



DOI:10.26807/cav.v10i18.598

TEMAS DEL ARTE

HISTORIA DEL ARTE Y MEMORIA DEL ARTE: REMEMBRANZA SOBRE LA OBRA DE SPENCER TUNICK EN EL ZÓCALO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

**History and Memory of art:
Remembrance of the artwork by Spencer Tunick in the
Zocalo of Mexico City**

Larisa Itzel Escobedo Contreras

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 2024-04-29

Fecha de aceptación: 2024-11-11

Escobedo Contreras, L. I. la Historia del Arte y Memoria del arte: : Remembranza sobre la obra de Spencer Tunick en el Zócalo de la Ciudad de México. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 10(18), 38-55. <https://doi.org/10.26807/cav.v10i18.598>

Biografía de la autora

Larisa Itzel Escobedo Contreras (Ciudad de México, 21 de julio de 1981). Es una artista, escritora y académica feminista. Su trabajo se ha centrado en escultura, instalación, performance, gráfica, videoarte, poesía y ensayo. Es Doctora en Historia del Arte por el Colegio de Morelos con una tesis sobre Arte Feminista contra el Femicidio. Graduada de la Maestría en Artes Visuales con especialidad en Arte Urbano de la ENAP-UNAM y de la Licenciatura en Artes Plásticas con especialidad en Escultura por la UAEM (Morelos). Ha expuesto colectivamente en el Museo de Monterrey MARCO, Museo Antiguo Colegio de San Ildefonso, Museo del Chopo, Ex Teresa Arte Actual, Centro Cultural Tlatelolco de la UNAM, el Laboratorio Arte Alameda, Museo Franz Mayer, entre otros; así mismo ha realizado diversos proyectos de intervención en espacios públicos en Cuernavaca, Distrito Federal y Bangkok. Cuenta con múltiples exposiciones individuales en sitios como El Rule, Comunidad de Saberes de la Secretaría de Cultura de la CDMX, el Centro Cultural Jardín Borda, en Cuernavaca y en la Galería de la Escuela de Artes Plásticas de la UAdeC, Coahuila. Su trabajo se ha presentado en ciudades como Singapur, Nueva York, Beijing, Chicago, Barcelona y Bogotá. Ha sido becaria en distintas ocasiones, como en Jóvenes Creadores del FONCA-CONACULTA en el área de *video* (2007); en Jóvenes Creadores del PECDA Morelos (2009) en el área de *instalación* y Creadores con Trayectoria del PECDA Morelos (2018) en *escultura*; y la beca del Gobierno de la Ciudad de México Artes por todas partes (2006). Recientemente obtuvo Tercer Lugar del Premio FCM en Singapur con su video *Palingénesis* (2019). Ha obtenido los Primeros Lugares o Premios de Adquisición en la VI Bienal de Artes Visuales de Yucatán (2014) con la obra instalatoria *Último viaje*; y en la 3era Bienal Nacional de Arte Visual Universitario de la UAEMex (2007) con la obra en video *Secreto a voces*; así como otros premios: 2do lugar en el concurso CODEC de la Tallera Siqueiros / Sala de Arte Público Siqueiros (2013); 3er lugar en el concurso de animación Animasivo (2011) y 2do lugar en el concurso de video In/dependencia del Centro Cultural Estación Indianilla (2007). Así mismo su obra ha sido seleccionada para la XI Bienal de Monterrey FEMSA en 2012, entre otros. Ha participado en Residencias Artísticas en la Galería v64 en Bangkok, Tailandia y en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de Coahuila. Actualmente es docente en el Centro Morelense de las Artes y en la Facultad de

Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, dentro del programa de posgrado Maestría en Producción Artística. Además, es escritora y realiza un trabajo intenso de activismo en medios digitales y gestiona proyectos diversos para mujeres.

Resumen

Las experiencias artísticas performáticas son obras que pueden ser registradas por la historia del arte, a través de documentaciones, fotografías y análisis, pero que tienen una impronta en la memoria colectiva que es mucho más amplia y emocional que dichos documentos. Inclusive, la memoria puede percibir la obra en sentidos opuestos a los que fue creada. Este análisis revisa las posibilidades de establecer una revisión de la obra de intervención que el artista Spencer Tunick realizó en el Zócalo de la Ciudad de México, en donde convocó a más de veinte mil personas a desnudarse en el espacio público y producir una serie de fotografías. Las obras resultantes desde nuestro punto de vista no permiten dimensionar la experiencia vivida por las personas que participamos en esta experiencia colectiva.

Palabras clave: Memoria, Zócalo, desnudo, fotografía, espacio público, Spencer Tunick, historia del arte, cuerpos, política, arte relacional

Abstract

Performative artistic experiences are works that can be recorded by art history, through documentation, photographs and analysis, but they provoke an imprint on the collective memory that is much broader and more emotional than those documents. Memory can even perceive the artwork in opposite directions of those in which it was created. This analysis reviews the possibilities of establishing a review of the intervention work that the artist Spencer Tunick carried out in the main square of Mexico City, where he invited more than twenty thousand people to undress in public space and produce a series of photographs. The

resulting works, from our point of view, do not allow us to dimension the experience lived by the people who participate in this collective experience.

Key words: Memory, Zocalo, nudes, photography, public space, Spencer Tunick, history of art, bodies, politics, relational art

Desde hace décadas, dentro de la teoría histórica y la historiografía se ha estado hablando de las tensiones entre la historia y la memoria. La forma en que la historia es una epistemología del documento, la concentración en las fuentes y la afirmación de la verdad científica del pasado; y, por otro lado, las vicisitudes de la memoria, su subjetividad, su relación con las emociones, con la experiencia personal y con las narrativas literarias. La historia requiere de objetividad, pues se plantea la problematización de los tiempos pasados con miras a contribuir a una suerte de planificación del futuro. La memoria, en cambio, no está interesada en la planificación, sino que su existencia es en muchos sentidos, la posibilidad de una conciencia presente, de una noción de la existencia:

Memoria, historia: lejos de ser sinónimos, tomamos conciencia de que todo las opone. La memoria es la vida, siempre llevada por grupos vivientes y a este título, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, susceptible a largas latencias y repentinas revitalizaciones. La historia es la reconstrucción, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno siempre actúa un lazo vivido en presente eterno; la historia, una representación, del pasado. Porque es afectiva y mágica, la memoria sólo se acomoda de detalles que la reconfortan; ella se alimenta de recuerdos vagos, globales o flotantes, particulares o simbólicos, sensible a todas las transferencias, pantallas, censura o proyecciones. La historia, como operación intelectual y laica, utiliza análisis y discurso crítico. La memoria instala el recuerdo en lo sagrado la historia lo desaloja, siempre procesa. La memoria sorda de un grupo que ella suelda, lo que quiere decir, como lo hizo Halbwachs, que hay tantas memorias como grupos; que ella es por naturaleza múltiple y desmultiplicable, colectiva, plural e individualizable. La historia, al contrario, pertenece a todos y a nadie, lo que le da vocación universal. La memoria tiene su raíz en lo concreto, en el espacio, el gesto,

la imagen y el objeto La historia sólo se ata a las continuidades temporales, a las evoluciones y a las relaciones entre las cosas. La memoria es un absoluto y la historia sólo conoce lo relativo. (Nora, 2008, p.21)

En el contexto de la historia del arte, estas reflexiones sobre la memoria vieron su génesis en las preocupaciones de los artistas, no tanto de los historiadores del arte. Desde la aparición de las prácticas conceptuales de los años sesenta, los artistas comenzaron a percibir su praxis y los objetos artísticos como repositorios de memorias individuales y colectivas, como registros de procesos y como forma de documentación de la realidad presente, pasada y futura. Es entonces cuando en el seno de la historia del arte, los historiadores comenzaron a ocuparse del relato de la historia, a partir de la emergencia crítica y transdisciplinar al eurocentrismo colonialista, a la misoginia rampante del discurso hegemónico del arte y de la idealización de los procesos de la modernidad como condición evolutiva del arte. Si bien la historia como disciplina del pasado, aún tiene grandes deudas con la humanidad desde su construcción hegemónica europea; la historia del arte –desde Vasari hasta Gombrich–, tiene deudas epistemológicas también terriblemente profundas, al concentrar la mayor parte de sus campos de estudio en las tradiciones occidentales masculinas, borrando el registro de las prácticas culturales, no solo de cuatro continentes –dejadas a la etnología y la antropología para su estudio–, sino de la mitad de la población del continente que sí abordó. “La Historia es un cuento en el que los mentirosos de la cultura occidental engañan a los demás” (Haraway, 1991, p.317). En ese sentido, muchos artistas se han lanzado a realizar obras de arte que tienen como centro la realización de archivos, con lógicas distintas a los archivos oficiales y burocráticos, tales como la sincronía en oposición a la cronología, la acumulación y colección de objetos ahistóricos –como piedras o conchas–, o el relato de microhistorias biográficas de personajes irrelevantes, en oposición a los relatos de las vidas de los llamados grandes hombres.

Nos encontramos, entonces, con una práctica artística que –ya sea a través del archivo, de la colección, de la instalación audiovisual, del film o de la fotografía– se interroga por la historia, planteando una nueva manera de dar cuenta del pasado. Detrás del archivista, del coleccionista o incluso del arqueólogo, se sitúa, entonces, la figura del historiador. Un historiador que, a través de esta “nueva historiografía”, va más allá de las formas establecidas de hacer historia. (Hernández-Navarro, 2010, p.5)

A partir de las múltiples prácticas nacidas del arte conceptual y el conceptualismo, así como de las formas expandidas del arte post expresionismo abstracto, tales como fluxus, el arte povera, el minimalismo, el land art y el performance; que pueden mapearse como un trayecto generalizado del arte hacia la necesidad de lo que Hal Foster llamó *el retorno de lo real* y lo histórico; la memoria ha ocupado un lugar preponderante en las formas de hacer arte de la segunda mitad del siglo XX y las dos primeras décadas del XXI.

El arte contemporáneo observa los síntomas del pasado en el presente, los archivos que permanecen vigentes. No se trata de la pregunta por el origen de aquello que determina el momento en que vivimos, el tiempo contemporáneo, sino por sus rastros, por los síntomas dispersos de un pasado que sigue activo aunque disfrazado en el ropaje de su inmovilidad. (Giunta, 2014, p.23).

La historia del arte se ha dado a la tarea de documentar y registrar obras, cuyo carácter efímero muchas veces imposibilita al estudioso volver al original, sino que debe apoyarse tanto de documentos fotográficos y videográficos, como de relatos de lo que ocurrió en performances, instalaciones, intervenciones, eventos o activaciones, incluyendo relatos propios de los artistas participantes, como de los comisarios y curadores que participaron en la misma, los archivos propios de los museos y galerías que auspiciaron la pieza y por supuesto de las memorias de los propios espectadores y los textos críticos que la pieza haya suscitado.

Desde finales de la década de los sesenta del siglo XX hasta la actualidad se constata entre artistas, teóricos y comisarios de exposiciones una constante creativa o un “giro” hacia la consideración de la obra de arte “en tanto que archivo” o “como archivo” que es el que mejor encaja con una generación de artistas que comparten un común interés por el arte de la memoria, tanto la memoria individual como la memoria cultural. (Guasch, 2005, p.157)

En este trabajo, pretendo analizar una obra de arte público que no fue hecha con la finalidad de construir un archivo, pero que su realización ha traído como consecuencia la realización de éste, dando oportunidad a que las obras de arte entraran en dinámicas expansivas fuera del control de los artistas que las plantearon, modificando en muchos sentidos las dinámicas sociales y nuestra relación con el espacio público. A través de un relato personal de mi experiencia como participante/espectadora de la obra, pretendo señalar las tensiones que

pueden existir entre las experiencias artísticas y la producción de objetos documentales. “El intersticio es justamente el carácter de la exposición del arte contemporáneo: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las ‘zonas de comunicación’ impuestas” (Bourriaud, 2008, p.16). El 6 de mayo de 2007, el artista estadounidense Spencer Tunick realizó en el Zócalo capitalino una intervención performativa en la que convocó a personas a participar en un desnudo colectivo. Siendo parte de una serie muy larga de intervenciones de este tipo, la de la Ciudad de México, tuvo la particularidad de convertirse en la de más gran escala en la historia de estas intervenciones, implicando a veinte mil personas reunidas con el único fin de participar en dicha obra de arte. Unos meses más tarde, el 27 de octubre, el Museo Universitario de Ciencias y Artes MUCA Campus albergó una gran exposición con los documentos y obras resultantes de dicho performance.

Relato de memoria¹

Nos despertamos a las 3:00. La emoción era mucha y habíamos hablado con varios amigos que irían a pesar de no haberse registrado. Llevábamos un par de meses con la expectativa, todo había ocurrido a través del rumor, pues el uso de redes sociales aún era incipiente. México era muy diferente, era mayo de 2007 y la llamada guerra contra el narco aún no reventaba los espacios públicos, nadie podía imaginar el horror que se desataría en las calles unos meses más tarde y que casi dos décadas después, sigue torturándonos en todas las áreas de la vida pública.

La convocatoria se hizo en la página web habilitada especialmente para ello por la UNAM (www.spencertunickmexico.unam.mx) y la información era escueta: había que registrarse y presentarse, la información detallada iría llegando por correo electrónico conforme la fecha se acercara, y tendríamos que estar preparados y comprometidos. Finalmente, llegó el día: domingo 6 de mayo de 2007. Las instrucciones señalaban que la hora de llegada debía ser entre las 4:00 y las 5:00, cuáles y cuántos medios de transporte

¹ En este apartado, realizaré un relato de las memorias de mi propia experiencia como participante en esa obra de arte, haciendo uso de las herramientas de la autoetnografía.

públicos estarían disponibles, el mapa de las calles aledañas habilitadas para estacionarse, cuales serían los accesos peatonales para ingresar al Zócalo, los requisitos de vestimenta, algunas sugerencias sobre los valores personales, algunos requisitos de ingreso como números de folio e identificaciones oficiales; también se especificaba que las personas participantes recibirían una fotografía del evento unos meses después y se hacía hincapié en que no se permitiría la entrada a personas no registradas. La convocatoria pretendía superar los siete mil convocados en Barcelona en 2007, pero nunca se calculó que más de veinte mil personas estarían interesadas en participar. Se sentía una emoción pocas veces experimentada y aún hoy, mientras escribo esto, vuelvo a experimentar escalofríos en el cuerpo al recordar.

Salimos de la Villa Olímpica al sur de la ciudad, donde vivíamos, a las 3:30. Hacía mucho frío y la ciudad se sentía en una tensa calma. Conforme nos fuimos aproximando al Zócalo, el tráfico comenzó a ralentizar la llegada. Toda esa gente estaba ahí para ser participe de una obra de arte público, toda esa gente deseaba ser parte de un ritual desconocido y extraño que implicaba vernos a nosotros mismos, reconocernos en los demás a través del cuerpo y la ciudad, en el lugar más simbólico de nuestro país. Estacionamos el auto sobre Eje Central, varias cuadras antes de Bellas Artes. Se había pedido llevar poca ropa, así que solo teníamos un sueter ligero para protegernos del frío: ni chamarras, ni bufandas, ni guantes, ni gorros. Eramos cuatro, pero en la caminata por la calle Francisco I. Madero, nos comenzamos a encontrar con amigos de muy diversas índoles, algunos que no veía hace años y también otros que recién había visto la semana pasada. Todos caminábamos con prisa y euforia, como si fuésemos a un concierto de rock o si el mar estuviese esperándonos. Los celulares sonaban entre amigos que se buscaban en las filas, pero no existía el *GPS* integrado y encontrarse era sumamente difícil. A la mitad del trayecto comenzaron las filas que, aunque largas e infames, no se sentían pesadas ni tediosas, pues se acompañaban de conversaciones excitadas y risas nerviosas. Pero el frío era intenso, entraba en los huesos y advertía a cada cuerpo, que lo que sucedería en poco tiempo, no sería fácil.

La organización era impecable. Había mesas donde se realizaban rápidos cateos para evitar la introducción de cualquier elemento de peligro al evento. Se pedía el número

de folio y se buscaba en listas de decenas de hojas: no había *laptops* ni celulares inteligentes, todo era analógico. Una vez localizado mi nombre, me pidieron mi identificación oficial y me dieron un formato sencillo que debía ser llenado y depositado en urnas localizadas a la salida, de lo contrario no se podría entregar la fotografía unos meses después.

Ya en el Zócalo, nos localizamos en el lado poniente. Se iban haciendo contingentes de unas cincuenta personas, que seguían las indicaciones de relocalizarse en las calles circundantes a la plancha: nadie debería pisar el gran recuadro aún. Es difícil imaginar que la gente que ocuparía el cuadrado del Zócalo cabría también en su perímetro, pero extrañamente así sucedió. Había marcas en el piso, números y letras que reticulaban cada área. Se solicitaba con grandes altavoces que identificáramos y recordáramos las coordenadas donde estábamos y que ubicáramos también a las personas que nos rodeaban. La espera fue larga, atestiguando cómo se formaban nuevos contingentes que iban llenando el perímetro, mientras la claridad del día comenzaba a hacer más reconocibles los rostros emocionados y tensos. Finalmente, a las 5:30, se escuchó la instrucción: ahora, quítense la ropa. No había ninguna posibilidad para esconderse, una vulnerabilidad absoluta que me recordó por un instante los relatos de las personas en Auschwitz, mandadas a desnudar antes de entrar a las cámaras de gas. Sin ropa, el cuerpo pierde todo dispositivo cultural y se queda como un simple ser vivo, despojado de toda cultura y protección.

Pero una vez desnudos, todo cambió. Una inmensa y desconocida alegría nos tomó por sorpresa. En los altavoces se nos indicó que, finalmente, podíamos tomar el Zócalo. Una persona por recuadro, por favor. La gente corrió eufórica a tomar el espacio que le pareció correcto. A la distancia ví a un amigo que tenía más de diez años sin ver, eufóricos, corrimos a abrazarnos, pero claro, el abrazo desnudo es casi una relación sexual, así que apenas al tocarnos, nos intimidamos un poco y nos reímos tímidamente para volver a separarnos en una sensación indescriptible en el cuerpo, de cercanía y también de pudor. Hacía muchísimo frío. El cuerpo luchaba no solo con la vulnerabilidad psicológica, sino con la fisiológica. Los peenes y los pezones se retraían buscando calor. Los labios tiritaban y por los pies se colaba la helada sensación del concreto, que inevitablemente me hacía

pensar en el lago dormido sobre el que algún día los Mexica construyeron su ciudad, la gran Tenochtitlán, sobre la que posabamos nuestros cuerpos.

Nuevamente, los altavoces hacían indicaciones, que se volvían tremendamente lentas y tortuosas desde mi percepción: darles instrucciones a veinte mil personas no es fácil. Desde el Zócalo era muy claro que muchísima gente se había quedado sin poder acceder, bien porque no se dieron de alta, bien porque llegaron tarde. Las calles que desembocan al Zócalo estaban llenas, pero de manera absolutamente impredecible, esa gente, también comenzó a desnudarse. Dentro del Zócalo la mirada era algo tremendamente problemático. Por un lado, un deseo absoluto de ver cada uno de esos cuerpos que, en conjunto, se revelaban increíblemente hermosos, no importaba su forma, su tamaño o su sexo, todos rodeados de pieles de múltiples tonalidades, pieles blancas en las nalgas y casi negras en los brazos, arrugadas o tersas, pigmentadas con lunares, enfermas. Cuerpos tatuados, rotos, cuerpos hermosos. Cuerpos gordos y flacos, musculosos, antiguos y joviales, cuerpos sexuados, senos caídos y senos firmes, penes grandes y pequeños, testículos, callosidades, pelos, lunares. Rodillas, codos, hombros, caderas, cuellos. Cabellos largos y cortos, cabezas calvas o canas, cabellos peinados, pelos en el pecho, en las nalgas, en el sexo, cabellos lacios y cabellos africanos. Cuerpos dobles de mujeres embarazadas, parejas que se besaban en plenitud, grupos de amigos, personas solitarias y tímidas que levantan los brazos al sol, cuerpos felices, libres y extasiados. Cuerpos humanos reconociéndose, afectándose, cargados de sentido. Los ojos querían verlo todo, pero no querían ser vistos. Si la mirada se encontraba con otra mirada, había un esfuerzo colectivo por no bajar los ojos, por no ver la desnudez del otro a pesar de que esta se presentaba con total transparencia frente a uno. La igualdad de circunstancias dejaba claro lo que siempre hemos sabido: que el color de piel, el sexo, la complejión, la edad y la condición de salud no son importantes, que solo son constructos del poder para oprimir unos a otros, pero que en la naturaleza del cuerpo nada de eso importa, nada de eso es real, que la realidad única es la propia vida y su finitud.

A continuación, Spencer Tunick comenzó a dar instrucciones por los altavoces para que realizáramos posturas distintas, como si fuésemos un ejército al mando de un general. No había lugar para la desobediencia, pero tampoco había coerción, era un pacto, en el que

la masificación de los cuerpos obligaba a una concentración particular. Otra vez pensé en el nazismo: los desfiles militares, la repetición de los cuerpos, el ordenamiento a pesar del frío o el calor, la obediencia sin cuestionamiento, el sentirse parte de algo más grande que uno mismo, la pérdida de la identidad, la uniformidad.

Una de las posturas fue lo que en yoga se conoce como la postura del niño, que es como un descanso fetal, pero con la frente sobre el piso. Recuerdo con claridad que la gente se reía a carcajadas durante esa postura, pues implicaba un nuevo grado de vulnerabilidad desconocido hasta entonces. Al levantar la cabeza, era imposible no mirar el ano de la persona que estaba frente a una, y así darse cuenta de que la persona que estaba tras de sí, estaba mirando la intimidad de nuestro cuerpo. Se escuchaban risas y chistes sobre flatulencias y suplicas para nadie levantaba la cabeza. La abyección del cuerpo se presentaba frente a nosotros: el ano, más que ninguna otra parte del cuerpo, nos descubre vulnerables, penetrables. El ano no tiene género, edad, clase o etnia.

El sol iba ascendiendo rápidamente y del frío pasamos a sentir los rayos solares quemando sobre la piel y el asfalto. Hubo varias posturas, muchísimas fotografías y se dió por terminada la sesión general, que recibió gritos y aplausos por la muchedumbre. La certeza de que el artista no era quien había realizado la pieza y que el arte eramos todos. Se hizo un último llamado para que las mujeres nos reagrupáramos para fotografías solo de nosotras mientras ellos volvieron a vestirse. La desigualdad hizo su aparición, ellos ya vestidos, pudieron vernos y hubo una vulnerabilidad que regreso a nuestras cuerpos: dejamos de ser seres vivos para regresar al género, a pesar de estar desnudas, la ropa en ellos fungió como dispositivo para que fuéramos vistas.

Después de varias poses, regresamos por nuestra ropa y nos vestimos. Una sensación de inmensa felicidad corría por mi cuerpo, pero a partir de tener la ropa puesta, ya no tengo claro ningún recuerdo, no recuerdo regresar al auto ni pasar a desayunar ni nada más sobre ese día. A la mañana siguiente, todos los periódicos tenían fotografías del evento en primera plana. Unos meses después se inauguró la exposición de Tunick que documentaba la obra en el MUCA campus, y ahí, me entregaron la fotografía firmada por él artista, que tengo enmarcada en mi oficina.

Historia versus Memoria

El relato anterior no es la obra. O sí, pero queda oculta cuando vemos la obra. La intervención en el Zócalo de la Ciudad de México remueve fibras de todos aquellos quienes vivíamos en la ciudad en esos años o bien de quienes participamos en la obra, pero si cualquiera de nosotros mismos, vemos las imágenes de intervenciones en otras ciudades, como Sydney o Barcelona, perdemos toda experiencia subjetiva o emocional, perdemos la memoria, y nos quedamos simplemente con el documento, con la historia. El procedimiento creativo de Tunick es similar en casi todos sus trabajos, presenta fotografías de cuerpos humanos desnudos en el espacio público, en muchas ocasiones, en grandes números, lo que nos hace pensar en masificación. Los cuerpos aparecen inmóviles, en las mismas posturas, inexpresivos, asexuados, indiferenciados. Se oponen a la ciudad, el cuerpo se vuelve vulnerable al estar frente a grandes estructuras arquitectónicas, cuyo hormigón y acero contrasta con la suavidad de la piel. Las fotografías se presentan junto con videos documentales que muestran los procesos, pero de alguna manera, se comprende que la pieza final, son las imágenes estáticas de esos cuerpos obedientes que aceptan formar parte de aquello.

En su página web, Tunick presenta estas grandes intervenciones de cuerpos en paisajes como “instalaciones”, sin embargo, cuando se despliegan los proyectos, la ficha técnica se refiere a la imagen fotográfica –se menciona el tipo de impresión y el tamaño de la imagen– no los datos técnicos de la instalación, tales como el número de participantes o la fecha de realización del performance. Así que, para la posteridad la obra será un documento fotográfico, una fuente, que elimina toda la experiencia subjetiva y colectiva de la obra. Si durante el performance la obra es una pieza relacional, colectiva, afectiva y emocional, en el documento fotográfico la obra es una composición estética que busca establecer una distancia con el espectador. La memoria borrada por la historia.

Pero la obra también opera en sentido contrario, al permitir la existencia de relatos testimoniales que acompañaran la obra en la memoria colectiva, que permite la creación de mitos orales y operaciones ficcionales en tanto oralidad o bien la memoria convertida en

historia a través del testimonio, pues junto al mío, internet está poblado con testimonios de las vivencias de las personas que estuvieron en las obras de Tunick:

Estos testimonios orales sólo constituyen documentos una vez registrados; dejan la espera oral para entrar en la de la escritura, y se alejan así de la función del testimonio en la conversación ordinaria. Se puede afirmar entonces que la memoria esta archivada, documentada. (Ricoeur, 2004, p.232)

Es una práctica cotidiana en las obras de Tunick, que a los participantes se les entregue al final una copia de pequeño formato, de alguna de las fotografías producidas en el evento. La imagen hace las veces de recuerdo o *souvenir* y otras de obra de arte. Algunas veces los espectadores han intervenido las fotografías para mostrar que ellos también estuvieron ahí, escribiendo sus nombres o señalando con flechas. Las fotografías tienen distintos valores. Algunos espectadores guardaron la fotografía en una carpeta y la olvidaron. Otros la enmarcaron y acompaña su vida cotidiana al estar colgada en la casa. Otros más la vendieron. ¿Cuál es el verdadero valor de esa obra de arte? ¿La experiencia o la fotografía? Por otro lado, los coleccionistas de arte valoran estas fotografías, pero saben que esas copias carecen de mucho valor por su condición de reproductibilidad masiva, en cambio, la misma imagen impresa a mayor tamaño, recupera su condición aurática de original y objeto precioso.

El desnudo es para la historia del arte, un hito, un género. Occidente tiene en la escultura griega su más antiguo precedente en el desnudo, que va a constituir una de las más grandes tradiciones, tanto en pintura como en escultura; consolidada en el Renacimiento, en específico el desnudo femenino. Cuando Giorgio Vasari jerarquiza las prácticas artísticas colocando a la pintura como la cúspide del arte y al dibujo como el eje fundamental de la práctica artística, la habilidad en el dibujo anatómico al natural con modelo se convirtió en el sistema pedagógico del arte por antonomasia. Esto se cruzó, por supuesto, con las nociones patriarcales de inteligencia y belleza, que otorgaba como cualidad la primera a los varones y la segunda a las mujeres. Creando así una noción implícita de que los varones eran inteligentes para dibujar –por su capacidad de abstracción y representación– y las mujeres, bellas para ser dibujadas –en el modelaje, el cuerpo debe quedarse inmovil, las mujeres se convierten en elementos pasivos pero estéticos–.

Los artistas, varones en su inmensa mayoría, siguieron reforzando las imágenes de la mujer pasiva, dominada por la mirada de su creador, sojuzgada por su inactividad, adscrita a gunciones subordinadas, paralizada por el mismo proceso de objeturalización, convertida en un pedazo de carne”. (Aliaga, 2007, p.31)

Las obras de Tunick en ese sentido, se inscriben dentro de la gran tradición histórica del desnudo, donde el artista captura los cuerpos que posan, sea através del lápiz o la cámara fotográfica. Vuelvo a apelar a la memoria y recuerdo cuando en la preparatoria trabajé como modelo de desnudo para dibujo. Me interesaba ese trabajo porque quería estudiar artes visuales y era una manera de acercarme a ese entorno. Aún sin cumplir la mayoría de edad, me desnudaba sobre una mesa mientras ocho varones de más de cuarenta años me escrudiñaban, haciendo sus trazos de carboncillo sobre papel marquilla. ¿En la obra de Tunick, eramos veinte mil modelos al servicio de un fotógrafo? Yo creo que no. Al ser modelo, el cuerpo es visto, es estudiado, es objetivizado. Al estar en la plancha del Zócalo, en cambio, cada persona deja de ser vista en su individualidad y se convierte en un agente activo que también mira a los otros. El fotógrafo en muchos momentos perdía importancia, porque lo que había ahí dentro no era una mirada unidireccional, sino una red rizomática de afectaciones visuales si, pero también olfativas, sonoras, táctiles, sensoriales. Pero nuevamente, en las fotografías eso no se ve, no puede verse, lo que se ve es a un artista hegemónico que decide cómo se ven esos cuerpos. La fotografía invisibiliza al tacto. El 7 de mayo de 2007 Tunick hizo una nueva sesión de fotos en la Ciudad de México, esta vez con solo cincuenta mujeres, en los jardines de la casa de Coyoacán de Frida Kahlo. Fueron peinadas, maquilladas y se les dieron indicaciones muy precisas sobre las poses que debían realizar. La tuerca volvió a su lugar y la tradición del desnudo occidental volvió a centrarse en sus bases patriarcales.

Mientras escribo este texto, encuentro varios testimonios de personas que, como yo, al estar ahí, relacionaron su experiencia con los recuerdos colectivos que tenemos sobre el nazismo. ¿Por qué un acto libertario como éste nos recuerda a una de las mayores tragedias de la modernidad? Porque tanto en estas obras, como en el campo de concentración, lo que está al centro es el cuerpo. Los cuerpos pegados uno a otro sobre el hormigón, nos trae a la cabeza el recuerdo de los cuerpos empujados por las retroescavadoras. Imágenes que ninguno de nosotros vió con sus propios ojos, pero que la fotografía nos ha traído como un

recuerdo permanente, que no necesariamente pasa por la comprensión de los hechos históricos, sino que está enclavado en nuestros miedos, en nuestra noción del horror, en la pérdida absoluta del sentido. Un acto de vida tan vital como la pieza de Tunick, inevitablemente nos hace pensar en el acto necropolítico de la modernidad. Eleonora Cróquer en su relato de la obra de Tunick en Venezuela, inscribe esta uniformidad de los cuerpos de la siguiente manera: “Una representación que –más allá del discurso que insufla de ‘valor’ y ‘heroísmo libertario’– ilustra contundentemente tanto el poder anestésico del ojo del Amo sobre la multitud cosificada –la ‘masa’, el ‘colectivo’ hecho figura: estetizado, como la banalidad –o la autoalienación, que pensara Benjamin– con que la multitud así cosificada asume su renuncia a una posición subjetiva responsable y autónoma” (Cróquer, 2015, p.122). La obra resulta así, un acto de liberación, pero también como un acto de masificación; una experiencia vital o un estandarte político para la obediencia y la pérdida de identidad individual. El arte como posibilitador de la agencia política, pero también como narrativa de estetización de la política pública y la obediencia.

Un futuro y un pasado

Según la teórica feminista Marisa Belausteguigoitia (2007)

El arte de Tunick no tiene signo político, pero esta masa de cuerpos en el Zócalo sí, lo tiene para los maestros, los encarcelados políticos, las comunidades que conviven con la impunidad militar, los que hacen de la tortilla su alimento diario”.

(Belausteguigoitia, 2007, p.134)

La pieza de Tunick fue en la historia de México un momento bisagra, ocurrió en un año muy particular que tendría un impacto sobre la relación del cuerpo con el espacio público y el tejido social.² La realización de la pieza fue un confrontamiento entre dos fuerzas beligerantes que se han sucedido en la historia del país: el impulso progresista y

² En el año 2006, unos meses antes de la realización de la obra, ocurrió el fraude electoral más documentado de la historia reciente de México en el que la victoria electoral fue arrancada al hoy expresidente Andrés Manuel López Obrador, un luchador social que ha consolidado la transformación del país en años recientes. El resultado del fraude fue la imposición de un gobierno espurio que basó su legitimidad en la persecución arbitraria de líderes sociales y en la militarización del país.

revolucionario, contra las fuerzas reaccionarias y conservadoras. Las políticas de la vida contra las necropolíticas.³

El Zócalo de la Ciudad de México es el espacio político más importante en la construcción de los imaginarios del Estado Nación. Mitificado por la leyenda fundacional de la llegada de los aztecas al lago, como mandato y designio cósmico, fue centro del poder del imperio Mexica y testigo fatal de la derrota de Moctezuma y la caída de Tenochtitlán. El Zócalo alberga los poderes simbólicos de la narrativa nacional: las ruinas dolorosas del Templo Mayor y su museo, en cuyas profundidades se siguen encontrando vestigios de un mundo perdido; la pesadez arquitectónica y simbólica que se hunde en los lodos del antiguo lago que es la Catedral Metropolitana, símbolo de la evangelización forzada; el Palacio Nacional, desde donde se ha gobernado el país –con algunas pausas– desde el Virreynato hasta la Independencia, desde la Reforma hasta la Cuarta Transformación.⁴ El Zócalo o Plaza de la Constitución, ha sido el punto neurálgico de los impulsos y las luchas políticas nacionales. El año 2006 fue un año en que el Zócalo vivió una de las más grandes manifestaciones políticas de su historia moderna, y quizá el más importante de lo que va del siglo XXI. Durante el verano de ese año, se suscitaron las elecciones presidenciales más cuestionadas de la historia moderna del país. Por apenas 236,006 votos de diferencia, la derecha se proclamó vencedora mientras que las izquierdas reclamaron con diversos argumentos múltiples señalamientos de fraude e inconsistencias. Las instituciones garantes de las elecciones se negaron a realizar cualquier cuestionamiento a la elección y como respuesta, el movimiento de izquierda se promulgó por habitar de manera indefinida el Zócalo y la avenida Paseo de la Reforma, la cual une la Plaza con la entonces mansión presidencial, Los Pinos. Durante 47 días, muchísimas personas habitaron el Zócalo, con casas de campaña, lonas, campamentos. Ahí se realizaban actividades de corte político y cultural: comedores colectivos, conferencias, sesiones de yoga, conciertos, obras teatrales,

³ Resulta muy interesante el texto “‘Formar figuras con cuerpos vivos’: Spencer Tunick y el obscuro espectáculo del desnudamiento (Venezuela, 2006)” de Eleonora Cróquer Pedrón, que relata una instalación del mismo tipo en Carácas un año antes. Ahí se relata una posición opuesta a la lectura de este texto, pues se presenta la obra como una manera en que el poder político de Venezuela se arroja en un discurso en apariencia progresista, pero cuyos testimonios presentan una acción vigilada y controlada por el poder dictatorial.

⁴ La Cuarta Transformación es el periodo contemporáneo de México en el que a través del voto popular hay un viraje de la política hacia la izquierda progresista. Implica los recientes gobiernos de Andrés Manuel López Obrador y Claudia Sheinbaum.

discursos de oratoria, debates, talleres de arte infantiles, votaciones y plenarios. La gente dormía, comía, convivía, argumentaba, se divertía y se enojaba en el Zócalo. Un ejercicio multitudinario de resistencia civil pacífica. Finalmente, el movimiento fue desgastado por el cansancio y la apatía institucional oficial.

Dada la carencia de legitimidad social del presidente electo, que entró en funciones el 1 de diciembre de 2006, Felipe Calderón Hinojosa, tomó una decisión sorpresiva para la población, pues no formaba parte de su programa de campaña y se convertiría en el eje fundamental de todo el sexenio en el que gobernó: la llamada Guerra contra el Narco. A través de una fuerte movilización militar, el país comenzó a caer en una espiral de hiperviolencia que todavía hoy, sigue azotando al país. El espacio público se llenó de cuerpos mutilados, cadáveres, fosas con cientos de desaparecidos, feminicidios sistemáticos, cuerpos incinerados, deshechos en ácido, macheteados, colgados en puentes, cabezas rodantes. Se declararon toques de queda en las ciudades, el espacio rural se convirtió en un espacio prohibido, ajeno. Todos aquellos que crecimos libres, vimos como nuestras ciudades se cerraron sobre sí mismas, violentadas, quemadas, arrasadas. Los tiroteos a plena luz del día invadieron el norte del país, el sur se convirtió en territorio de trata de personas, de carne de mujeres y migrantes para el narco. Se quemaron casinos enteros con gente dentro, se bloquearon las salidas de ciudades como Monterrey, se explotaron petardos, se fusiló a comunidades enteras, el tren de migrantes se convirtió en un cementerio, comenzaron a proliferar las asociaciones de madres en busca de sus hijos e hijas desaparecidos. El cuerpo desnudo se puso al centro, pero esta vez fue un cuerpo desnudo asesinado.

La Ciudad de México se mantuvo varios años como un remanso. Gobernada por la izquierda, legalizó el aborto, permitió las primeras modalidades del matrimonio homosexual y avanzó en direcciones múltiples hacia los derechos del cuerpo. Mientras que la administración de izquierda de la ciudad luchaba por hacer realidad la obra, Tunick denunció a través de su cuenta de *Instagram* que el presidente de México, el católico Felipe Calderón trató de cancelarla. En esa misma ciudad, a partir de 2016 el Movimiento de los 400 pueblos realizó una manifestación de larga duración en la que se desnudaron como protesta en el Zócalo capitalino, en Bellas Artes y también en el Paseo de la Reforma.

Durante varios meses hombres y mujeres desnudas se colocaron sobre tambos a manera de esculturas. ¿Es el arte el que representa la realidad o es la realidad la que representa al arte?

La obra de Tunick se expone y se vende como fotografías, la historia del arte lo reconoce como fotógrafo y celebra las dimensiones estéticas y colaborativas de su producción, pero olvida que la experiencia de cada una de esas veinte mil personas, fue única, que potenció una relación de ocupación de la ciudad y que se alberga como un grito permanente a favor de la democracia, de las luchas progresistas, del respeto de los cuerpos, de la celebración de la diferencia y la apuesta por los derechos y la libertad.

Referencias bibliográficas

Aliaga, Juan Vicente (2007). Orden Fállico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX. Madrid: Akal.

Belausteguigoitia, Marisa (2007). *México quiere ser libre. Spencer Tunick en el Zócalo*. Debate Feminista, no. 36 México.

<https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2007.36.1463>

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Cróquer, E. (2015). “Formar figuras con cuerpos vivos”: Spencer Tunick y el obscuro espectáculo del desnudamiento (Venezuela, 2006). En L. Duno-Gottberg (Ed.), *La Política Encarnada. Biopolítica y cultura en la Venezuela Bolivariana*. Equinoccio.

Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires: ArteBA.

Guasch, A. (2005). *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*. Matèria Revista Internacional d'art no. 5, Barcelona.

Haraway, D. (1991) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Hernández-Navarro, M. Á. (2010). *Hacer visible el pasado: el artista como historidor (Benjaminiano)*. Madrid.

Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilice.

Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.

Tunick, S. *SpencerTunick*. www.spencertunick.com

Fecha de recepción: 2024-04-29

Fecha de aceptación: 2024-11-11