden observar en el ángulo izquierdo del atrio de la Catedral y en el Museo del Templo Mayor.

De esta forma “la Catedral de México resume en sí misma todo el arte de la colonia. Su construcción tardó casi tres siglos, de manera que en ella se compendian diversos estilos, desde las bóvedas ojivales de sus primeros tiempos, el severo herreriano de sus portadas del lado del norte, de las de la sala capitular y la sacristía, hasta el neoclásico de Ortiz de Castro y el Luis XVI de Tolsá, pasando por el barroco de las demás portadas y el churrigueresco coruscante del altar de los Reyes. [...] Por eso sería absurdo pretender artificialmente que el templo regresase a una unidad estilística que nunca tuvo. Debemos respetarlo en su variedad pintoresca de estilos”.⁹³

Por el lado poniente de la plaza se establecieron varios comercios que, posteriormente, dieron origen al llamado "Portal de Mercaderes" y, una serie de edificios cuyas fachadas y arcos

⁹¹ Nombre que devino por el inicio de las obras de un monumento a la Independencia de México, ordenado por Santa Anna en 1843, que nunca se concluyó, pero que inició con el basamento o zócalo del mismo.

⁹² <http://www.catedralmetropolitanademexico.mx/apps/publications/info/?a=131&z=30>

están en concordancia con los demás de la plaza, en donde se desarrolla una gran actividad comercial y de servicios, sobresaliendo el Gran Hotel de la Ciudad de México, que a finales del siglo XIX fue una de las más novedosas tiendas de la capital, por los servicios de vanguardia que ofrecía. Al final del perímetro poniente, destaca también el edificio del Nacional Monte de Piedad, institución fundada desde el siglo XVIII y donde originalmente Hernán Cortés edificó para sí, sobre lo que alguna vez se conoció como las Casas Viejas de Moctezuma, un palacio de inmensas proporciones y que con el tiempo se transformó hasta su uso actual.

Finalmente, en el extremo sur de la plaza se construyó el Palacio del Ayuntamiento, función que se sigue ejerciendo en la actualidad por el Gobierno del Distrito Federal. A un costado, el inmueble de la Suprema Corte de Justicia de la Nación fue construido en la primera mitad del siglo XX, con su fachada de piedra y cantera, destacan en su interior los murales de José Clemente Orozco. Por lo que respecta a los edificios del Gobierno del Distrito Federal, éstos se encuentran divididos por la avenida 20 de Noviembre; al lado poniente, el más antiguo, corresponde al que fuera el Palacio del Cabildo de la Ciudad de México; el del oriente, fue reconstruido en la primera mitad del siglo XX y, como había comentado, ocupa desde la época colonial al ayuntamiento de la ciudad.

Una vez descritos los principales edificios que contienen al Zócalo de la Ciudad de México, podemos observar como en este espacio convergen siglos de tradiciones, en el que nuestra herencia ancestral azteca sigue sobreviviendo a pesar del mestizaje con otras culturas que se fundieron con la nuestra.

Sin embargo, más allá de los edificios y sus funciones a servicio de la colonia o, ahora, para el actual gobierno político y religioso, es curioso observar como estos espacios han sido habitados por importantes actores que han marcado el curso de nuestra historia. Y sobre todo estos actores fueron los fundadores de una cultura que, a pesar de su derrota ante los españoles, sigue sobreviviendo en esencia en cada uno de nosotros. Cabe citar un fragmento del poema *Los últimos días del sitio de Tenochtitlan* para atestiguarlo:

Y todo esto paso con nosotros.
Nosotros lo vimos,
Nosotros lo admiramos.
Con esta lamentosa y triste suerte
Nos vimos angustiados.

⁹³ <http://www.catedralmetropolitanademexico.mx/apps/publications/info/?a=114&z=4>

En los caminos yacen los dardos rotos,
Los cabellos están esparcidos.
Destechadas están las casas,
enrojecidos tienen sus muros.

Gusanos pululan por calles y plazas,
y en las paredes están salpicados los sesos.
Rojas están las aguas, están como teñidas,
y cuando las bebimos, es como si bebiéramos agua de salitre.

Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,
y era nuestra herencia una red de agujeros.
Con los escudos fue su resguardo, pero
ni con escudos puede ser sostenida su soledad”.⁹⁴

Y un fragmento de la *Crónica Mexicayotl* escrita por Hernando Alvarado Tezozmoc:

“Aquí se dice, se refiere como llegaron, entraron los ancianos, los nombrados teochichimecas, gentes de Aztlán, los mexicas cuando vinieron a buscar tierras, a merecerlas, aquí en la gran ciudad de México- Tenochtitlan, lugar de su fama [...] donde el águila se yergue, donde ella grazna, [...] donde es desgarrada la serpiente [...]

He aquí, aquí comienza, aquí se vera esta puesta por escrito [...] la historia del origen [...].

Así en el porvenir jamás perecerá, jamás se olvidara, siempre lo guardaremos nosotros, hijos de ellos, nietos, hermanos menores, tataranietos, biznietos, descendientes, su sangre, su color. Lo vamos a comunicar a quienes habrán de vivir, habrán de nacer, los hijos de los mexicas, los hijos de los tenochcas”.⁹⁵

Por lo cual, la instalación artística propuesta por Spencer Tunick al haberse realizado en este espacio cobra un importante sentido, tanto por el espacio que fue ocupado como por el hecho de que la población mexicana manifestara a través de esta obra artística su apoyo e inconformidad sobre problemáticas o hechos del momento que afectan a la población de nuestro país, como su

⁹⁴ Miguel León Portilla, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. Versión de textos nahuas Ángel María Garibay K. y Miguel León-Portilla ilustraciones de los códices Alberto Beltrán, 29a ed. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2007. pp. 160-161.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 178.

apoyo a la despenalización del aborto⁹⁶ en el Distrito Federal, su inconformidad hacia la pederastia y contra el cardenal Norberto Rivera; también se exigió la liberación de los presos políticos de Atenco y se reclamó contra el "fraude electoral" en las elecciones presidenciales del 2006. De esta forma se aprovechó la ocasión para darle una dimensión política al encuentro al lanzar este tipo de consignas, a pesar de que en las indicaciones del evento se había advertido que no sería una fiesta o una manifestación sino una obra de arte.

Por otro lado creo que es muy importante observar como, la ausencia de la bandera, en el asta ubicada al centro de la plancha del Zócalo también adquiere una carga simbólica importante ya que siendo un objeto que cotidianamente esta colocada en este lugar el día de la instalación el asta estuvo vacía. Y a pesar de estar ausente en el asta bandera, durante la instalación colocamos el brazo derecho en posición de "Saludo a la bandera de México" estando nuestros cuerpos dirigidos de espaldas al edificio del Palacio Nacional, lo cual, al saber el peso político que tiene este edificio podríamos reflexionar sobre la cuestión de que no es necesario tener frente a nosotros un edificio que sea símbolo del poder ejecutivo, ni un trozo de tela con la impresión del águila devorando una serpiente nombrada Bandera Nacional para que un ciudadano mexicano o, tal vez hasta extranjero, guarde respeto o haga reverencia a este símbolo patrio.

Pero ¿que significado tiene este símbolo? Según cronistas, el lugar preciso de la fundación de Tenochtitlan obedeció a la señal de Huitzilopochtli, de modo tal que cuando los mexicas provenientes de Aztlan encontraron a un águila –símbolo del sol- posada sobre un nopal que florecía sobre un islote devorando a una serpiente, se dio lugar a la Gran Tenochtitlan. De este trascendental hecho se deriva uno de nuestros símbolos patrios –el escudo nacional- que hasta nuestros días permanece incólume y se mantiene vigente en la bandera y moneda nacional.

El escudo nacional representa esta señal de Huitzilopochtli: el águila, de perfil izquierdo, erguida y posada sobre un nopal, apoyada sobre su pata izquierda con la pata derecha y con el pico sostiene una serpiente de cascabel, que representaba para los indígenas la renovación de la vida.

El islote presenta un listón con franjas de colores: verde de esperanza y victoria, blanco de pureza e ideales y rojo de la sangre derramada por los héroes de la Patria. Sobre el islote hay un nopal con tunas rojas, símbolo del corazón de los hombres, para los aztecas. La guirnalda tiene un encino que simboliza la fuerza, del lado izquierdo y del lado derecho presenta el laurel de la victoria.

Por otro lado, si observamos la fotografía que fue entregada a todos los participantes en esta instalación descubrimos otra situación o hecho sobre la ausencia, es decir, durante la instalación se nos pidió dirigir nuestros cuerpos hacia el edificio de la Catedral en posición fetal. Sin embargo, en

⁹⁶ El 24 de abril de 2007 la Asamblea Legislativa del Distrito Federal aprueba las reformas necesarias a la Ley de Salud y al Código Penal donde se permite la interrupción de la gestación no mayor a las doce semanas.

la fotografía no se incluye este edificio, esta ausente. De esta forma el autor hace hincapié sobre estos elementos ausentes o, a propósito ausentes, para jugar con el discurso narrativo y simbólico de la instalación en el que aunque un objeto o edificio este ausente en el lugar (la bandera en el asta) o en la fotografía (el edificio de la Catedral) el peso significativo que adquiere es el que cada uno como interprete le pueda asignar. A mi parecer, esta es una forma de destacar los convencionalismos a los que estamos habituados, en el que no cuestionamos cotidianamente porque hacemos un gesto de respeto hacia un trozo de tela con un escudo impreso que se considera un símbolo patrio, sino hacemos el gesto y asumimos un respeto sin detenernos a pensar como fue inculcado. Recuerdo aquellos años de primaria y secundaria en el que cada inicio de semana se realizaba honores a la bandera, tal vez, este ritual cívico, ha servido y sigue sirviendo, para reproducir esta idea de respeto y nacionalismo hacia este símbolo patrio.

Por otro lado, durante la crónica de la instalación comentaba que “estando en esta posición fetal, se nos pidió que la orientación de nuestros cuerpos fuera dirigida hacia donde esta ubicado el edificio de la Catedral. En ese momento pensé “es como hacer una reverencia hacia la iglesia católica, esto no es ad hoc a mis creencias... pero después preferí pensar que estaba haciendo una reverencia a mi cultura, a mis antepasados aztecas”, y si lo analizo, lo vuelvo a pensar, ya que ese edificio de la Catedral ausente en la fotografía para mi simboliza esa cultura mestiza de la cual soy/somos herederos como consecuencia del avasallamiento de nuestra cultura azteca en manos de los españoles. Reencontrarme con este sentido de pertenencia a este país, fue también uno de los regalos que me dio el haber estado desnuda en medio de la Plaza del Zócalo y, fue muy importante, porque al estar inmersa en la cotidianeidad de la vida uno pierde de vista su propio origen.

En su libro *Visión de los Vencidos*, Miguel León Portilla, comenta que “Los nahuas, vencidos y oprimidos durante siglos [...] saben que, para hacerse dueños de su propio destino, han de confiar en si mismos. Un poeta nahua, Natalio Hernández Xocoyotzin [...] ha expresado bellamente esta idea [...]

Necesitamos caminar solos

Algunas veces siento que los indios

Esperamos la llegada de un hombre que todo lo puede,

Que todo lo sabe,

Que nos puede ayudar a resolver

Todos nuestros problemas.

Sin embargo, ese hombre que todo lo puede
Y que todo lo sabe
Nunca llegara;
Porque vive en nosotros,
Se encuentra en nosotros
Camina con nosotros;
Aun duerme
Pero ya esta despertando.⁹⁷

3.4 Visión del cuerpo desnudo en el arte contemporáneo

Desde los años sesenta se dio un paso trascendental en el cual, en un principio el descubrimiento del cuerpo del artista –a través del *body art*- será un medio de “representar y afirmar el *yo* dentro de la sociedad. Como el cuerpo es el lugar a través del cual se articulan los poderes públicos y privados, se convierte en un lugar de protesta donde pueden articularse los ideales revolucionarios de los movimientos pro derechos que se resisten a la lógica represiva, exclusivista y colonizadora de la modernidad”⁹⁸. Evocando así la tensión permanente entre los aparatos de poder y las manifestaciones de resistencia dentro de una sociedad.

Dentro de este contexto, es importante mencionar -como indudable precursor- a Jackson Pollock, artista que provocó con su obra lo que se denominara *action painting*. “Mi pintura no viene del caballete. Estoy más a mis anchas en el piso. Me siento más cerca, más integrado en el cuadro ya que así puedo andar a su alrededor, trabajar desde los cuatro costados, estar literalmente dentro del cuadro”⁹⁹. Así a través de “telas de araña: entrecruces continuos de pasta en cualquier dirección, en que el goteado informe pone en crisis la forma cerrada, circunscrita, perfilada”¹⁰⁰; Pollock “desplazaba el acento del resultado de la obra de arte al proceso mismo de la creación artística, convirtiendo el acto de pintar en un suceso cuasi-ritual o cuasi –mágico”¹⁰¹ donde “el tiempo pictórico coincide aquí con el tiempo existencial”.¹⁰²

Cabe mencionar que, a su vez, el *action painting* surgido de la Escuela de Arte de Nueva York y definido por el crítico Harold Rosenberg, derivó también los conceptos de *action* y *actionism*, los cuales, “describen actividades artísticas que ponen el acento en el desarrollo de una situación o una acción que transforma el entorno; a veces están orientadas por un tema o concepto y se llevan a cabo a la manera de un ritual”.¹⁰³

Posteriormente, a partir de esta tendencia, se origina *el happening*. Así como otras modalidades conceptuales como *el fluxus*, *la performance* y *la instalación*; que inmiscuirán, paulatinamente, al espectador como partícipe directo de la acción artística. Grosso modo hagamos un recorrido por estas modalidades para visualizar dónde se ubica la propuesta de Tunick, aunque

⁹⁷ León Portilla. *op.cit.*, pp. 189-190.

⁹⁸ Warr, Jones. *op.cit.*, pp. 22-23.

⁹⁹ Citado por Jorge Juanes. *op.cit.* p.16.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Julio Amador Bech. *La condición del arte. Entre lo sagrado y lo profano. Apuntes de sociología y antropología del arte*. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Num.196. Año XLVII. Enero- Abril 2006, Dirección de Estudios de Posgrado FCPyS-UNAM.p. 42.

¹⁰² Juanes, *op.cit.* p.16.

¹⁰³ *Ibidem*

no olvidemos que él mismo la denomina “instalación de esculturas”. Sin embargo, la genealogía de su propuesta también encuentra precedente en éstas.

El *happening* surge en la escena neoyorquina y buscaba la participación del espectador durante sus representaciones artísticas invitando al público asistente a formar parte de la acción de manera totalmente improvisada, ya que, a diferencia de una obra dramática no poseía argumento.

En 1962 esta tendencia coincidió con el *fluxus*, sus acciones surgen internacionalmente, a través de grupos artísticos en Nueva York, París y Japón. Conjuntando, principalmente, las artes plásticas con el teatro y la música, el *fluxus* se manifestaba a favor de un espíritu colectivo y anónimo y, por consiguiente, se declara en contra de la individualidad.

Por su parte, la *performance* a partir de la danza, el teatro, la música y la improvisación, realizaba intromisiones absurdas en diversos espacios convencionales y representaciones públicas de actos cotidianos realizados una sola vez, ante un público. En los años cincuenta la *performance* dejó de pensarse como una provocación y, una década después, logra considerarse como una plena entidad artística. Su importancia para el arte conceptual radica en su carácter genérico puesto que ofreció la oportunidad de experimentar con diversas manifestaciones artísticas transgrediendo las formas establecidas. De este modo, la *performance* se considera una intervención social que buscaba “superar las fronteras entre el arte, la política y la vida cotidiana a través de *situaciones construidas* críticamente que modificaban el entorno urbano de forma subversiva”.¹⁰⁴

Acotemos grosso modo cual era la propuesta del arte conceptual, Peter Osborne en su libro *Arte conceptual* plantea que fue un arte que desafiaba, directa y radicalmente, la concepción de la obra de arte en tanto que objeto para ser experimentado visual y espacialmente y, enfatizaba el papel que desempeñaban las ideas en la generación del significado derivado de las formas visuales. Surgió en los años sesenta, en reacción contra de los cuatro rasgos (objetividad material, especificidad de medios, visualidad y autonomía) tipificados por Clement Greenberg acerca de la pintura moderna. Por su parte, Sol LeWitt lo concebía como un nuevo tipo de arte en el que la idea o el concepto es el aspecto más importante porque aunque no adopte ninguna forma visual, sería una obra de arte igual de válida que cualquier producto acabado. Por lo cual, sugiere que la idea no sólo es el aspecto más importante, sino que en sí misma podría ser una obra de arte. De esta forma, se solían presentar ideas y proyectos en forma de bocetos y diseños con el objeto de estimular la imaginación y reflexión del espectador. Exponiendo el proceso de producción artística o de conocimiento, del cual la obra sólo es una parte.

¹⁰⁴ Osborne, *op.cit.*, p. 20.

Visualicemos cómo la propuesta de Tunick se ubica, de alguna u otra forma, entre las redes de estas tendencias. En su proyecto *Naked States*, se muestra una mayor afinidad, ya que la irrupción de un espacio de manera abrupta, el uso de la pose y la gestualidad corporal, el uso de utilería en sus instalaciones (una llave, una víbora de plástico, una máscara de extraterrestre, entre otras) y la improvisación, en cuanto, a la incertidumbre de no saber cuántas personas participarán puede provocar esa espontaneidad durante la instalación. Sin embargo, la peculiaridad y la convergencia entre éstas modalidades y la propuesta de Tunick, radica en el hecho de ir más allá del marco y la superficie plana de la pintura, a través de la irrupción del individuo en espacios públicos, en los cuales, se realizan acciones –que se pueden considerar- absurdas y contradictorias con el fin de subrayar las convenciones y prejuicios a los que estamos sujetos como individuos pertenecientes a una sociedad. A su vez, por medio de éstas se enfatiza el hecho de que la experiencia sólo se puede dar a través de la presencia física y perceptible del individuo, de la propia vivencia. De ahí, la importancia de invitar al espectador a convertirse en participante de la acción. Ya no será una representación del cuerpo desnudo sino una presentación del cuerpo desnudo en la instalación.

El uso estratégico de los medios de comunicación en la propuesta de Tunick será primordial como forma de difundir la convocatoria para participar en la instalación. En el documental “*Naked States*”, se evidencia cómo, a partir de su proyecto realizado en Maine, Estados Unidos, se incrementa notablemente la participación a través de anuncios en pantallas gigantes y entrega de volantes durante un concierto del grupo de rock “*Phish*”, además de la publicación de notas informativas en periódicos y televisión, se logran convocar más de mil personas. Y, a partir de este momento, el uso de diversos medios de comunicación (Internet, televisión, radio, periódicos, revistas y volantes) será preponderante.

Al respecto, podríamos considerar esta propuesta como post conceptualista, ya que contrario a lo que el arte conceptual había rechazado (lo visual) porque hacía uso de palabras y objetos, ésta se interesará por el uso estratégico tanto de las formas artísticas tradicionales como de las técnicas visuales de los medios de comunicación. Por otro lado, este post conceptualismo de la instalación reside en que “la obra (la entidad física) pasó a ser el *producto* de la instalación de la idea”¹⁰⁵. A partir de estas palabras enfatizamos el hecho de que más allá de la obra, de su presencia física, la idea plasmada en la instalación quedará -metafóricamente- girando en el pensamiento del individuo que la observa, el meramente espectador o; por otro lado, el que participa directamente en la acción o realización de esta.

¹⁰⁵ *Ibidem.*

Desde este punto de vista podemos subrayar otro importante factor en la propuesta de Spencer Tunick, ya que, la experiencia individual va más allá del momento efímero y volátil del acto mismo de la instalación; porque repercutirá directamente en la reflexión, el repensar acerca -en este caso- del cuerpo desnudo, el espacio público, la colectividad, además de provocar una introspección del propio individuo así como de su relación con el otro, tal vez, como reflejo de uno mismo.

Estas ideas me remiten a las palabras del artista mexicano Gabriel Orozco: “la idea del barco o del bote que va navegando y va dejando atrás una estela. Para mí, esta imagen es mi obra. ¿Qué es una estela?, ¿es futuro, es pasado, es presente? [...] En ese sentido, también mi cuerpo, al actuar, deja una estela: que puede ser la silueta, el aliento, una línea de agua, una huella, un gesto: que evidentemente se van a perder con el tiempo; las estelas desaparecen. Sería hermoso pensar en una estela infinita, permanente, pero entonces ya no sería una estela. Es una cuestión, en todo caso, que tiene que ver con el lenguaje. Creo que algunas de mis piezas, aunque sean pequeñas, dejan una estela de significado; pero que actúa exactamente igual que una estela en el mar, que de pronto parece que se pierde, pero nunca del todo, algo de ella se queda ahí, en el horizonte”.¹⁰⁶

De esta forma los paisajes temporales, creados por Spencer Tunick, involucran una serie de cuerpos desnudos -como materia pura para intervenir y transformar el lugar seleccionado- formando una escultura efímera sobre un espacio público. Los cuerpos colocados de manera conjunta crean una narrativa abstracta, creando un momento irrepetible, en un espacio y un tiempo determinados. De forma colectiva -aunque en su inicio también individual- mezcla todo tipo de *background* y orígenes de los cuerpos, lo cual nos conmina a la reflexión sobre la esencia del hombre y su lugar en la sociedad actual. De esta forma, se genera una fuerte trasgresión pues el acto de desvestirse por voluntad propia nuestro cuerpo ante otros, propone una reflexión que nos remite a repensarnos como individuos pertenecientes a una sociedad en la cual estamos regulados por normas sociales, morales, religiosas, políticas, legales que son cuestionadas a través de esta propuesta artística.

El cuerpo humano a través de la historia del arte ha sido representado de múltiples maneras de acuerdo al contexto histórico social y, por lo tanto, es inminente la influencia de factores sociales, políticos, religiosos y culturales. No obstante, en el arte del siglo XX pareciera que la representación y la experimentación con el cuerpo dentro de un discurso artístico, principalmente - como señala Yves Michaud- se manifiesta de tres formas: el cuerpo mecanizado, el cuerpo bello y el cuerpo desfigurado. Aunque también comentaremos un poco más sobre el llamado “cuerpo del artista”.

¹⁰⁶ <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11697>

- **El cuerpo mecanizado**

Raoul Hausmann en su escultura *Cabeza Mecánica o el espíritu de nuestro tiempo* (1919) proyecta la racionalización en el pensamiento del individuo y de su automatización. Esta idea de cuerpo mecanizado la evidencia al sujetar sobre la cabeza aparatos de precisión como una regla, un reloj, una brújula, accesorios fotográficos. Accesorios para medir el espacio, el tiempo, saber una ubicación, poder ver u observar a través de.



Si reflexionamos un poco sobre nuestra visión del cuerpo, tal vez, lo relacionamos inmediatamente, ensimismados en nuestro quehacer cotidiano, a los diversos roles que desempeñamos en el trabajo, la escuela, la familia, en lugares de convivencia, etc.; ambiente que por inercia o circunstancialmente uno elige para construir su propia vida. Sin embargo, esta posibilidad de elegir tiene destellos de libertad pero la determinación social, cultural, política, económica, a la que estamos propensos como individuos pertenecientes a una sociedad es indudable y definitiva.

Al respecto la dinámica en los medios de comunicación para crear estereotipos culturales y sociales, promoviendo y exaltando un “deber ser” sugerido por esferas de poder político y económico, ha sido incisiva y decisiva para la reproducción de ideas, creencias y mitos.

En específico, la difusión e implantación de estereotipos y cánones estéticos, a través de imágenes y discursos incitantes sobre lo que se debe considerar bello, estético -aunado a un discurso implícito de inferioridad- ha provocado una falta de aceptación y reconocimiento del

individuo sobre su cuerpo, esa insaciable búsqueda del anhelo del “ser físicamente” y, más peligrosamente, del “ser” como aquél o aquella “estrella” o personaje de la conocida “fábrica de sueños” –como osadamente suele denominarse- Televisa. Hago esta referencia porque es una de las más importantes empresas por su cobertura mediática (Internet, televisión, cine, radio, revistas, videohome, etc.) a nivel nacional e internacional y, por lo tanto, una de las compañías que tradicionalmente han servido para construir y reforzar esta visión estereotipada, desde los años cincuenta.

Por lo cual, el preocupante aumento de mujeres anoréxicas y bulímicas, la creciente práctica de cirugías plásticas, la modificación corporal por medio de anabólicos, injertos y prótesis, las modificaciones quirúrgicas de sexo, los avances en la modificación genética y en la clonación, entre otros. Ha propiciado la reaparición del tema del hombre mecánico pero, sobre la forma del hombre posthumano, del hombre mutante que tiene la posibilidad de elegir como ser y, a través de estas técnicas, llegar a ser. Y, por otra parte, ofrecen una extensión del cuerpo a través de la creación de un cuerpo híbrido, un organismo más allá de los límites físicos de la escala humana.

Esta idea del cuerpo protésico o mecanizado se evidencia en *The Third Hand* (1976-1980) de Stelarc en la que el autor poseía una “tercera mano” del mismo tamaño que la derecha -creada por ingenieros japoneses- con la cual pretendía explicitar como “el cuerpo ha creado una información y un entorno tecnológico al que ya no puede hacer frente. Este [...] impulso de acumular cada vez más información ha provocado que la capacidad cortical humana ya no pueda absorber y procesar creativamente toda esa información [...] La tecnología acoplada e implantada simbióticamente al cuerpo crea una nueva síntesis evolutiva, un nuevo híbrido humano: lo orgánico y lo sintético viajan juntos para crear una nueva especie de energía evolutiva”.¹⁰⁷

- **El cuerpo bello**

Por otra parte, el dolor y la deformidad física para lograr una belleza culturalmente idealizada fue plasmada en 1993 por la artista Orlan en su séptima performance-intervención “*Omniprésence*”, en la que denuncia esta tendencia contraponiendo fotografías de su rostro dolorido en proceso de curación -por haberse realizado una cirugía plástica que fue transmitida en directo vía satélite en 15 países- con imágenes de la mitología griega.

¹⁰⁷ Warr, Jones. *op.cit.*, p. 184.

La utilización masiva de instrumentos para la transformación del cuerpo tiene como única finalidad el acceso a la eterna juventud, tratando de desafiar el proceso natural del cuerpo. Lo cual se podría traducir en un mecanismo narcisista que refleja la realidad del nuevo hombre en su artificialidad. El logro del yo seductor ha de conseguirse machacando el cuerpo con dietas, cirugías, trasplantes, gimnasia.

Spencer Tunick, al respecto, apela por plasmar la belleza del cuerpo a través de una instalación de cuerpos desnudos en la que, convoca a participar a gente común y corriente; sin discriminación de raza, religión, sexo, status social, edad (salvo ser mayor de 18 años para evitar problemas legales), etc. Pero porqué cualquier cuerpo puede ser participe de una obra de arte, si estamos acostumbrados a las musas inspiradoras y a la belleza ideal, planteada desde los griegos y, actualmente, reforzada por los medios de comunicación, en la que “el cuerpo humano es un modelo de proporción porque con los brazos y piernas extendidos encaja en las formas geométricas perfectas, a saber, el cuadrado y el círculo”.¹⁰⁸ En el Renacimiento esta figura conocida como *hombre vitruviano*, era la afirmación de una filosofía que parecía ofrecer ese vínculo entre la sensación y el orden, entre la base orgánica y la base geométrica de la belleza, lo cual, ha sido desde entonces la piedra filosofal de la estética.

Pero esta intromisión del cuerpo de un hombre cotidiano en una obra o un discurso artístico, se ha dado por esa lucha de romper con cánones y convenciones estéticas tradicionales, tanto de soportes, materiales utilizados, espacio y tiempo y, por el cuestionamiento de qué es el arte o porqué ese objeto se considera una obra de arte.

- **El cuerpo del artista**

Por lo cual, ubiquémonos en los años sesenta cuando aparece el llamado “cuerpo del artista” –ya hemos hecho referencia de ésta idea y de uno de sus precursores Jackson Pollock con su *action painting*- en la que el arte ya no se limita a su carácter objetual de pintura o escultura sino se considera como un proceso de experimentación y vivencia. En un primer momento por parte del creador y, paulatinamente, se inmiscuirá al espectador o público pasivo para convertirse en un participante de la acción.

¹⁰⁸ Clark, Kenneth. *El desnudo*, Madrid: Alianza Editorial, 1987. p. 27.

Cabe mencionar como la mayoría de nosotros estamos familiarizados con nombres de los grandes artistas como: Da Vinci, Van Gogh, Rembrant, Picasso, Dalí, Rivera, Siqueiros, entre muchos otros; o hemos escuchado sobre el arte del renacimiento, del barroco, del impresionismo, de las vanguardias del siglo XX, del muralismo mexicano. Sin embargo, es curioso observar cómo se han acallado estas tendencias, surgidas desde los cincuenta pues “el público y la crítica han tendido a considerar el arte corporal o body art como algo perturbador y su reacción ha sido tildarlo de psicótico y exhibicionista, de aberración dentro de la historia del arte”.¹⁰⁹

Y, hoy por hoy, lo observamos en las innumerables notas informativas publicadas en los diversos medios de comunicación, que sólo retoman el sentido sensacionalista y polémico causado por las instalaciones propuestas por Tunick, en las que se hace referencia a la desnudez, al número de gente que participó en la instalación, el tráfico que se ocasionó a causa de ésta, el tiempo que se tomó para realizarla, entre otros detalles ofreciéndonos información, datos que en algunos casos ahonda un poco acerca del concepto de su propuesta pero, en general, omiten un sentido de reflexión más profundo. Pero ¿qué significado puede adquirir el hecho de que un individuo participe, en nombre de una instalación artística, desvistiendo por propia voluntad su cuerpo ante otros e irrumpa en un espacio público?

Recordemos algunos momentos significativos del cuerpo del artista con la temática, específica del cuerpo desfigurado para ir vislumbrando una posible respuesta a la cuestión anterior.

- **El cuerpo desfigurado**

Para los accionistas vieneses el uso de un lenguaje simbólico en el que la mutilación, tortura y laceración de sus propios cuerpos tenía como fin evidenciar la brutalidad a la que éste fue sometido durante las dos guerras mundiales en el campo de batalla, en los campos de concentración y en crueles experimentos médicos.

Arnulf Rainer desde los cincuenta desarrolla la técnica de superposición de la pintura, utilizando las técnicas formales del accionismo vienes como una forma de exhibicionismo y para romper las barreras del arte y la vida. Experimenta con drogas alucinógenas y se interesa por estudios de psiquiatría clínica. Investiga su propia mente utilizando el arte de acción y el *body art*.

Por su parte, artistas alemanes y austríacos como Günter Brus con sus auto mutilaciones, Otto Mühl con sus acciones materiales y Hermann Nitsch con su *Teatro de la orgía y el misterio*

¹⁰⁹ Osborne, *op.cit.* p.12.

cuestionaban tabúes sociales relacionados con el sexo, el alimento, el espacio individual y los fluidos corporales invocando un “retorno de la animalidad del hombre con el desparramamiento de sangre, orina, mierda y semen humano en combinación con vísceras animales y desechos de cuerpos orgánicos [...] erotismo, dolor, sadomasoquismo, laceraciones, incisiones, heridas [...] promiscuidad extrema, acto desaforado que nos pone ante el cuerpo a cuerpo entre el hombre sin grilletes y la naturaleza primordial”.¹¹⁰

Günter Brus en *Art and Revolution* (1968) se subió a una silla desnudo -en la sala de una conferencia sobre la posición y la función del arte en la sociedad capitalista- y tras rasgarse el pecho y el muslo con una hoja de afeitar, orinó en un vaso y se bebió su contenido, después defecó y se esparció su excremento por todo el cuerpo. Finalmente, se tendió sobre el suelo y mientras se masturbaba cantaba el himno nacional austriaco.

Pissaction (1969) de Otto Mühl fue una acción material –un método en el que buscaba expandir la realidad y, a su vez, la dimensión de la experiencia- en la que el autor desnudo sobre el escenario orinaba en la boca de su colega Günter Brus. De esta forma Mühl aspiraba a la autoliberación del individuo a través de la ruptura de tabúes y apelaba por “una reducción del hombre desde lo personal y lo sexual a través del *conocimiento corporal* para alcanzar lo existencial de una forma más directa”.¹¹¹

Teatro de la orgía y el misterio (1984) de Hermann Nitsch se realizó en el castillo de Prinzenhof fue una orgía de sangre durante tres días en la que se sacrificaron toros y ovejas, se reintroducían vísceras en los animales sacrificados; se pisaban uvas, vísceras, sangre y vino contenidas en grandes tinas y se derramaba sangre sobre los actores que personificaban a Cristo y a Edipo. En procesiones nocturnas alrededor del castillo un gran número de actores y espectadores participaban -iban y venían- llevando antorchas encendidas y acompañados de animales. Finalmente, desde unos helicópteros se lanzaron cubos con sangre, lodo y vísceras sobre tanques militares.

Estos radicales performances expresaban el cuerpo desfigurado y la pesadumbre de posguerra, la preocupación por afirmar la autonomía del individuo, de su corporalidad y, significaban una trasgresión a los límites convencionalmente aceptados con el objeto de que el artista y el público alcanzaran un estado de catarsis, una sensación de alivio colectivo ante el sufrimiento vivido.

De esta forma tenemos un contexto general de cómo se ha representado y experimentado con el cuerpo humano dentro del arte del siglo XX, sirviendo como marco de referencia para la propuesta de Spencer Tunick. Por lo cual ahora desglosare específicamente los elementos o signos corporales de esta propuesta como son la ropa o el vestido y la desnudez.

¹¹⁰ Juanes, *op.cit.*, p. 65.

- **El cuerpo velado en la instalación de Spencer Tunick en México**

Visualicemos la instalación realizada en el Zócalo de la Ciudad de México el 6 de mayo de 2007, en el que aproximadamente 18,000 personas vivieron la experiencia de desvestirse por voluntad propia su cuerpo.

Apreciemos paulatinamente el hecho de cómo el desvestirse adquiere un fuerte significado simbólico, si definimos el objeto “ropa” como un medio que representa un compromiso entre las exigencias del mundo social, el medio al que pertenecemos y nuestros deseos individuales. De esta forma la ropa o vestido es un símbolo de lo que se es y de lo que se quiere ser. Pero es siempre aparente. [...] el vestido no es más que un velo que cubre el desnudo.”¹¹²

Retomo las palabras de la artista Maribel Doménech puesto que sintetizan una idea del cuerpo y vestido muy *ad hoc* a mi pensamiento “en el cuerpo se refleja la experiencia de la vida, también es el espacio oscuro donde se mueven nuestros pensamientos, nuestros deseos, nuestra intimidad, nuestros sentimientos que afloran al exterior como tatuajes sobre la piel. La piel es el punto de encuentro de lo público-privado [...] La fragilidad del cuerpo debido a su continua metamorfosis hace que sea necesario cubrirlo para protegerlo. [...] El vestido es como la silla o la casa, son construcciones que realiza el ser humano para habitarlos, es como una segunda piel que nos acompaña, en nuestro deambular por el espacio de la vida”.¹¹³ De este modo, el vestido se convierte en una segunda piel que nos protege y donde refugiamos nuestro yo privado y, a la vez, sirve para conectarnos con el espacio público.

Durante la instalación recuerdo que uno de los momentos más trascendentes fue el descubrir que al despojarnos de nuestras ropas lo único que nos diferenciaba físicamente a unos con otros era nuestro rostro, siendo un momento de igualdad irrepetible e inigualable. Con respecto a esto, Nicola Squicciarino comenta que el hombre, desde los inicios de su historia ha intentado huir instintivamente del riesgo de la homogeneidad que representa la piel, al constituir un uniforme común para todos los seres humanos, haciendo uso de la pintura corporal, del tatuaje, de los ornamentos y del vestido como forma de diferenciarse.

¹¹¹ Warr. *op.cit.* p. 95.

¹¹² León Deneb. *Diccionario de símbolos. Selección temática de los símbolos más universales.* Madrid, Biblioteca Nueva, 2001. pp. 193-194.

¹¹³ José Lorenzo Rojas. *Lengua e historia social. La importancia de la moda.* Universidad de Granada, Granada, 2009. p. 429.

Entre pueblos remotos este significado social de diferenciación a través de la ornamentación estaba determinado por factores naturales como la edad, el sexo o las capacidades personales (trofeos de caza y de guerra), y no surgía, como sucede actualmente por el fenómeno de la moda, motivada por factores sociales y económicos relacionados a la división de clases de nuestra sociedad actual.

El rostro es la parte del cuerpo más relevante para expresar emociones y comunicar actitudes interpersonales. Darwin sostenía que existen movimientos faciales diferentes para cada uno de los estados afectivos primarios, siendo estos: felicidad, ira, sorpresa, tristeza, disgusto y miedo.¹¹⁴

El rostro es el espacio donde las emociones, en el mismo momento de su expresión, son manipuladas u ocultas bajo el disfraz de la corrección social, del respeto y la reserva. Dado que al vivir en sociedad entramos en un juego de ficciones y disimulos, en el que nuestro rostro “parece ser el mas elaborado elemento de comunicación no verbal y, por tanto, también de falsificación no verbal”.¹¹⁵

Por otro lado, de manera particular consideremos la moda como forma de vestirse, es decir, de mostrar y ocultar el propio cuerpo. Y en forma general, la moda como una institución moderna que abarca publicidad, medios de comunicación, cultura, cambios ideológicos y sociales basada en un sistema de renovación continua del mercado que demanda consumir lo que se produce para producir algo nuevo. Podemos decir que la moda es el símbolo mismo de la circulación del capital como mercancía fetichizada puesto que en simbiosis con el pensamiento capitalista, se nutre del permanente circuito de producción-consumo-reproducción: siendo un consumo que requiere del monopolio o cooptación de los cuerpos para su circulación.

La moda al servicio de la promoción de marcas como “*Chanel, Calvin Klein, Mc Donald’s, Nike, Coca-Cola...* [...] figuran como clientes de estas empresas que trabajan para producir y reproducir un determinado imaginario corporal”.¹¹⁶ Siendo por esto, la moda es un lazo que une al individuo en conformidad con las convenciones sociales puesto que tendemos a adecuar nuestro cuerpo a las exigencias y normativas de la sociedad en la que vivimos.

Dichas exigencias y normas son impuestas a través del conjunto de instituciones de lo simbólico el lenguaje, la religión, la educación, las creencias, las corrientes artísticas. Por medio de este sistema de ideas conscientes e inconscientes se construyen los significados que conforman los comportamientos, actitudes y gestos que adoptamos de forma “natural”. Baudrillard sentencia que los cuerpos se vuelven verdaderos objetos de consumo que se consumen a si mismos, al intentar

¹¹⁴ Nicola Squicciarino. *El vestido habla: Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid, Catedra, 1986. p. 24-25.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 430.

modelarse de acuerdo con el canon que la sociedad impone, convirtiéndose así en cuerpos disfrazados.

“Probablemente no es una casualidad que la palabra ‘persona’ quisiera decir ‘disfraz’ en su significado original. Esto implica reconocer el hecho de que siempre y en todas partes, más o menos conscientemente, cada uno representa un papel. Es en estos papeles en los que nos conocemos unos y otros, en los que nos conocemos a nosotros mismos”.¹¹⁷

El capitalismo industrial y la urbanización no solo han cambiado los contornos del paisaje sino que transformaron las relaciones sociales y temporales. La vida industrial cambió el ritmo del momento y reordenó la relación entre la vida pública y la vida privada. Desde el siglo XIX, Joanne Entwistle comenta en su libro sobre *El Cuerpo y la moda* que la vida pública llegó a ser vista como un ‘espacio muerto’, un espacio alienante y carente de virtud espiritual o moral que se experimentaba como un espacio impersonal, vacío y alienante. Esto sentó el escenario para la aparición de la ciudad como lugar peligroso, lleno de extraños, quienes en virtud de su calidad de desconocidos solo se pueden conocer a partir de su apariencia, siendo este, el único medio para descifrar al otro.

Lo sorprendente es que hoy, en pleno siglo XXI, seguimos leyendo a las personas tomando su ropa y aspecto general como referencia. Por eso mismo es que el significado de la apariencia sea preocupante para nosotros porque nuestra apariencia física se ha convertido en un importante medio de informar a los otros sobre nuestra posición social, grupo étnico, diferencia de género, afiliación religiosa, edad, perfil profesional, ideología liberal o conservadora, entre otros.

De este modo, la dicotomía que se manifiesta simbólicamente en el juego alusivo de ocultamiento y revelación propio del vestido implica la simultánea y conflictiva presencia del disfraz (yo ideal) y de la desnudez (yo real). El acto de la revelación, lo que no está oculto o velado, descubre las apariencias del ser para la aceptación del yo. Tendríamos que desocultar lo oculto como acto de revelación para que hubiera una aceptación del ser y eso fue, explícitamente, lo que sucedió aquel 6 de mayo de 2007. Esa mañana en la que casi 18 000 personas por voluntad propia decidieron desocultar sus cuerpos a través del despojarse de sus ropas, desnudarse.

La desnudez es el estado natural del hombre que en virtud de creencias y suposiciones ha sido culturalmente considerado anormal. La desnudez puede ser vista desde diversas perspectivas, por ejemplo estéticamente, al observar la belleza del cuerpo a través de la percepción de su forma y su armonía. O desde el punto de vista de la desnudez espiritual que persigue su perfección a través de ritos que conducen a la purificación y a lograr su identificación con la naturaleza, siendo ésta la más sublime visión del desnudo, pues los ritos comienzan con el despojo de todo lo accidental y el

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 186-187.

posterior revestimiento de lo sagrado, como una forma de identificación de lo humano con lo divino.

Otra acepción de desnudez puede llamarse moral, según la cual, es el estado natural del hombre solo y desvalido que invita a la reflexión sobre lo mundano y material para llegar a la sencillez y al ascetismo: así como ha tomado conciencia de su pequeñez como hombre. Esta forma moral de ver el desnudo es la que se ha mantenido a lo largo de la cultura occidental.

Sensibilicémonos en la apreciación del desnudo colectivo en una instalación artística, donde la frontera entre el espacio público y privado se disuelven, observando el proceso de creación en el que el individuo no sólo es espectador e intérprete del objeto o sujeto de arte sino un participante activo. Y cómo puede ser un medio para reflexionar acerca de nuestra naturaleza como individuos, del respeto al otro, de la convivencia del ser humano en su más puro estado con la naturaleza, del despojo de lo material olvidando –por un instante- cualquier prejuicio social.

- **Participante activo**

Quiero hacer hincapié sobre el sentido que confiero a “participante activo” ya que al cuestionar a Spencer Tunick sobre si las personas que participan en sus instalaciones son participantes activos el respondió: “No considero al participante como un artista o un ejecutante de arte. Los considero una clase de colaborador en la realización de una escultura humana porque temprano en la mañana se mueven muy rápidamente con sus vidas y regresan a hacer lo que saben, profesores, electricistas, doctores y abogados dondequiera que lo hagan. No creo que sean solamente espectadores. Ellos, obviamente, desean ver a miles a su izquierda y a su derecha, pero también pienso que son participantes”.

De acuerdo a su respuesta, somos participantes y una clase de colaborador pero no somos un participante activo, ni somos artistas o ejecutantes de arte. En lo cual difiero, porque considero que el simple hecho de participar “estando ahí” le concede a cada individuo la posibilidad de experimentar, de vivir la obra a través de sus sentidos tacto, oído, olfato, vista y gusto; convirtiéndose tal vez, sin ni siquiera imaginarlo, en un creador. Y me refiero a creador en un sentido conceptual, en el que el resignificar conceptos, a partir de esta vivencia, como el desnudo, la ropa, el vestido, el espacio público, se convierte en una respuesta inmediata de cada participante. “Aristóteles decía que nada hay en el intelecto que no haya estado antes en los sentidos”.¹¹⁸

Otro rasgo del participante activo es el hecho de que cada uno de los participantes tuvo el poder de decidir participar y, en ese preciso instante, estar ahí. Para subrayar la importancia de la decisión

¹¹⁸ Luis Abad Carretero. *Una filosofía del instante*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954. p. 61.

quiero retomar a Luis Abad Carretero, el cual, plantea en su libro *Una filosofía del instante* el término decisión-acción explicando que el sujeto que obra tiene todo un proceso intelectual que va desde la conservación y el recuerdo a la decisión, pasando por la duda y la incertidumbre. Y, apunta, que aun habiendo una decisión, si no va acompañada de la acción, finalmente este proceso quedaría inconcluso. Esta idea de la decisión-acción adquiere una gran importancia, ya que, este proceso tuvo que sucederle a los miles de participantes que acudieron aquel día, para ser partícipes de la instalación.

El hecho de que como preámbulo y resultado de la instalación se suscite una acción sea, intelectual o física, es uno de los logros más importantes de esta propuesta artística. Puesto que no solo se invita a reflexionar sobre pensamientos e ideas preestablecidas sino incita a la acción, invita a participar. Y esa acción, más allá de la instalación artística, la ejercemos cada uno de nosotros, en nuestros pensamientos, en nuestras iniciativas, en nuestros actos que se traducen en hechos. Cada uno tenemos ese poder de decidir hacer.

Por ejemplo, esta decisión por hacer, para mí se traduce en el presente ensayo, que me ha llevado a inmiscuirme en este proceso de investigación y aprendizaje para generar un cierto sentido o interpretación de lo que puede decirnos esta propuesta artística.

De esta forma la decisión es la cumbre de nuestra acción. “La decisión denuncia la presencia del hombre como ser vivo, como actuante. La decisión no llega precisamente al instante de la acción y sin embargo lo sobrepasa. No llega porque hasta el instante mismo en que actuamos no estamos seguros de haber hecho lo decidido en la forma prevista. La sobrepasa, porque no es un simple disponer las mismas cosas de manera diferente a como estaban antes, sino añadir un elemento nuevo, consistente en el poder de la acción, que es algo nuevo que antes del instante no existía. El acto hace al ser y el ser hace al acto, porque son simultáneos”.¹¹⁹

- **Cualidades inherentes**

Un instante sublime que tuvo el “estar ahí” fue cuando sentí como mi piel y la piel del otro se tocaban, sentir ese contacto físico, sentir nuestro calor y energía que circulaba como por fibra óptica. Fue un momento decisivo, en el que diversas cuestiones me surgieron como el reflexionar sobre como este acto de tocar, de sentir, siendo un acto inherente a nuestra especie poco a poco, en nuestra sociedad actual, esta en un proceso de extinción.

Donde el uso de dispositivos de comunicación como la computadora, la tablet, el teléfono celular o, actualmente, denominado Smartphone, está contribuyendo a desplazar o cambiar de sentido la

¹¹⁹ *Ibid.* p.156.

forma como percibimos el contacto con nosotros mismos y con los otros. Como sentencia Derrick de Kerckhove, discípulo de McLuhan, sobre el termino interactividad “es el tacto, es la relación entre dos personas y el entorno digital a través del hardware que los conecta”.¹²⁰

Actualmente, un cotidiano ejemplo de interacción entre un grupo de amigos, familia, colegas es que estando en una reunión, sea el fin que sea de la reunión, cada individuo (o la mayoría) al portar su propio dispositivo portátil que, esta conectado a la red de Internet, puede “estar ahí” pero conversando por chat con otra persona en cualquier parte del mundo o, revisando su Facebook, dejando de lado a los que están a su costado. O estar posteando una fotografía, de ese momento, en Instagram en el que no convive con los otros por estar inmerso en la utilidad de esta tecnología portátil o, irónicamente, porque los otros también están atendiendo sus propios asuntos. Los mensajes de texto y las llamadas telefónicas, en todo momento, también difieren con la convivencia natural de compartir opiniones sobre cualquier ámbito de nuestra vida. Pensamos que estamos interactuando con múltiples personas, que sabemos de la vida de los otros por leer sus estados en Facebook, que tenemos muchos amigos a través de esta pagina de Internet. Sin embargo, detengámonos un poco en observar que no estamos teniendo un tiempo real y de calidad para compartir una buena charla, una discusión acalorada, un abrazo, un beso, un “estar ahí” con nuestras familias, con nuestros amigos, con nuestros colegas sino estamos propiciando una ruptura irreparable a una de las cualidades inherentes de nuestra especie, como ser humano, como lo es el hecho de convivir a través del tacto, del intercambio interpersonal.

Claro que esta situación no ha sido fortuita, retomo algunas ideas de Derrick de Kerckhove, en el que nos explica como, a partir del Internet, se esta produciendo un nuevo sentido en la idea de interactividad o sistemas interactivos, lo cual produce un gran impacto hacia nosotros mismos, “al crear una nueva continuidad entre el cuerpo y la maquina, ayudan a reforzar la red de conexiones que expande nuestro sistema nervioso central mas allá de nuestros cuerpos, hacia el mundo exterior. [...] la tecnología interactiva produce impactos sobre la imagen del cuerpo, añade una dimensión a nuestra vida sensorial biológica (es lo que se esta dando en llamar telecepcion), la percepción remota de cosas fuera de nuestro cuerpo); se produce una perdida de los propios limites personales concretos (expansión); la perdida de este claro sentido de los limites produce una imagen confusa de nuestro cuerpo: ya no sabemos donde empezamos y donde terminamos (múltiple personalidad). Por tanto hay necesidad de volver a entrar en contacto con nuestro propio cuerpo (la *propio-cepcion*, es decir, el sentido de que el propio cuerpo esta ahí”.¹²¹

Mantenemos ajenos, indiferentes, apáticos a nosotros mismos por no reconocernos como un ser que puede convivir, interactuar, transformar, renovar su propia vida y en consecuencia su entorno,

¹²⁰ María Asunción Gutiérrez López. *Internet y libertad. Ampliación tecnológica de la esencia humana*. España, Comunicación social, 2005. p. 61.

¹²¹ *Ibid.*, Pág. 62.

¿cómo podríamos pretender cambiar el exterior si ni siquiera uno mismo tiene conciencia de los alcances de su propio ser, de sus cualidades inherentes? Por lo cual, creo que esta propuesta artística busca manifestarse en contra de la robotización, mediatización y globalización del ser humano, por rescatar su identidad, su individualidad y, a su vez, su relación con el otro.

De esta forma, al verme en el otro, me reencontré con mi esencia como ser humano me refleje a mi misma en esa fragilidad y fugacidad del momento y, a la vez, tome conciencia que como individuo pensante y sensible soy capaz de oler, de oír, de ver, de tocar, de reconocer, de reaprender, de reargumentar creando nuevos conceptos o dándole, un nuevo sentido, a estos conceptos.

Otra idea que, surgió durante la instalación al haber vivido esta experiencia, por el simple hecho de “estar ahí”, en medio de miles iguales que yo, es que tome conciencia sobre la igualdad que comparto con todos los demás, donde la superficialidad y la apariencia que cada uno adquirimos al estar vestidos se transformó en un momento de igualdad irrepetible. Lo puedo asegurar el sentimiento de igualdad que se vivió en ese momento.

Otro aspecto asombroso es que al participar dentro de la instalación y al observar las fotografías de Spencer Tunick la única evocación sexual que percibo es la diferenciación de género entre hombres y mujeres pero no se hace alusión explícita al acto sexual, al erotismo, o a la pornografía; por lo que es interesante observar como la visión negativa del cuerpo desnudo en pecaminoso, impuro, fetichizado puede evocar este sentido negativo por las ropas o contexto en el que se observe. Sin embargo, basta con reiterar que un cuerpo humano desnudo es natural en esencia. Ahí de nosotros que le otorguemos en, otros momentos, adjetivos descalificativos.

Podríamos hacer referencia a la simbología del cielo que se refiere al comienzo y al final de lo sagrado, si pensamos como el hombre, no ha dejado nunca de añorar su origen divino y, este origen siempre lo ha situado en el cielo, allí donde también simbólicamente colocamos el final. En otro sentido, podríamos significar el cielo como el mundo interior que llamamos alma y que, al mirarlo, es como mirar el alma.

Por otra parte, León Deneb también nos brinda un amplio panorama sobre la simbología del sol, la cual, se refiere al principio vital, fecundador, inmortal, inteligente, fuente de toda luz, calor y color, referencia de todo el espacio. Además, origen de todo lo creado. Símbolo del hombre en su esencia, en su centro, en su ciclo vital. Emite luz que es símbolo del conocimiento, de toda actividad intelectual y espiritual. Símbolo de la conciencia y espíritu. En el mundo de los sueños, es la conciencia en estado puro en el que el sol hace resplandecer aun mas las mascararas.

De esta forma los miles de cuerpos recostados sobre la plancha del Zócalo mirando hacia el cielo abrieron simbólicamente su alma al universo en un amanecer que apenas vislumbraba los primeros

rayos de sol para redescubrir y reconocer su esencia intelectual y espiritual, sin engaños, sin mascarar.

No me queda más que invitar a reflexionar sobre la realidad en la que somos partícipes hoy, y que mañana, pasado o en un instante cambia, se transforma... como en las instalaciones fugaces que son parte de la historia del arte como testimonio de hartazgo, trasgresión, necesidad del individuo por reconocerse.

Nuestros pies van dejando huellas, marcando caminos que podrán seguir quienes buscan la perfección que comunica la sabiduría. ¡Dichoso aquel que estando ahí, quieto, manifiesta haber recorrido todas las distancias! Un creador da la respuesta de cómo lo hizo: esta gracia consiste en estar ahí.

CONCLUSIÓN

El presente ensayo tiene una cualidad inacabada que pretende subrayar el carácter del arte estudiado, en el que convergen corrientes como el arte de acción, el arte conceptual, el *Land Art*, en el cual se busca que el espectador y/o participante se inmiscuya en la obra y, en este caso, al leer esta interpretación de la obra denominada por Spencer Tunick “instalación de esculturas”, le brinde un sentido o lo incite a cuestionar lo planteado en estas páginas. Desde un inicio sabía que quedarían muchos cabos sueltos, puesto que la polisemia de la obra a interpretar ofrece una inmensa variedad para observarla y reflexionar sobre sus posibles significados. Como, desde un principio comente, esta interpretación es tan válida e imperfecta como cualquier otra.

De hecho, creo que podría llamar a este ejercicio de escribir, haciendo honor a Pollock, como un “*action writing*” en el que un tema lleva a otro, un concepto lleva a otro, una primera idea se sustituye por otra idea que, en un principio, ni había imaginado pero que se me presenta y la incluyo. Tejiendo, textualmente, una telaraña que se fue entrelazando poco a poco hasta lograr el presente ensayo.

Desde un principio planteamos como objetivo cómo a través del análisis interpretativo de la obra artística de Spencer Tunick podíamos reflexionar acerca de nuestra esencia como ser humano, como individuo pensante y sensible que es capaz de reconocer, reaprender, reargumentar conceptos como el desnudo. Sin embargo, después de vivir la experiencia de desvestir mi cuerpo frente a los otros se amplió mi visión y esto propició una reflexión sobre conceptos esenciales como lo son las cualidades inherentes del ser humano y el ser humano como un participante activo.

De esta forma considero que un punto decisivo en la propuesta de Spencer Tunick es la estela de significado que permanece sobre un participante de la instalación, por el simple hecho de haber “estado ahí”. Ya que este simple hecho promueve la reflexión sobre el proceso de significación y planteamiento de conceptos e ideas que asumimos sin cuestionar para propiciar un proceso de resignificación y replanteamiento de estos, una búsqueda del por qué el origen de nuestro pensamiento hacia conceptos como desnudez como algo impúdico, inmoral, fetichizado: o del vestido bajo una idea estereotipada de clase, de estatus económico y social.

Por otra parte, durante la instalación para Spencer Tunick “somos participantes y una clase de colaborador” pero no somos un participante activo, ni somos artistas o ejecutantes de arte. En lo cual difiero, porque considero que el simple hecho de participar “estando ahí” le concede a cada individuo la posibilidad de experimentar, de vivir la obra a través de sus sentidos tacto, oído, olfato, vista y gusto; convirtiéndose tal vez, sin ni siquiera imaginarlo, en un creador. Y me refiero

a creador en un sentido conceptual, en el que el resignificar conceptos, a partir de esta vivencia, como el desnudo, la ropa, el vestido, el espacio público, se convierte en una respuesta inmediata de cada participante.

Cabe aclarar, que con cualidades inherentes me refiero a las cualidades que, por naturaleza, son propias de nosotros como seres humanos (el tacto, el oído, el olfato, la vista, el gusto y la creatividad). Por su parte, me refiero a participante activo como el ser humano que tiene el poder de decidir, en este caso, decidir participar y, en ese preciso instante, estar ahí. Apoyándome en el término decisión-acción explicamos como el sujeto que obra tiene todo un proceso intelectual que va desde la conservación y el recuerdo a la decisión, pasando por la duda y la incertidumbre. Y, apuntamos, como aun habiendo una decisión, si no va acompañada de la acción, finalmente este proceso queda inconcluso. Y, concluimos, como este proceso tuvo que sucederle a los miles de participantes que acudieron aquel día, para ser partícipes de la instalación.

Por lo cual, también concluimos que el hecho de que como preámbulo y resultado de la instalación se suscite una acción sea, intelectual o física, es también uno de los logros más importantes de esta propuesta artística. Puesto que no solo se invita a reflexionar sobre pensamientos e ideas preestablecidas sino incita a la acción, invita a participar. Y esa acción, más allá de la instalación artística, la ejercemos cada uno de nosotros, en nuestros pensamientos, en nuestras iniciativas, en nuestros actos que se traducen en hechos. Cada uno tenemos ese poder de decidir-pensar y decidir-hacer.

De esta forma el simple hecho de haber “estado ahí” se convirtió en un momento decisivo, en el que diversas cuestiones surgieron en mí y, puedo asegurar que también en los otros, como el reflexionar sobre una cualidad inherente a nuestra especie que poco a poco está en proceso de extinción en nuestra sociedad actual, el acto de tocar, de sentir, del contacto con el otro, con los otros.

Actualmente, si nos detenemos un poco en observar la dinámica de relaciones interpersonales ésta, esta mediada, por dispositivos de comunicación (*smartphones, tablets, computadoras*). Ante esta situación inmediatamente percibimos que no estamos teniendo un contacto físico, un tiempo real y de calidad para compartir una buena charla, una discusión acalorada, un abrazo, un beso, un “estar ahí” con nuestras familias, con nuestros amigos, con nuestros colegas sino estamos propiciando una ruptura irreparable a una de las cualidades inherentes de nuestra especie, como ser humano, como lo es el hecho de convivir a través del tacto, del intercambio interpersonal.

El haber experimentado esta propuesta artística nos ha permitido reflexionar sobre la robotización, mediatización y globalización del ser humano, por rescatar su identidad, su individualidad y, a su vez, su relación con su entorno y con el otro. El mantenernos ajenos,

indiferentes, apáticos a nosotros mismos por no reconocernos como un ser que puede convivir, interactuar, transformar, renovar su propia vida y, en consecuencia, su entorno. ¿Cómo podríamos pretender cambiar nuestro entorno si ni siquiera uno tiene conciencia de los alcances de su propio ser, de sus cualidades inherentes?

De esta forma, al verme en el otro, me reencontré con mi esencia como ser humano me refleje a mí misma en esa fragilidad y fugacidad del momento y, a la vez, tome conciencia que como individuo pensante y sensible soy capaz de oler, de oír, de ver, de tocar, de reconocer, de reaprender, de reargumentar creando nuevos conceptos o dándole, un nuevo sentido, a estos conceptos.

Otra idea que, surgió durante la instalación, fue la toma de conciencia sobre la igualdad que comparto con todos los demás, estando en medio de miles en la misma condición, donde la superficialidad y la apariencia que cada uno adquirimos al estar vestidos se transformó en un momento de igualdad irrepetible. Al percatarme del inculcado prejuicio social y cultural del cual soy participe al categorizar, al hacer diferencias entre colores, tamaños, rasgos, aspectos superficiales, aspectos estereotipados. Estando desnudos ¿cómo sé que ellos son ricos, pobres, estudiados o analfabetas, locales o extranjeros?

Nuestros cuerpos son únicos, con su propia complexión, estatura, arrugas, cicatrices, manchas, colores. Más allá de comparaciones y complejos hacia los otros uno advierte esa unicidad que te caracteriza. A través de mirarte en el otro te percatas que ese rostro es lo único que te identifica del otro. Ahí se manifestó la perfección de nuestros cuerpos al exhibirse en su estado natural. Sin ropas, sin artificios, en su mayor esplendor de fragilidad y humanidad.

Al observar las fotografías de Spencer Tunick y al participar dentro de la instalación, la única evocación sexual que percibo es la diferenciación de género entre hombres y mujeres pero no se hace alusión explícita al acto sexual, al erotismo, o a la pornografía; por lo que es interesante observar como la visión negativa del cuerpo desnudo en pecaminoso, impuro, fetichizado puede evocar este sentido negativo por las ropas o contexto en el que se observe. Basta reiterar que un cuerpo humano desnudo es natural en esencia. Ahí de nosotros que le otorguemos en, otros momentos, adjetivos descalificativos.

Sin embargo recordemos cómo durante el último emplazamiento de la instalación reapareció el gran contraste entre la frágil desnudez de un cuerpo contra la agresiva desigualdad que se produce al estar entre, muchos otros, ya vestidos. Como describo en la crónica de la instalación, las miradas lascivas, de algunos hombres que ya vestidos hacían valla a las mujeres, que faltaban por vestirse al dirigirse a la zona donde se habían dejado las ropas. Creo que la abismal diferencia de percepción entre, unos y otros participantes, fue demostrado con este hecho,

en el que para unos estaba siendo un acto poético y para otros una forma de saciar sus bajos instintos.

Tal vez miles de los cuerpos recostados sobre la plancha del Zócalo mirando hacia el cielo abrieron simbólicamente su alma al universo en un amanecer que apenas vislumbraba los primeros rayos de sol para redescubrir y reconocer su esencia intelectual y espiritual, sin engaños, sin mascarar.

Desde el punto de vista donde el arte y la comunicación confluyen en su dimensión formal, hemos observado como esta propuesta artística, denominada por el propio autor como “instalación de esculturas”, se desarrolla por una parte, en forma de producción audiovisual y, por otra parte el proceso de comunicación creado entre el artista, el espectador y, en este caso, el participante.

A lo largo de la dimensión formal de la propuesta artística de Spencer Tunick visualizamos como ésta es un proceso complejo, en el que convergen recursos humanos, tecnológicos, mediáticos que se dependen mutuamente para conformar la totalidad de la obra. Este proceso artístico lo dividimos en dos fases: el proceso creativo (artista, espacio, tiempo y materialidad) y el proceso de recepción (participante y/o voluntario, espectador). En esta propuesta la fase del proceso creativo y de recepción lo subdividimos en: preproducción, producción y postproducción para visualizarla como una producción audiovisual.

Para el análisis de la dimensión formal de la instalación acentuamos el hecho de que no pudimos realizar un análisis tal como lo propone, específicamente, Julio Amador Bech en su libro *“El significado de la obra de arte: Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales”* (2011). Ya que nuestro objeto de estudio, la instalación como obra artística es efímera y fugaz. No es un producto tangible como una fotografía o una pintura. Por lo que esta primera cuestión sobre cómo interpretar una instalación artística como el hecho en sí mismo y no, a través del testimonio tangible nos llevó a esquematizar los elementos de la instalación a una estructura abstracta para distinguir los elementos que la conformaban, la ubicación de cada elemento dentro de la obra y la relación de cada elemento dentro del conjunto de la obra, para finalmente mostrar el conjunto de los elementos como un todo.

Para el análisis formal nos enfocamos en su función descriptiva de la etapa de organización y producción de la obra, realizando una crónica de esta instalación artística tanto, desde el punto de vista de la experiencia personal, como retomando algunos testimonios publicados en los medios de comunicación, con el fin de nutrir esta visión.

Pudimos observar como los elementos formales de preproducción que conforman esta propuesta son: conferencia de prensa para convocar a participar, registro de participantes vía Internet, confirmación de registro de cada participante al recibir un e-mail para ingresar a las indicaciones para el día evento.

Podríamos decir que esta obra artística denominada por Spencer Tunick “instalación de esculturas” se lleva a cabo como una mega producción en la que más allá del propio artista intervienen muchos otros elementos para poder realizarse como recursos humanos, tecnológicos, mediáticos que se dependen mutuamente para conformar la totalidad de la obra.

Durante todas sus etapas: preproducción, producción y postproducción intervinieron diversas instituciones como la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) desde su instancia de Televisión UNAM (TV UNAM), de la Dirección General de Servicios de Cómputo Académico (DGSCA), de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM y del Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), Hotel Condesa df, Laboratorio Mexicano de Imágenes, Asociación Murrieta, Fundación Nuevo MilenioA.C y, el Gobierno del Distrito Federal a través de instancias como la Secretaria de Cultura y la Secretaria de Seguridad Pública. Como ya puntualizamos, tales instituciones estuvieron involucradas tanto en el soporte humano, técnico y económico, para poder llevar a cabo la preproducción y producción de esta instalación.

Así como en la postproducción de la instalación, para llevar a cabo la exhibición del material fotografiado y video grabado en la exposición “Tunick en el Zócalo 2007”, expuesta en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA campus UNAM). El documental “Spencer Tunick en México”, producido y transmitido por el canal de la universidad en diversas ocasiones y vendido tanto en librerías de la UNAM como vía online. Así como en la impresión y dinámica de entrega de fotografías a los participantes de la instalación. Por otra parte, haciendo una retrospectiva de la obra de Spencer Tunick desde 1992, se realizó la exposición “Tunick antes del Zócalo” en el Museo de la Ciudad de México bajo el apoyo de la Secretaria de Cultura del Federal.

En este ensayo me limito a brindar una interpretación de la instalación. Sin embargo, es sumamente interesante observar el cambio de perspectiva o, la dualidad de significado, que podría adquirir el interpretar la fotografía que fue seleccionada y entregada a cada participante. También se podría hacer un comparativo con algunas imágenes que guardan similitudes formales realizadas desde los años treinta por artistas como Alexander Rodchenko o Arkadi Shaijet.

Posteriormente, a partir del análisis de su dimensión formal nos adentramos en su dimensión simbólica y narrativa, haciendo una revisión general de las vanguardias artísticas de los años veinte a los años sesenta, lo cual nos permitió conocer como las obras artísticas pueden confluir en alguno u otro aspecto formal, simbólico y narrativo, sin embargo cada una tiene, de acuerdo a su propio contexto, su propia aportación, su propia innovación, su propia polisemia de significados.

Otro hecho que considero relevante es observar cómo han sido favorables los periodos de guerra y postguerra para que se desarrollaran propuestas como el cubismo, el dadaísmo, el accionismo vienés. En este caso, como refiere el propio Tunick su primera obra “fue con 28 personas frente de las Naciones Unidas, personalmente, yo estaba protestando contra el genocidio en Ruanda y Bosnia, realmente era lo que estaba expresando, aunque nunca lo dije así, algunas veces para mí, trabajar con el cuerpo es un medio para expresarme contra la violencia y la agresión”.¹²²

Al conocer a grosso modo algunas aportaciones del cubismo, el dadaísmo, el *action painting*, el accionismo vienés, el arte povera, el *pop art*, el *land art* e instalación; pudimos ubicar una serie de elementos que se retoman directa e indirectamente, tanto en su forma como en su contenido, en esta propuesta artística de Spencer Tunick.

A partir de estas referencias artísticas tratamos de realizar una interpretación basada en esa diversidad de significados y formas que puede adquirir una obra de arte, en el que la concepción de espacio, objeto, materialidad, intervención del espectador como participante, ha aportado una infinidad de creaciones artísticas. Algunos discursos han cuestionado al arte como arte en sí mismo, otros han cuestionado la materialidad del objeto del arte, otros han cuestionado el uso de la tecnología dentro de la obra de arte.

En este caso, a partir de los paisajes temporales, creados por Spencer Tunick, en el que se involucran una serie de cuerpos desnudos -como materia pura para intervenir y transformar el lugar seleccionado- formando una escultura efímera sobre un espacio público. Los cuerpos colocados de manera conjunta crean una narrativa abstracta, creando un momento irrepetible, en un espacio y un tiempo determinados. De forma colectiva –aunque en su inicio también individual- mezcla todo tipo de *background* y orígenes de los cuerpos, nos conmina a la reflexión sobre la esencia del hombre y su lugar en la sociedad actual. Y genera una fuerte trasgresión pues el acto de desvestirse por voluntad propia nuestro cuerpo ante otros e irrumpir en el espacio público, propone una reflexión que nos remite a repensarnos como individuos pertenecientes a una sociedad en la cual estamos regulados por normas sociales, morales, religiosas, políticas, legales que son cuestionadas a través de esta propuesta artística.

Cabe destacar que la intromisión del cuerpo de un hombre cotidiano en una obra o un discurso artístico, se ha dado por esa lucha de romper con cánones y convenciones estéticas tradicionales, tanto de soportes, materiales utilizados, espacio y tiempo, y por el cuestionamiento de qué es el arte o porqué ese objeto se considera una obra de arte. Bajo la premisa de que el arte ya no se limita a su carácter objetual de pintura o escultura sino se considera como un proceso de

¹²² Spencer Tunick. *Conferencia de prensa: Anuncia la realización de su instalación el 29 de abril de 2007*, Hotel Condesa DF, Ciudad de México, 21 de marzo 2007. (Traducción mía)

experimentación y vivencia. En un primer momento por parte del creador y, paulatinamente, se inmiscuirá al espectador o público pasivo para convertirse en un participante de la acción.

Aproximadamente 18,000 personas vivieron la experiencia de caminar, correr, abrazarse, tocarse, mirarse y posar su cuerpo desnudo sobre la plancha del Zócalo dejando una huella efímera y trascendental. Las calles, los edificios, las personas a los alrededores fueron testigos de esta instalación, siendo ahora uno de los muchos acontecimientos que han sucedido en este lugar y que son parte de la historia y cultura de nuestro país. Por el hecho de haberse realizado en un espacio tan importante como es la plancha principal de una nación adquiere una carga simbólica muy profunda, desde el punto de vista de espacio, porque convergen cuestionamientos sobre las normas sociales, morales, religiosas, políticas, legales.

Por lo cual, la instalación artística propuesta por Spencer Tunick al haberse realizado en este espacio cobra un importante sentido, por ser un espacio con más de cinco siglos de historia que desde su origen ha sido sede del poder político, económico y religioso de México, en el que se mezcla tanto su pasado indígena como virreinal. Así como por haber sido un espacio ocupado para que la población mexicana manifestara a través de esta obra artística su apoyo e inconformidad sobre problemáticas que afectan a la población de nuestro país, como su apoyo a la despenalización del aborto en el Distrito Federal, su inconformidad hacia la pederastia y contra el cardenal Norberto Rivera; la exigencia para la liberación de los presos políticos de Atenco y el reclamó contra el "fraude electoral" en las elecciones presidenciales del 2006. De esta forma se aprovechó la ocasión para darle una dimensión política al encuentro al lanzar este tipo de consignas, a pesar de que en las indicaciones del evento se había advertido que no sería una fiesta o una manifestación sino una obra de arte.

Por otra parte, a pesar de la amplia cobertura mediática lograda a través de la radio, la televisión, las revistas en general y especializadas, el Internet y las agencias informativas tanto locales, nacionales y/o internacionales. La tendencia de la mayoría de las notas fue enfocada a la descripción y crónica de los hechos. Cuantos participaron, que tipo de población llegó, a qué hora llegó, como fue el ingreso, que tomas se hicieron y a qué hora se realizaron, exclusivamente nota informativa. Solo algunas, desde un punto de vista crítico y artístico, le brindaron un sentido profundo y argumentado a la obra.

Recordemos como el vestido se convierte en una segunda piel que nos protege y donde refugiamos nuestro yo privado y, a la vez, sirve para conectarnos con el espacio público. En pleno siglo XXI, seguimos leyendo a las personas tomando su ropa y aspecto general como referencia. Por eso mismo es que el significado de la apariencia sea preocupante para nosotros porque nuestra apariencia física se ha convertido en un importante medio de informar a los otros sobre nuestra

posición social, grupo étnico, diferencia de género, afiliación religiosa, edad, perfil profesional, ideología liberal o conservadora, entre otros.

De este modo, la dicotomía que se manifiesta simbólicamente en el juego alusivo de ocultamiento y revelación propio del vestido implica la simultánea y conflictiva presencia del disfraz (yo ideal) y de la desnudez (yo real). El acto de la revelación, lo que no está oculto o velado, descubre las apariencias del ser para la aceptación del yo. Tendríamos que desocultar lo oculto como acto de revelación para que hubiera una aceptación del ser y eso fue, explícitamente, lo que sucedió aquel 6 de mayo de 2007. Esa mañana en la que casi 18 000 personas por voluntad propia decidieron desocultar sus cuerpos a través del despojarse de sus ropas, desnudarse.

A partir de esta vivida experiencia concibo el arte como un medio para experimentar, para conceptualizar, para cuestionar y para concebir cualquier aspecto de la vida. Un medio que, cuando nos toca, puede conmovernos y permitirnos reflexionar sobre cualquier postura filosófica porque evoca nuestros más profundos pensamientos, sentimientos y emociones. Por lo cual, a través de cualquier manifestación artística, sea pintura, escultura, fotografía, instalación, video; se puede contribuir a transformar o replantear ideas que requieren una revisión de acuerdo al contexto histórico social en el que vivimos.

No me queda más que invitar a reflexionar sobre la realidad en la que somos partícipes hoy, y que mañana, pasado o en un instante cambia, se transforma... como en las instalaciones fugaces que son parte de la historia del arte como testimonio de hartazgo, transgresión, necesidad del individuo por reconocerse no como un individuo mediocre, mecanizado, competitivamente racional que su única capacidad es su mano de obra sino como un ser pensante, creativo que es capaz de generar, cuestionar y aportar ideas, soluciones, conocimientos.

INTERVIEW SPENCER TUNICK

This interview with you is very important to me because I'm working on my thesis project about your artistic proposal. The name of my project is "Spencer Tunick: Moments of Collective Nakedness in a Public Space." I'm a Mass Communications student at UNAM.

1. The first question is: What is your concept of art?

My concept is creating an object or making an act that in your mind you want to share with others and you think it's art, and in a way then anything can be art, from playing with your food at the breakfast table... And then you make somehow an interesting face from your eggs, and then you take a picture of it. And suddenly that documentation is art or could be... a piece of paper that you throw off outside of the building, and then you watch it flow it down, and then for the people you told to watch it flow it down, maybe that as act can be art. So, I think art is anything that you perceive as being concept-oriented.

2. Why did you select the installation as your artistic expression?

This one in particular or just in general? In general?

Yes.

Well, I used to wake up early (in the) morning on the streets of New York and go out with one or two people and photograph them nude on the streets. So, for me at that time it wasn't necessary a performance or an installation, it was making a photograph. Then, I still love the feeling of working in this sort of Grand Canyon, and the streets were a river. Early in the morning and no one is there. And I was thinking, I wanted to change my work a little and have more people in it, and then I started looking at the works of Marina Abramovic and even Yoko Ono, her nudism on the Brooklyn Bridge and then Central Park. And I was like, I started to think about performance art. And then I started doing groups and I was wondering as I was doing these groups: "Is this performance art?" The people aren't artists; no one's coming to watch... (I thought) "Is it really straight performance? And then I discovered site-specific, temporary installations, and I felt that maybe that is where this fits, sort of like Land Art or Temporary Sculpture, and I started calling the work "Installations." To me it's an installation; I don't try to... ..people call it every other thing, especially in the press; that's a little bit confusing sometimes, (to) create your own identity with

your work, but a lot of people learn about installation art from seeing it in the mass media, which is kind of funny! So installation art is how I have evolved and that's where I'm at now.

3. I think in an installation, the person is not only a spectator, but an active participant as well. Is this important for you? To have active participants?

Well, I don't consider the participant a performance artist or a performative artist. I consider them sort of a collaborator in the making of a human sculpture for early in the morning and very quickly, and then they move on with their lives and become, you know, teachers, and electricians, and doctors and lawyers, whatever they do, you know. This is a little time capsule, but I don't believe they are spectators either, these participants. I think they obviously wanna see the thousand persons to the right of them and the thousand persons to the left of them, but I also think they are participants.

4. What is your general objective for your artistic proposal?

From this specific installation, it was to cover the Zocalo, to create some shapes that reflect a symbol of unity and openness. I had so many emails from Mexico City; so many people signing up that I wanted to make this a sort of a celebrated art work by raising their hands to their left for people to think about the left, you know, about the... not always (having) a conservative thought. For me, raising the left hand was my symbol for free thinkers, people that care about the environment, people who care about Mexico City, making... doing the right thing—in my mind... And then unity between people. I wanted people to put their hands together. In Barcelona I had everyone hug, but this was hard for me to explain to so many people to find a person next to you and hug them... I think it would have been a little bit difficult, so instead I had everyone just put their hands on their shoulder, and I think it looked nice because it looked like ribbons. For the first three set ups I... you know when you work with thousands and thousands of people, you don't have the time to practice and practice. It's not like North Korea at a sports stadium where you have these young kids jumping around, holding up colored cards down, everything is in unison with thousands of people. It's really difficult to practice. You'll only captivate someone at a certain time and period. It's very difficult to ask thousands of people to come the day before, clothed, practice something and then go back. There's financial constraints 'cause you need all that equipment there for a second day, and it's also, I think people don't wanna practice; they sort of do it (laughs). So the first times are very basic and (then) I tweak them a little.

5. What are the aesthetic objectives about your artistic proposal?

I think that I'm very interested in Kelly, Nauman, Rothko, the idea of a colored field creating a relationship with a room or with a museum, and in the same way the bodies become that colored field, it becomes like sort of a Jackson Pollock in essence, and then the room becomes this a couleur.

6. Do you have political and social objectives about your artistic proposal?

I have a social, definitively, social inward explorations that I tried often in the past... These words should be me screaming, you know, why things are happening, but would never; I never make a tag line on it, you know. This work is about my fear about what's happening in Rwanda. Even though I made a piece with my heart that meant Rwanda, it wasn't a poster for Rwanda, you know. It was just an art work that I make personally to soothe my mind about a certain situation. That was in 1994. But there is something coming up which could be a little bit environmental as a political statement, but I don't know if it's going to happen, so it's a little bit of a secret (laughs).

7. For me, your artistic proposal is innovative for the contemporary art, but have you had problems when some people do not consider your proposal as art?

Well, I think it's obvious what I'm doing is art, but of course this is... some people love my work within the contemporary art world, and some people might not, you know. As an artist you have to accept the fact that some people like your work and some people don't. If everyone liked my work I might not be making good work.

8. What is the function and importance of each stage that form your creative process? Like the production of the installation, protection of government, museums...?

I don't like dealing with government; I don't like dealing with the sound or the production end of things, but I'm very particular, so I always want to get my hands in everything, but I've worked for four years on this, preparing for this, so you're asking me: Do I enjoy four years of work or one wonderful morning of making art? So I'd say I enjoy the morning better than the process leading up to it, you know. I've had over thirty processes with museums, and so I already know the process. I've already done it so it's kind of boring for me, the only exciting thing for me in the process is meeting individuals that want to participate and the people themselves, but I enjoy more making the work when the people are there and then exhibiting the work afterwards. I like exhibiting the works as much as making the works.

9. What do you enjoy the most in your creative process?

I enjoy both, half and half. I enjoy the making of the work and I enjoy the exhibiting of the work. It's just an equal thing for me. I wish I could say more (about) the making of, but I don't because I think at the end I'm really making this incredible, beautiful photographs and videos that are really strong and will have a life of their own after I leave this world, so I think that these photographs, the artwork that I make, I think they're awesome. I just love 'em.

10. For you, what is the importance and meaning of the collective participation of naked people in a public space?

Well, I think there is some dignity and honor, adventure, humanity and vulnerability that come through individual posing in a human (meant public) space. All those aspects can only create, I think, more sensitive person(s) to the outside world.

11. Why do you think that people participate in your installations?

I honestly think they participate because they're going to be part of a contemporary artwork, and it combines the tweak of it being a body work... I think it's a combination of doing something completely different in one's life because the people that are posing for me are... they are not nudists and they are not exhibitionists. They're everyday people. So they just do it once, you know, it's like, for art. (Pause) They do it once for art.

12. Do you previously plan the formal composition of each installation?

I plan the first location and the second location, but the third location I'm still deciding if I want to do women or men, and I had a second day installation where I wanted to work with women, so I needed to communicate with them and I didn't want them to leave, so it's just spontaneous that I did women on the third location and I somehow always leave a little bit of open. I work four years on something and I want a little bit of it to be a mystery, so I left the third set up to be a little bit of a mystery.

13. What factors do you take into consideration for deciding in what countries, cities and specific places you are going to perform your installations?

Ok, I make my installations based on contemporary museums, and by emails and art events – institutions who invite me, so I'm not invited by twenty-five a year, maybe four or five or six good institutions will invite me, and then I have to see how serious each one is. And then, once they invite me, I go to the city and look at locations with the people from the museum. So it's not necessarily (that) I'm picking the location and say "I have to do work there." You can't, as an

artist, call a museum and say: “I should be doing this in your museum.” You have to wait for them to come to you. So it’s an important process and you just have to be patient and hope; cross your fingers that the best museums find that their (your) work fits in their program, and it’s not necessarily a committee. It’s usually one curator or one director that makes that decision.

14. You have been arrested many times. For this situation, why did you decide to ask support from different institutions?

I don’t know how much I can say about this because there are things that I’m not allowed to say. (Pause) And I may not be the best person to answer those because I might give answers that I’m not informed about right now. My organizers created a bubble for me to work, this wonderful bubble, that I get to forget about the outside world and make my art, and they are the ones that deal with the infrastructure and the politics, and they’re amazing people. And I’m telling you, without Escalante this probably wouldn’t have happened. I would say ninety nine per cent sure it wouldn’t have happened.

15. Did you expect such a huge attendance and participation from the Mexican people, and what do you think about us and about our culture? Would you like to perform another installation in Mexico?

Well, I always get half the amount of people that sign up, so forty per cent, half the amount, and in this case we have forty three thousand people, around that, signed up, so I was completely surprised. I always thought that maybe we would get twenty to twenty five, and I would have a chance of getting over Barcelona, but I knew I could handle more, you know. I knew I could handle twenty five thousand or... That was no problem. But I never give the amount of how many people signed up because then people think that I didn’t get what I wanted, that I failed, you know, getting the number that I wanted, so we always never give the number and I always guess low, but I was very, very happy. You know, I thought maybe we would get between ten and twelve, or ten and fifteen, maybe ten and twelve. No, I wasn’t thinking fifteen, I was thinking ten and twelve, and so when we got up to eighteen I was like, wonderful. If the sun wasn’t rising so quickly, and I could have gotten two thousand more people in there.

16. What do you think about us and our future?

I just think that people from the north should be looking south and people from the east should be looking west to Mexico because it just seems like something happened here that was quite different, and turns a lot of stereotypes on its head, you know, so I think what happened is a great thing and I want... My heart goes out to the Mexican people, you know. It’s the most

incredible, the most collaborative, warm, intelligent, free-thinkers. Maybe in this world right now, who knows.

17. Would you like to perform another installation in Mexico?

Yeah! You know something, I never asked for permission to do work at the pyramids, but maybe one day in five or ten years I would like to ask for permission for five hundred people. I think that people walk up them in their shoes all the time, and their shoes can hurt the stone, but I think that barefoot could never hurt a stone, so maybe one day I'd like to do some work in the pyramids. (It) would be beautiful.

18. We know that the different media are necessary to promote the participation of the people in your installations. But how do you consider the treatment that the media give to your artistic proposal?

It's a little... It's like surfing a wave, you know. I feel like a surfer sometimes, you know. You make the wave and they get the terminology right that I'm an artist making an installation, and sometimes they get it wrong, that I'm a photographer doing a photo shoot. So I don't really enjoy that language but I really enjoy when they're talking about the installation art and that I make videos and photography from the installation, so it's difficult to (see) how they look at the work, but in the end you can't control what the media says. You have just to accept that they can't get the right information about your art to everyone. In the art world you send a press release and you can control the way you think of your work a little bit better (than) the media. That's what the art world is all about: it's controlling how other people think of your work and then other people making their own decisions, but I'm really interested in my work as a temporary, site-specific installation. And sometimes when that doesn't get out there, it's... sometimes I can't wait, when someone gets it right it's awesome, and sometimes the big mass media places do get it right, but my favorite place to see my art is in art journals, you know, because they get it and people (the journalists) write about it, and they don't even write about it as a news event. They write about it compared to other artistic works; they put their own feelings into it, and the writers put their own opinion.

19. Why did you select the Frida Kahlo Museum for the second installation?

Well I was going to do a second day installation at the museum, but there were some problems with the location, and I quickly, the day before the big installation... had to scout three locations around the city because I'm having an exhibition, and when you have an exhibit you want to often show not just three works; I wanted to show maybe five or six. For me that's a proper exhibition. So I needed another location and to work with less people, so I was brought to; one of

the locations I was brought to was Frida Kahlo's house, and there was a beautiful courtyard and immediately I thought "Well, people could be in the courtyard." And then I thought "Well, maybe we could get people with long hair." And then I went further: "Well, maybe we could get some eyebrow pencil," and then I thought "Maybe we could tie people's hair up! Oh, my God!" (laughs) So it was like, let's do it! I hope those come out beautiful and it's a celebration that everyone inside that posed for me is an artist just like Frida. My participants on a different level, all have the free-thinking spirit of Frida.

20. Do you admire Frida?

I would think so, of course. My wife is gonna be very mad at me because I didn't bring home the posters that she asked. I completely forgot. So she wants a poster for our kitchen and my wife's a big fan of her journal and obviously her painting, and the work with the monkey. I love that piece.

21. I think your artistic proposal is a particular way to reflect our individual nature: the respect between us and the relation between the human being and the environment, by temporarily removing the material from our body, leaving behind all kind of social prejudice...

Tunick jokes as interviewer is having a hard time pronouncing in English the last word: Can I stop you for a second? Can I put this on my website? Can I print it out and send it to some curators? Thank you. I appreciate that.

Translator intervenes: (She wants to know) if your work reflects our individual nature and respect...

Tunick: Right. All of the above. You said it. You said one aspect of my work. The other aspect is the work as an object and as a color field, and as a painting, and the other aspect is when, actually there's three. The other aspect is your aspect and then the third one is sometimes me shouting out to the world that I have some issues with some pretty bad policies and people. That's not always right there, it's an internal, social opinion.

22. What is your concept of photography?

I don't know how to answer that.

Interpreter suggests that the question should be changed. He explains to Tunick that this question is tied to two more on his concept of installation and what happens to the photography and video in the installation. Tunick insists that interviewer ask the question again. The interviewer, with help from the translator, rephrases the question: What is your concept of installation in your work?

For me the installation is quasi-documentary and quasi-conceptual. It's me working with a pure form that strikes against the concrete jungle of a city, so for me it's a temporary natural state within a city that is documented and then when people view it they remember the city in a new way, or that area. At least people who participated do and then maybe people that come and see an exhibit or my artwork afterwards will see it and think about other things beside the body. They'll think about the body's relationship to politics, the body's relationship to religion, the body's relationship to government and commerce.

23. In this sense, what is your concept of photography and video?

For me, I like photography as an art form, not necessarily as just a document that you see in a newspaper or magazine. When I look at this sculpture that I'm making, grabbing that sculpture and creating an object that is quite beautiful, striking and strange... For me photography is a work that hangs on a wall.

24. And video in this sense?

Video for me is a place where you can get into a surreal trance about an experience that is not like photography, but sometimes in the video I take myself out of it, so these people are magically raising up, going down, doing instructions in a city without me in it, so it is... the people are alone in the city, in their own world...it could be in the future...video for me is ver sci-fi.

25. Do you consider that your proposal has a historical and social repercussion in our contemporary art and society?

I don't know. Sometimes I blush a little when someone wants to do a thesis on my work, so I'm like: "Well, maybe my work is a little bit important. If I'm in a group show with other artists that I admire, maybe my work is a little bit important. When someone's crying and they have such a wonderful feeling of my work, and they go into tears; it's not in an art level, maybe my work is a little bit important." But I really don't know, you know. It's like... you work so hard to make your vision happen, you do it within the context of the art world, and you are judged by people in the art world that have insecurities, that are wonderful, that are evil, that are... (shrugs) you know, all different types of people judge your work in this crazy art world, and so who knows really if an artist's work is really great or not great, but the most important thing is that in your heart you believe that you are making work that compels you and your family and your closest friends.

That's all.

Rock and roll!

Thank you!

Not at all! I had a wonderful sleep, I'm really honored that you are here. It's a great thing, you know. Thank you.

Crónicas publicadas en el periódico El Universal en su versión online el 23 de mayo de 2007, bajo el siguiente link: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/426656.html>.

Pago de derechos realizado sin fines de lucro, para reproducirse en la presente investigación de tesis.

Mi vivencia desnuda en el Zócalo

Alejandro Guerra Aguilera | El Universal

Las primeras palabras de mi vivencia, —que para mí hoy día es La Vivencia— fueron: “Reveladora, Poderosa, Transformadora, Integradora, Confirmadora...”. En la mañana del lunes 07, los periódicos capitalinos destacaban la mayor concentración de personas participantes en los desnudos masivos de Spencer Tunick. Al leer la nota, lloré emocionado. La cifra va de 18 a 20 mil personas.

“Yo estuve allí, yo participé, viví el estar desnudo junto a otras y otros miles...”

Mi epifanía es que la ropa me oculta o me revela, es mi carga rólica genérica cotidiana. Me visto como estudiante, como terapeuta, como cliente, como empleado o como deportista. Uso mi ropa como máscara, me doy cuenta de ello. Consciente o inconscientemente, me visto para manipular. La vestimenta se utiliza para censurar igual que para acentuar el cuerpo humano, favorece las relaciones objetales. Pero mi cuerpo es hermoso, lo voy sabiendo un poco más cada día. Mi cuerpo: yo mismo, ejemplo de la vida que vivo y he vivido.

En el Zócalo de La Ciudad de México, me desnudé por completo. Atrás dejé mis llaves, identificaciones, credenciales y tarjetas de crédito: simples plásticos. Abandoné mi ropa, mi teléfono celular –avatar posmoderno- y mis prejuicios.

Desnudo yo: de pie, acostado o en posición fetal, junto con miles de otras y otros, solo fui una persona. De igual a igual traté, tratamos todas y todos. Con absoluto respeto. Con calidez. Miré y observé aceptante. Nadie se burló de nadie. Aplaudimos. Porras a la UNAM nuestra universidad, La Universidad de este continente. Gritamos. Guardamos silencio también. Fui y fuimos pura presencia en la mañana del sexto día de Mayo de 2007.

A mi izquierda –el lado afectivo, según la Programación Neuro Lingüística- había una amorosa pareja gay masculina. Nadie los señaló, no había nada que esconder, nada que evitar, ¿el

amor se debe esconder?, ¿pesa más un culto a la violencia, al abuso, a la incongruencia que una simple existencia desnuda?

Me confundí con muchos miles de otras y otros en la sede de tres poderes de mi País: La Iglesia Católica, el Palacio Nacional y el Edificio del Gobierno del Distrito Federal, nuestro pequeño Territorio Santo, como el Jerusalén santo para el Judaísmo, Cristianismo e Islamismo y su zona de conflicto. Y en esa confluencia multitudinaria, varias fueron las consignas que gritamos en distintos momentos: “¡Ahora sí Norberto, vas a ver, vas a ver!”, “¡Aborto sí! ¡Aborto sí! ¡Aborto sí!”, “¡Voto por voto, casilla por casilla!”, “¡No al aborto!”, “¡Pinche gobierno de mierda, entreguista!”, “¡México, México, ra, ra, ra!”, “¡Hombres fuera, hombres fuera!”.

Me resultó cómodo y familiar desnudarme. Le temía más al frío que a exponerme. En la primera posición —de pie— pude percatarme de que entre las casi doscientas personas que estaban más cerca de mi campo visual y semántico, sólo dos hombres tenían una erección. Mi contacto en ésa confluencia desnuda no fue de excitación, sino de seguridad y confort. Al cambiar a la segunda posición —acostado boca arriba—, hacia el asta bandera solitaria y solidariamente desnuda, me sumergí en una realidad azul. Apenas rompía la mañana y yo de cara a un cielo limpio, y de espalda a un suelo frío. Al cambiar a la tercera posición —la fetal, la más difícil— me doblé lo más que pude para convertirme en un pequeño ovillo humano.

Mujeres de todas. Delgadas y gordas. Jóvenes y de edad avanzada. De grandes pechos o exiguos. De abundante vello púbico y no tanto. Con tatuaje y sin él. Algunas con estrías y otras no. Con cabello pintado o no. Altas y diminutas. Una mujer embarazada me maravilló y naturalmente me dejé sorprender al ver a la mujer que en ése momento comenzó a menstruar.

Hombres de todos: flacos correosos y gruesos panzones. Pelones, melencudos y no. Morenos y altísimos. Con aretes y no. Piercing en pezones. Inclusive un minusválido en su silla de ruedas.

Casi al final a los hombres nos separaron de las mujeres, se nos agradeció nuestra participación e indicó que ya podríamos vestirnos. Me pareció una decisión sumamente desafortunada, ahora nosotros con ropa y ellas desarropadas.

Algunos hombres vestidos, corrían a llevarles ropas a ellas todavía desnudas. Otras iban esquivando a tanto varón vestido y a ellas les aplaudí: no había razón de causarles pena y vergüenza inútilmente.

Regresé completamente fatigado, extenuado a mi casa. Todo yo me dolía, como si hubiera corrido o nadado hasta el cansancio. No solo fue la desvelada ni fresco de la mañana: fue el peso de una vivencia intensísima e inenarrable.

Ya no me veo igual a mí mismo. Tampoco veo igual a las otras y otros con quienes convivo —en diferente magnitud— día con día. Este ver a otra, a otro, desde el centro mismo de la

desnudez persona a persona, lo he logrado en contadas situaciones cuando me pongo mis lentes de terapeuta y así veo a la persona que acude a mí, en busca de apoyo.

Hoy anhelo un contacto desnudo —quizás lo más cercano a la relación yo-tú Buberiana— donde no importe lo que tengo o lo que carezca. Donde el estar respetuoso, aceptante, cálido y amoroso sea la Relación. Atrás mis prejuicios, etiquetas, títulos y datos. Atrás mi ropa de presunto “civilizado”. Adelante sólo las personas.

Crónica de una foto anunciada...

Jimena Arechavala Monterrubio | El Universal

Todo fue un impulso casi de último momento, nos lanzamos Haydeé, Nayely y yo. En la madrugada, camino al zócalo, todo es pura adrenalina (¿llegaremos a tiempo?, ¿podremos participar y registrarnos?), el taxi se encuentra con su primer embotellamiento un domingo a esas horas desmañanadas. Vemos por las ventanas a las personas en sus coches, algunos con hojas blancas en las manos, y sabemos que van al mismo lugar que nosotras. Nos da gusto, y nervios, empezamos a ver los rostros y contar... parecen muchos más hombres que mujeres... qué chido que seamos tantos...

De plano nos embotellamos, y le pagamos al taxi para continuar a pie. Muchos caminan por el mismo lugar al mismo destino. Somos muchísimos, qué chido, ojalá que no encontremos a alguien conocido (vendría el asalto del pudor), hay una fila interminable de gente esperando con sus registros en la mano para entrar al zócalo. Un chavo nos empieza a hacer plática y se nos pega. Buena onda. Pero no queremos cerca rostros ni medianamente ni fugazmente conocidos... logramos perderlo, logramos arrebatar un formato entre otras manos nerviosas, logramos entrar al zócalo (¡rapidísimo, sin formarnos!). Nos acomodamos en el primer espacio libre, donde la gente espera sentada, con sus bolsas de plástico para guardar lo que traen puesto junto a ellos. Llevan esperando ya un buen rato.

Estamos al lado de una pareja gay ya madura, de buen humor, que nos cae bien y no nos hace sentir amenazadas. Ya se nota el toque mexicano: se arma la ola. Se escucha la porra de la UNAM. Nos reímos de gusto, de risa, y de nervios. Algunos están tendidos en el suelo y tratan de dormir. Tranquilos. En son de paz, venimos todos. Muchos vienen con el novio o la novia, el esposo o la esposa. Nos van moviendo de un bloque a otro. No sabemos cuántos somos pero sí que somos muchos y que faltan muchos más por entrar. Nos llegan instrucciones aisladas.

Más adelante de donde estamos sentadas se ha armado el relajo con algunas chavas en el balcón de un hotel, abajo gritan ¡Güera! ¡Güera!, chiflan, y una güera en el balcón finge quitarse la ropa. Como eco, por aquí y por allá, la porra UNAM se llama y se responde. El clima es festivo y juguetón. Le gritan a los que van entrando al zócalo (casi una hora después que nosotros) ¡hue-vo-nes, hue-vo-nes!

Yo me muevo un poco nerviosa, la adrenalina me quitó el sueño, el frío y el cansancio. No quiero conocer a nadie, no quiero ubicar rostros, sin querer me doy cuenta de que hay dos chavos muy guapos cerca de mí, qué nervios.

Nos va llegando el cansancio. Empieza a caer la luz, la adrenalina se diluye y el cuerpo recuerda que esa noche no durmió nada.

Se acerca el momento. Pasan hombres cargando escaleras de metal, para Spencer y su traductor. Ahí viene Tunick, (con cara de gringo, y el cabello muy corto). Él trae un altavoz y el traductor otro. Dice algo sobre la posición "A" y la multitud dice Aaaaaaaaah, el traductor se muere de la risa, Spencer no entiende.

Le preocupa tanta gente relajada y medio irreverente: "Esto no es una fiesta o un festival, no es una manifestación política, es una obra de arte y para que funcione deben escuchar (¡por favour, please!), guardar silencio, seguir las instrucciones."

Pero esto es México. Y todo tiene siempre un sabor festivo. No somos sólo peones obedientes, fichas atentas para el tablero. Somos alegres, todo lo hacemos como una fiesta, y somos un desmadre. Tunick dice algo sobre "rellenar la parte de atrás" y la multitud se ríe sin que el artista se dé cuenta de que se albureó a sí mismo.

Paciencia. Se acerca el momento. Todavía no, todavía no... "We are racing against the sun", dice Spencer, todo debe ser rápido, con la luz del amanecer, sin sol. Se aclara poco a poco la plancha, la catedral, palacio de gobierno.

Spencer nos habla desde lo alto de un balcón, altavoz en mano. "O.K. Take those clothes of". Nos desvestimos apresuradamente, nerviosas. La gente grita Wuuuuuuuuuu!, aplaude, como si estuviéramos en un concierto, y el concierto somos nosotros, todos. Nos anuncian que rompimos el récord de Barcelona. Salimos desnudos hacia la plancha del zócalo, y la multitud aplaude y corea ¡Mé-xi-co Mé-xi-co!

Estamos ahí en igualdad de circunstancias. Igual de expuestos, igual de vulnerables. Tal vez eso es lo que impide que haya "pasados de lanza". La fragilidad la compartimos todos.

Tomamos, cada uno, nuestro cuadrado de piedra en la plancha del zócalo, pero qué difícil organizar con el altavoz a tantos miles de personas, mexicanos para colmo... mientras llegan las instrucciones por allá atrás empiezan otra vez a armar la ola... muévanse tres pasos hacia atrás, ahora 20 a la derecha, no dejen cuadros vacíos... atrás hay espacios vacíos, muévanse hacia allá... hace frío y todo parece tomar mucho más tiempo del que esperábamos en estar listo para la foto.

Y somos puros cuerpos desprotegidos, en el frío mañanero, temblando un poco, sin cómo esconder la pancita, las pecas, la celulitis... imperfectísimos somos (y hermosos). Respiramos profundo. Guardamos silencio para la foto (sin sonrisas, por favour please). Este momento es poético. Qué vulnerables y qué audaces somos, qué expuestos y qué fuertes... y somos un montón (qué bueno).

Sale la foto. Aplaudimos. Aquí viene lo bueno. Posición "B", tendidos de espaldas sobre el suelo frío; no levantarse (por favour please), tenderse por completo, no levantar la cabeza. Todo se

aligera con el humor reinante. No vemos los rostros ni los cuerpos pero oímos las voces... alguien imita re-bien el tono y el acento de Tunick y dice Por favour please, Spencer, por favour please, toma ia la maldita fotou. Todo parece durar eternidades y uno ahí tendido en el suelo frío, y alguien dice "le están cambiando el rollo a la cámara", "fueron al Sanborns a comprar pilas"... y todos nos reímos, la breve comunidad de desconocidos que en ese momento nos encontramos cerca... (es lo que más recuerdo, reír muchísimo una risa medio nerviosa y medio feliz.) Vemos el cielo azul aclarándose y unas palomas volando cerca del asta bandera, la misma voz imitadora de Spencer dice "miren, miren volar el pajarito, miren cómo vuela", y quién sabe por qué, en parte quizás de pura alegría, nos reímos todos otra vez. Sale la foto. Aplaudimos. Agradecidos por poder levantarnos finalmente del suelo.

La posición "c" es más incómoda y dura más tiempo, o el tiempo parece más largo para los pies adoloridos. Pero el humor en los que están al lado sigue aligerándolo todo...

Nos movemos hacia 20 de noviembre... unos empiezan a corear mientras caminamos: vo-to por vo-to, casilla por casilla, es una buena parodia y entendemos el chiste y nos reímos otra vez... Alguien sale con "¡Norberto! Rivera! ¡El pueblo se te encuera!", y lo coreamos de buena gana.

Hay gente en los balcones de hoteles, y azoteas, de mirones, algunos con binoculares. La multitud les chifla y les mienta la madre, alguien les grita: ¡Bola de acomplejados! Dos hombres se suben a un poste de luz y hacen la mímica de un stripteasse mientras abajo les corean ¡tuubo, tuubo!. Esta y la siguiente toma son en las que me siento más expuesta. Pero el clima ya no está tan cargado de nervios, mucho frío solamente...

Para la última foto nos requieren sólo a las mujeres. Ya estamos más cansadas, no oímos bien las instrucciones, y vemos cómo la simetría inicial se rompe porque los hombres ya vestidos pueden vernos a lo lejos mientras seguimos desnudas. No es lo mismo una manifestación organizada con pancartas, al grito espontáneo que otras corean, ahí, desnudas en el zócalo capitalino: ¡Ni una muerta más! y: ¡Sí al aborto! Y aunque esto es arte y no una manifestación, para colmo feminista (qué flojera), hay un subtexto innegable de afirmación como mujeres y de rechazo a las violencias que son todavía parte de nuestro mundo.

El clima entre puras mujeres ya no tiene toda la tensión de los momentos anteriores, y más bien nos sentimos hermanas y solidarias, y fuertes... Me nace una especie de amor, de ternura inconmensurable por nuestros cuerpos valientes desprovistos de todas sus máscaras y disfraces cotidianos. No somos la imagen que controlamos y diseñamos todos los días, cuando nos vestimos y nos maquillamos y nos adornamos el cabello... aquí somos sólo quienes somos.

En fin. Me alegro. Sucedió, y yo estuve ahí y fui parte de todo... y más que el asunto histórico, más incluso que la reflexión artística de Tunick, la experiencia tiene para mí un

significado íntimo, de afirmación personal: No tener miedo. Porque en el fondo de todas las cosas, lo que me ocurrió este domingo en la mañana, es que fui libre.

6:50 AM

Israel Luengas Benítez | El Universal

3:30 AM, mi despertador suena, no sé ni por qué lo programe ya que no pude dormir.....

3:35 AM el espejo del baño me anticipa lo que VA a suceder 3 horas después. Y ese espejo de deja ver que 33 años no pasan en balde...

4:00 AM enciendo mi moto y mis complejos se encienden con preguntas y dudas heredadas por mi historia como mexicano, como latino, como guadalupano...

4:10 AM recojo a mi cómplice (novia), y vuelvo a enfrentarme ahora a los complejos e ideologías de otros, que me dicen que lo vamos a hacer es malo y sucio, ¿no señora su hija tiene la decisión de dar el paso hacia su liberación de tabúes heredados, déjela crecer ya tiene 29!..

4:20 AM que tráfico por Madero, me hubiera ido por Allende...

4:35 AM busco estacionamiento y el único lugar que encuentro libre es enfrente de una iglesia, ja vaya señal, dejo mi moto y mis miedos en ella, solo los complejos me siguen...

4:45 AM QUE DESMA..E PARA ENTRAR, siento que este descontrol impide que reflexione sobre lo que iba a hacer o lo que estaba a punto de vivir...

5:10 AM LO LOGRAMOS, ENTRAMOS. 5:25 AM ya sentado a un costado de la plancha del zócalo libero tensión platicando con mi cómplice y escuchando las conversaciones de los vecinos; un grupo de profesores de la UNAM analizando sociocultupoliticamente la instalación, una pareja ya adulta que anticipa su lugar en la plancha del zócalo, un señor con su hijo adolescente comentándole cómo vivió su juventud, y de fondo intento escuchar las indicaciones, pero el sistema de audio es pésimo o tal vez no estuvo pensado para tanta gente no lo sé.

5:40 AM el primer GOYA se escucha erizándome la piel haciéndome recordar gracias a que institución se pudo organizar esta instalación y busco en mi memoria el número de GOYAS que habré gritado junto con mi cómplice durante mi vida y creo es igual al número de gente que me acompaña en el Zócalo (VIVAN LOS PUMAS CARAJO, GRACIAS UNAM).

6:00 AM ya somos muchos en tan poco espacio, busco un mejor lugar ya que donde estamos tendremos que dejar nuestra ropa, la ropa se convierte en un problema, ¿y si se me pierde y si me la roban y las llaves y el celular? me doy cuenta cuanto dependo de las cosas, me detengo, me vale son cosas y nada más.

6:25 AM encuentro un mejor lugar para la ropa, y conozco nuevos vecinos de los cuales nunca olvidare su cara, y ellos creo que la mía jamás, 3 hombres y una pareja de extranjeros, ellos 3 amigos de piel morena y ropa sencilla no de marca obreros o taxistas, gerentes o directores

seguro no eran; la pareja de extranjeros, altos, rubios y buen físico no entienden mucho del español pero una sonrisa compartida hace que las distancias entre 1ro, 2do, 3er, 4to mundo se esfumen.

6:45 AM creo que Spencer dice algo pero el sonido no sirve, el coordinador de la zona nos advierte que está por comenzar...

6:50 ANTES MERIDIANO ¡*NAKED!* ESO SI LO ESCUCHE BIEN CLARITO...

PRIMERO LA PLAYERA DESPUES EL PANTALON, LOS CALZETINES Y AL FINAL EL CALZON, MI COMPLICE ME SIGUE EN CADA MOVIMIENTO, LA ADRENALINA HACE QUE EL FRIO DEL AMANECER SEA CASI IMPERCEPTIBLE, LEVANTO LA MIRADA Y ME DOY CUENTA QUE MIS COMPLEJOS SE QUEDABAN EN LA BOLSA DE PLASTICO DONDE METI MI ROPA, DE QUE MI HISTORIA HABIA CAMBIADO, Y CREO QUE LA DE MI PAÍS TAMBIEN. PASARON CASI 2 HORAS DE EXPERIMENTAR SENSACIONES, IMAGENES, FRASES AL MAS PURO TEPITO STYLE, QUE CON PALABRAS NO LAS PODRIA DEFINIR PERO LO INTENTARE: RESPETO, LIBERTAD, PAZ, ANSIEDAD, FELICIDAD, CORAJE, COMPLICIDAD, EUFORIA, CONVIVENCIA, TOLERANCIA, TRANSGRECIÓN, REBELDIA Y MÁS.

8:50 AM Spencer está con la mujeres en una última toma, yo me visto y espero paciente a que mi cómplice acabe de liberarse también, llega ella se viste me cuenta que la última toma no fue la mejor idea del fotógrafo, y la realidad de que la desigualdad y la violencia a hacia las mujeres en un problema crónico en nuestro país.

9:00 AM salimos del Zócalo liberados, extasiados y con hambre de compartir esta experiencia a quien sea. Ya se encargaran los sociólogos o antropólogos sociales de explicar el evento, yo lo único que sé es que en ese especifico lugar, tiempo y espacio viví una de las experiencias más fuertes y gratificantes de mi vida, gracias a un gringo loco que jamás escuche ni vi. Zócalo nunca más te veré con los mismos ojos. Creo que ahora si serás el templo mayor de 20,000 personas.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Carretero, Luis. *Una filosofía del instante*. México: FCE, 1954, 258p.

Amador Bech, Julio. *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México: UNAM, 2011, 241 p.

Amador Bech, Julio. *La condición del arte. Entre lo sagrado y lo profano. Apuntes de sociología y antropología del arte*. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Num. 196. Año XLVII, Enero- Abril 2006, Dirección de Estudios de Posgrado FCPyS- UNAM.

Amador Bech, Julio. “*Marcel Duchamp: ¿Crítica del poder? ¿Fin del arte? Discusión sobre la interpretación contemporánea de la obra y vida de Duchamp*”, en Fernando Ayala Blanco y Salvador Mora Velázquez (coords.), *Tendencias de los grupos de poder en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012, pp. 335-378.

Atkins, Robert. *ArtSpeak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords, 1945 to the Present*, Nueva York, Abbeville Press; Second Edition edition ,1997, 208p.

Ballester, Fernando. *La brecha digital. El riesgo de exclusión en la Sociedad de la Información*. Madrid: ERL, 2002, 174 p.

Bañuelos Capistrán, Jacob. *El fotomontaje: su historia, teoría y práctica*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, FCPyS, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990. 209p.

Blauberg, I. *Diccionario de filosofía*. México: Quinto Sol, 2001, 406p.

Clark, Kenneth. *El desnudo*, Madrid: Alianza Editorial, 1987.

Delcompare, Lucía. *El land art o el paraíso perdido*. Tesis de Filosofía. Puebla: BUAP, 2005, 149p.

Deneb, León. *Diccionario de símbolos. Selección temática de los símbolos más universales*. Madrid : Biblioteca Nueva, 2001, 324 p.

Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, 254p.

Enciclopedia del arte. Madrid: Rueda. Obra completa 8 vol., 2002

Entwistle, Joanne. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Paidós: Barcelona, 2002. 309 p.

EXIT Imagen y Cultura. *Revista trimestral/ Quarterly Magazine* Año 2- Número 8 Noviembre-Enero/ 2002-03. PVP España.

Fernández, Horacio. *Fotografía Pública (1919-1939)*. Madrid: Aldeasa, 280p.

Gutiérrez López, María Asunción. *Internet y libertad. Ampliación tecnológica de la esencia humana*. España: Comunicación social, 2005, 160 p.

Ian, Tattersal. *Hacia el ser humano. La singularidad del hombre y la evolución*. Barcelona: Península, 1998, 285 p.

Johannot, Henri. *El individuo y el grupo. Las relaciones interhumanas*. Madrid: Aguilar, 1961, 141p.

Juanes, Jorge. *Más allá del arte conceptual*. México: Sin Nombre, 2002, 85p.

Kahler, Erich. *La desintegración de la forma en las artes*. México: Siglo XXI, 1993, 139p.

León Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. Versión de textos nahuas Ángel María Garibay K. y Miguel León-Portilla ilustraciones de los códices Alberto Beltrán, 29a ed. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2007, 236p.

Lorenzo Rojas, José. *Lengua e historia social. La importancia de la moda*. Universidad de Granada: Granada, 2009, 446p.

Ocampo, Estela. *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*. Barcelona: Icaria, 1992, 214p.

Osborne, Peter. *Arte Conceptual*. London: Phaidon, 2006, 203p.

Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México: Era, 1978, 187p.

Raquejo, Tonia. *Land art*. Madrid: Nerea, 1998, 119p.

Rojas Soriano, Raúl. *El proceso de la investigación científica*. México, Trillas, 1990, 151p.

Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef. *Arte del siglo XX*. Vol. 2, Barcelona: Taschen, 2005, 840p.

Squicciarino, Nicola. *El vestido habla: Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Catedra, 1986, 211 p.

Warr, Tracy; Jones, Amelia. *El cuerpo del artista*. Barcelona: Phaidón, 2006, 204p.

MATERIAL DE ARCHIVO

Donnelly, Arlene. *Documental Naked States*, producido por Juntos Films de HBO Documentaries, 2000 (80 min)

Donnelly, Arlene. *Documental Naked World*, producido por Juntos Films de HBO Documentaries, 2003 (90 min)

García Rivera, Javier. *Documental Spencer Tunick en México*, producido por TV UNAM/ Spencer Tunick, 2007 (47 min)

Spencer Tunick. *Conferencia de prensa. Anunció la realización de su instalación el 30 de abril de 2007 en la Ciudad de México* (Hotel Condesa DF, 21 de marzo 2007)

Spencer Tunick entrevista realizada por Lisett Estevez, Hotel Condesa Df, 7 de mayo de 2007.

PÁGINAS DE INTERNET

<http://www.letraslibres.com/index.php?art=11697>

<http://www.spencertunick.com>

<http://www.universidadabierta.edu.mx/Biblio/G/Gomez%20JesusClases%20en%20Mexico.htm>

<http://www.xtec.cat/~lvallmaj/barrinou/maralie2.htm>

<http://www.archives.gov/research/ww2/photos/images/ww2-181.jpg>

<http://www.jornada.unam.mx/2007/05/07/index.php?section=cultura&article=a02n1cul>

<http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/sala-de-prensa/sala-de-prensa-2/781-con-tunick-el-df-se-confirmando-como-ciudad-abierta-a-todas-las-expresiones-de-cultura-elena-cepeda-1081>

<http://eventosunam.wordpress.com/category/dependencias/museo-universitario-de-ciencias-y-arte-muca/>

<http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/sala-de-prensa/sala-de-prensa-2/781-con-tunick-el-df-se-confirmando-como-ciudad-abierta-a-todas-las-expresiones-de-cultura-elena-cepeda-1081>

<http://www.usatoday.com/story/news/nation/2013/10/08/artist-spencer-tunick-new-york/2948377/>

<http://www.catedralmetropolitanademexico.mx/apps/publications/info/?a=131&z=30>

<http://www.catedralmetropolitanademexico.mx/apps/publications/info/?a=114&z=4>