

María Luisa González Aguilera*

Una fagopolítica artística: Las performancias de César Martínez Silva

Resumen

Para César Martínez, como para muchos otros artistas contemporáneos, ser artista es ya un hecho político. No obstante, a pesar de la íntima vinculación entre arte y política, la filosofía del arte contemporáneo en el pensamiento de J. Rancière (2008), considera que se hace necesario replantear en qué puede consistir dicha vinculación. Haciendo eco a esta problemática, Martínez renueva con sus acciones, llamadas *performancias*, la veta política del arte. Quebrando desde dentro la política del consumo, con un acto que pone en conflicto lo acordado en cuanto a lo que nos es dado a consumir, a ingerir, a incorporar, el artista nos propone no sólo observar, sino consumir la obra de arte; no sólo participar, sino disentir de las políticas del arte que promueven la producción de objetos conservables. Con las *performancias*, se produce un quiebre ya que, habituados a la contemplación, somos convocados a la incorporación; acostumbrados a la receptividad, somos invitados a la coparticipación; acomodados al consenso, vemos posibilidades abiertas en el disenso. Con este texto nos proponemos hacer un diálogo filosófico-artístico entre las propuestas de J. Rancière y las *performancias* del artista César Martínez Silva con el propósito de mostrar cómo éstas se *mantienen* dentro de los principios que vinculan arte y política. Nominamos a esta propuesta como una “fagopolítica” artística.

Palabras clave: fagopolítica, *performancias*, arte político.

* Profesora investigadora del IIESO, México.
Marialuisagonzalez.aguilera@gmail.com

Abstract

César Martínez match with the declaration that the decision to be artists is already a political fact. However, despite the intimate link between art and politics, the philosophy of contemporary art in the thinking of J. Ranciere (2008) Considers that it is necessary to rethink what such linkage may consist of. Resisting this problem, Martínez renews with his actions called performANCENAS, the political vein of art. Breaking the politics of consumption from within, with an act that conflicts with what is agreed on what we are given to consume, to ingest, to incorporate, the artist proposes not only to observe, but to consume the work of art and to dissent from the policies of art that promote the production of conservable objects. With the performANCENAS, a break occurs because, habituated to contemplation, we are summoned to incorporation; Accustomed to the receptivity, we are invited to the coparticipation; Accommodated to the consensus, we see open possibilities in the dissent. With this text, we propose to make a philosophical-artistic dialogue between the proposals of J. Rancière and the performANCENAS of the artist César Martínez Silva with the purpose of showing how they try to stay within the principles that links art and politics. We call this proposal an artistic "phagopolitics".

Keywords: Phagopolitics, performANCENAS, political art.

I. La irrupción de las performANCENAS

El ritual teofágico de purificación católica de devorar la carne y la sangre de Cristo, me dejó muy impresionado y estupefacto desde muy pequeño. ¿Qué parte del cuerpo me comía? Me preguntaba desde

mi interior con el deseo de esconder a mí mismo ese pensamiento sacrílego [...] Mi consuelo era pensar que su carne y sangre circulaban y no circuleaban por mi sistema circulatorio.

CÉSAR MARTÍNEZ

Las performANCENAS son acciones que juegan con las palabras *performANCE*, *cena*, y *MAN*, dando lugar a la idea de que en esta acción se lleva a cabo una cena donde el objeto a consumir es una escultura comestible en forma de hombre. Para Martínez, las performANCENAS, tienen su propia historia. Sus antecedentes comienzan a configurarse con sus experiencias con los rituales teofágicos de su infancia. Ésta transcurrió, relata, entre costumbres y formas de nombrar las cosas que lo inquietaban y dejaban su impronta. "Comer pan de muerto" o echarse un "taco de ojo" eran acciones que le recorrían las papilas gustativas con cierta aversión y posterior atracción al caer en cuenta de su sentido metafórico. En sus textos nos dice: "las sugerencias provocadas por los insólitos panes de muerto y los 'banquetes macabros' de calaveras de azúcar, durante la celebración del día de muertos en México, fueron [...] aspectos que me motivaron a la creación de este evento [las performANCENAS]" (Martínez, s/f 4: 1).

En esta genealogía, cercano a su filiación con las artes visuales, Martínez nos relata cómo lo impresionó la obra del artista italiano G. Arcimboldo que pasó a la historia por sus cuadros en los que hace figuras *HUMANAS* formadas con alimentos. Nos dice:

La pintura del artista italiano Giuseppe Arcimboldo (1530-1593) resultó ser también una importante fuente de inspiración. Esos magníficos retratospláttilo, me hicieron pensar que, por fin, podíamos saborear una obra no sólo a través de nuestras pupilas visuales sino también

a través de nuestras papilas gustativas. Había llegado el momento de digerir entonces, un verdadero artístico platillo (Martínez, s/f 4:1).

En una retrospectiva de estas acciones, encontramos que en la genealogía de las performancenas se haya una combinación de elementos en los que la metáfora del canibalismo es la constante. Comer simbólicamente al otro o algo del otro, ya sea para incorporar sus rasgos o aptitudes valiosas, o para realizar su destrucción y posterior metabolización, es tomado por Martínez como un elemento de gran fuerza en su estrategia estética. En esta línea, la recuperación de la enseñanza de los performances rituales aztecas relativas a la antropofagia simbólica y los grabados de Theodor de Bry en las que se muestra el canibalismo en la "América imaginada" dieron el contexto para la creación del concepto de las performancenas. Al respecto, Martínez nos dice:

Es cierto que, en diferentes rituales y sacrificios de varias culturas indígenas mexicanas, se acostumbraba comerse el corazón y partes del individuo sacrificado ofrecido a los Dioses. Comer carne HUMANA era un rito reservado a unos cuantos, servía para fortalecerse con lo sagrado a través de incorporar el cuerpo sacrificado. O me atrevería a decir, cuerpo significado (Martínez, s/f 5: 3).

El canibalismo ancestral actualizado en actos reales no simbolizados como el acontecido con Issei Sagawa quien, después de haber matado por amor a una joven artista holandesa, devorando después partes de su cuerpo significó un importante enigma al artista: si el canibalismo persiste en nosotros, forma parte de la apropiación del otro y raramente se expresa de forma real, ¿cómo expresarlo de manera simbólica? Este acto de canibalismo moderno, ocurrido en

el París de 1981, escandalizó a la opinión pública mundial y pasó a la historia a través de la novela *La carta de Sagawa*, escrita por Jûrô Kara. La lectura de esta novela aportó a Martínez, sumado a los antecedentes ya descritos, elementos para pensar la forma en que pudiera trabajarse artística y simbólicamente el canibalismo que nos antecede y persiste.¹

La idea de realizar una escultura comestible se concretó inicialmente con una escultura en forma de mujer presentada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, dentro del evento "Encuentro de primavera", organizado por la revista Generación en marzo de 1993. El tema era el consumo de cuerpos a través del erotismo. Así lo relata el artista: "El primer cuerpo humano entero comestible que realicé fue un cuerpo femenino de gelatina sabor fresa. Era rojo y transparente y tenía frutas tropicales en su interior simulando los órganos" (Martínez, s/f 3: 1).

Sin embargo, las reacciones voraces del público masculino, puso en alerta a Martínez sobre el uso y abuso que se ha hecho sobre la iconografía femenina en la publicidad. Así, decidió desde entonces, hacer las performancenas con cuerpos de hombre, para contrastar las diferentes reacciones frente al cuerpo masculino en diferentes circunstancias y contextos. Así se iniciaron las performancenas.

Lo que inició como una forma de dar expresión a la apropiación de los cuerpos y al consumo en las artes visuales, dio muy pronto un importante giro conceptual por los derroteros de la vincula-

¹ En otro trabajo titulado: *Las performancenas de César Martínez Silva: Una antropofagia simbólica*, desarrolló este elemento.

ción arte y política. “Fue al observar las ilustraciones realizadas por Theodor De Bry ‘Americae Pars Tertia’ de Johanes Staden von Humber, (que narra cómo vivió cautivo de una tribu canibal de Brasil), que el planteamiento original de mi *Performancena* dio un giro conceptual” (Martínez, s/f 3: 4). Este giro conceptual otorgó el marco ideal para expresar las reacciones frente al Tratado de libre comercio celebrado entre México, Canadá y Estados Unidos. Martínez lo expresa de la siguiente manera:

[...] el momento político de un gran cinismo que se vivía en nuestro país, la descarada amnesia histórica pretendida por la modernidad y la forma en que una época devora a otras, y su nuevo Tratado de Libre Comercio, proporcionaron al evento un nuevo contexto. Aprovechando los ritos teofágicos de la comunión cristiana, y los sacrificios aztecas se conceptualizó y diseñó un discurso entre político y religioso que antecedia [a las *performancenas*] (Martínez, s/f 4.:3).

Esta serie de actos, que el artista ha repetido en diferentes partes del mundo, de entonces a la fecha, han variado según el lugar donde se presentan y los acontecimientos políticos vigentes. Inician desde la “*invitación*” con el objetivo de introducir a los posibles asistentes a las dinámicas de la pieza y al contexto político en que se inscribe.

II. La fagopolítica en *performance*

El arte y los artistas jugamos un papel no solamente reconciliador con la vida [...] también podemos crear una interactividad más efectiva en lo social y en lo político. Los artistas podemos ser consejeros civiles y del Estado, [...] profesionalizando nuestro trabajo para incidir en las decisiones políticas y

civiles, proponiendo un nuevo arte de hacer el arte, creando más espacios públicos nuevos para las artes, para su distribución y consumo.

CÉSAR MARTÍNEZ SILVA.

El *performance* es un arte de acción. Su surgimiento en Latinoamérica estuvo vinculado al propósito de romper por vía del acto con los lazos institucionales y económicos asociados a los espacios artísticos como los teatros, las galerías y los espacios oficiales o comerciales de arte, es decir, desde su inicio fue un arte de ruptura. Del lado del artista, ruptura con respecto a los materiales, los medios, los espacios, las formas. Cuerpo, palabras e imaginación de parte del artista; sorpresa, interpelación voluntaria o involuntaria, o coparticipación de lado del público receptor.

Aunque frecuentemente abreva del *performance* ritual con la modalidad de conducta restaurada (Chechner 2011), el *performance* artístico se asocia a respuestas o formas de resistencia a situaciones políticas contextuales. La fuerza transformativa de un acto rememorado y resignificado como son los rituales teofágicos presentes en las *performancenas*, está basado, según lo plantea R. Schechner, en la cercanía y contigüidad que tienen el *performance* ritual y el *performance* estético. Al respecto, nos dice que el *performance* ritual al que de alguna manera es cercano el *performance* estético, tiene un propósito claramente transformativo: realizar un conjunto de acciones que tienen como finalidad la transformación eficaz del estatus de los individuos; en el *performance* estético en cambio, la transformación no es necesariamente su pretensión, pues está centrado más en buscar provocar al espectador de manera temporal, con el propósito de generar una reflexión sobre lo vivido sin que éste cambie su posición ni su rol en la estructura social, sin embargo, éste puede cambiar como efecto de la reflexión mis-

ma. Esto supone entender que “el *performance* no es un espejo pasivo de los cambios sociales, sino una parte del complicado proceso de regeneración que produce el cambio, [...] ya que permite un encuentro intersubjetivo potencialmente reflexivo y transformador (Chechner 2011)”.

El giro conceptual que describimos en lo que antecede, proporcionó la forma ideal para expresar, por vía de la conducta restaurada, de la actualización de rituales teofágicos y *performances* rituales, la conmoción provocada por los tratados de libre comercio entre México, Canadá y Estados Unidos, acuerdo firmado en 1994 con la anuencia y promoción del entonces presidente de México Carlos Salinas de Gortari. Muy controvertido en sus consecuencias, el hecho es que este tratado ha beneficiado de forma unilateral a los países del norte, y ha empobrecido aún más a México, convirtiéndolo en el “patio trasero” y mano de obra barata. Puesto que la riqueza generada no se queda en el país, se ha gestado malestar, suscitando con ello una sensación de saqueo muy alejada del propósito de solidaridad entre los pueblos con el que se promovió la aceptación ciudadana de este acuerdo económico. La memoria histórica de la Conquista se vio expuesta en su amnesia, y la necesidad de rememorarla se hizo imperioso. Con estos elementos (entre otros venidos de sus investigaciones) César Martínez quiere mostrar lo implícito en el TLC: una “neuroeconomía antropófaga”. Con las *performances*, el artista desea mostrar lo que no se ve; señalar las contradicciones de una propuesta gubernamental sospechosa; evidenciar el adormecimiento de la memoria histórica; recuperar prácticas ancestrales que se rigen por principios comunitarios. En su texto de introducción a una de sus *performances*, Martínez escribe:

Desde [el 5 de febrero de] 1991 hasta el 12 de agosto de 1992 se realizaron las nego-

ciaciones del Tratado de Libre Comercio (TLC) entre México, Canadá y Estados Unidos. Proyecto Neoliberal que pretende un continente unificado por un libre tránsito económico. Constituyó una de las estrategias del Gobierno Mexicano [...] para modernizar el aparato productivo, elevar su competitividad y alcanzar niveles superiores de desarrollo y bienestar. Sin embargo, esta globalización abultada de la economía padece de varias omisiones en los terrenos de la ecología, los derechos humanos y laborales, la cultura y la educación, y por ello, esta apertura de mercados se vio cuestionada y confrontada por movimientos indígenas, ecologistas, de derechos humanos, campesinos y de mayor participación ciudadana en la toma de decisiones políticas; a la vez, que simultáneamente se militarizaron tanto la frontera norte como la frontera sur de México (Martínez, s/f 6: 1).

El Tratado de Libre Comercio se constituye, según lo puntualiza Martínez, en un “Tratado de Libre Comerse” signado por una grave amnesia histórica que diluye la cultura ancestral e invisibiliza a los sujetos y sus diferencias, instaurando un “canibalismo avasallador que devora a la memoria, al derecho de cada pueblo a imaginar y diseñar su propio futuro” (p. 2). Parece increíble, apunta el artista, “en pleno umbral del 3er. milenio, el “canibalismo” resurge como una práctica notoria que no ha concluido” (Martínez, s/f 6: 2).

Puesto que “No puede haber progreso sin memoria, ni desarrollo sin democracia”², Martínez quiere, con las *performances*, poner el acento en estos dos elementos: la memoria y la democracia, toda vez que es notorio que esta medida política implícita en el Tratado de Libre Comercio parece

² Carlos Fuentes, citado por César Martínez Silva, s/f 6: 3.

olvidar el pasado y su soporte que es la tradición, y tiende a “ubicar a los indígenas como contemporáneos sin rostro”. No puede así atender a todos los niveles históricos coexistentes, tampoco a aquellos que viven al margen. En vez de gestar la mutua colaboración, estas medidas más voraces y unilaterales que democráticas, generan el espectáculo de las épocas que se entredevoran unas a otras sobre un mismo territorio. Así, “La nueva Ley de Desestabilidad Económica generada por este acuerdo de Libre Comercio resulta ser un problema gastroeconómico” (Martínez, s/f 6:3).

A este trabajo performático (según la propuesta nominativa de D. Taylor en sus Estudios Avanzados de Performance), es al que nombro como “fagopolítica”. Es un trabajo que labora sobre el efecto de medidas económicas de consumo, a través de una práctica dislocada del consumismo; una simbolización de la voracidad y canibalismo actualizado.³

³ La artista Greta Alfaro (Pamplona 1977) realiza obra que bien podría nombrarse asimismo como una fagopolítica. El uso de metáforas vinculadas a la devoración para revelar el comportamiento humano la hace cercana a las estrategias empleadas por Martínez. Particularmente su obra *In Ictu Oculi* (2015) en la que, en una secuencia en video, muestra cómo un grupo de buitres devoran un banquete puesto en elegante mesa en una capiña española, puede considerarse cercana a las performancias de Martínez. Empleando la dislocación simbólica muestra por esa vía lo implicado en las políticas de consumo. Viendo su obra podríamos muy bien preguntarnos, ¿quiénes son los buitres que devoran la mesa que les han puesto?, ¿quiénes han puesto esa mesa?, ¿quiénes, como los buitres, devoran lo que no es suyo?, ¿por lo que no han trabajado? Alfaro como Martínez, a veces utiliza leyendas, mitos o cuentos para reflexionar sobre la contemporaneidad. (Agradezco a los arbitadores de este artículo, darne a conocer la obra de esta artista). Disponible en: <<http://lameva.barcelona.cat/>

Pero, tanto el artista como los participantes y los críticos de arte o los teóricos nos preguntamos: ¿es ésta modalidad artística eficaz en sus propósitos?, ¿logra lo que pretende?, ¿es éste un arte crítico?, ¿es posible la politización de una propuesta artística?. En el siguiente apartado intentaremos abordar estas cuestiones.

III. Las performancias como arte político-crítico: Una fagopolítica

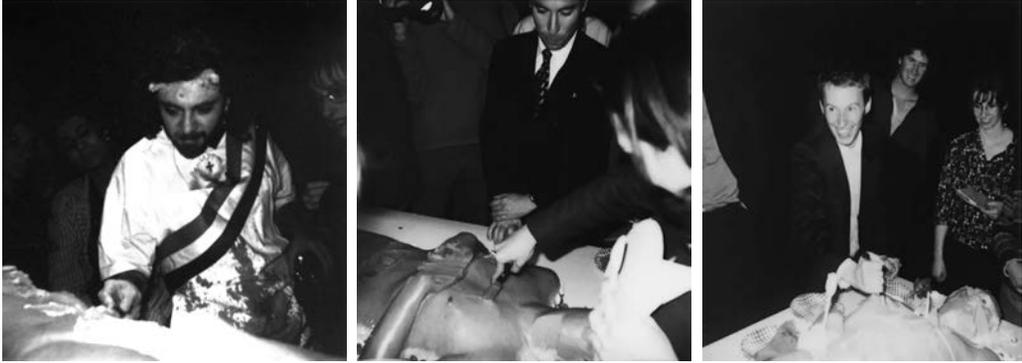
Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que este efecto no puede garantizarse, que conlleva siempre una parte de indeterminación.

J. RANCIÈRE.

En 1994, César Martínez crea y da a consumir su escultura de gelatina, *The North America Fat Free Trade Agreement*. La presenta en la Temporada de performance latino, que tuvo por título para convocar: “Corpus Delecti, Sex, Food & Body Politics” en el Institute of Contemporary Arts (ICA LIVE ARTS) en Londres.

Cuando un artista crea obra con un propósito político sabe que dicha intención puede o no lograrse y que obtenerlo no depende tan sólo de sus estrategias empleadas sino del entrecruzamiento de las dinámicas que enmarcan la obra y su recepción en la escena del arte. Sin embargo, aun sabiendo esta indeterminación, crea y hace apuesta. Al respecto, nos dice el artista: “La intención es sembrar en la cima una actitud, un encuentro, otro árbol adentro, una acción que repercuta en el futuro del espectador, no sólo reducida a la percepción visual. [es] como una ‘misión’ a la hora de crear y producir” (Martínez, s/f 2).

barcelonacultura.es/recomanem/ictu-oculi-de-greta-alfaro. Consultado en marzo 2018.



Figuras 1, 2 y 3: Martínez Silva César, "The North America Fat Free Trade Agreement" 1994. Fuente: <http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_na_fat.html>. Consultado: 7 de julio 2017.

Para Rancière (2008:10), arte y política dependen la una de la otra como formas de disenso. El disenso es entendido como las diversas operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible, la forma de operar de lo político; si el arte moviliza la configuración de lo sensible, tiene efectos políticos, es decir, transforma la configuración de las experiencias de tiempo, espacio, formas de estar juntos, formas de ver el mundo. Así, la estética política "[es] una reconfiguración de los datos sensibles por la subjetivación política" (p.11) y la política estética, "[son los] efectos de reconfiguración del tejido de la experiencia común producidos por las prácticas y las formas de visibilidad de las artes" (p.11).

La máxima vanguardista que vincula arte y vida está en la base de esta propuesta filosófica de ascendencia nietzscheana y la vemos presente en la obra de Martínez. En toda su trayectoria artística, pero particularmente en las performancenas, observamos el entrelazamiento de elementos de la vida cotidiana social y política con el compromiso de transformar. Al respecto el artista escribe: "Así como en la vida, el arte se hace y rehace a cada instante, se redefine en la cotidianidad, en la continuidad de la rutina inestable [...] El arte se ha

vuelto pues, una experiencia, o mejor dicho, una experiencia" (Martínez, s/f 3, El final del eclipse). Sin embargo, no se podría deducir de ello que hay una forma efectiva de hacer política con el arte, o de politizar la producción de obra, o de incidir políticamente de manera artística, pues lo que llamamos política del arte según Rancière, "es el entrecruzamiento de varias lógicas que nunca pueden reducirse a la univocidad de una política propia del arte o de una contribución del arte a la política" (p.11).

Siguiendo estos lineamientos, podemos identificar las formas en las que se manifiesta artísticamente la política estética. Enumeradas serían las siguientes: la constitución de espacios neutralizados; la pérdida del destino final de las obras; la superposición de temporalidades heterogéneas; la disponibilidad indiferente de las obras; la igualdad de los sujetos representados; el anonimato de aquellos a quienes las obras van dirigidas. Si observamos lo anterior, nos percatamos que, desarrollando estas modalidades, los artistas generan movilizaciones en los campos de lo sensible implicadas en el fenómeno estético, y pueden acercarse bastante a producir obra con efectos políticos más logrados.

En 1995, Martínez crea la *performance*, "North America Cholesterol Free Trade Agreement". Escultura de gelatina comestible presentada en el Museo de Arte Carrillo Gil en la Ciudad de México.



Figs. 4, 5 y 6: Martínez Silva César, "North America Cholesterol Free Trade Agreement", 1995. Fuente: <http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_na_cholesterol.html>. Consultado: julio 2017.

En esta *performance*, encontramos los elementos descritos en lo que antecede: la creación de un espacio neutralizado, el museo que, en el momento mismo de la acción, rompe con las diferencias estandarizadas, haciendo necesarios un uso distinto del tiempo, del espacio, y una puesta en acto de las relaciones intersubjetivas, inéditas hasta antes de ese momento. La pérdida del destino final de las obras es inherente a la *performance*, pues deja de existir como objeto una vez concluido, aunque permanece como experiencia. Por otra parte, la

coincidencia en la acción misma del tiempo del artista que, en la *performance*, está presente; el tiempo de cada participante que negoció con sus propios tiempos individuales para estar presente también; el horario del espacio museístico que se "acomoda" al tiempo de presentación de la acción, pone en juego la superposición de temporalidades heterogéneas. Aquí el pasado de la obra no se pone en juego, pero sí los extractos de memoria histórica que se reviven y los rituales ancestrales que se actualizan. El futuro sólo está en el anhelo de la repercusión política a largo plazo en la consciencia del participante. Pero el presente se juega en su totalidad, ya que la acción elemental de la *performance*, crea acontecimiento, y éste tiene su propio efecto de sacudida.

En cuanto a los otros elementos considerados: la disponibilidad indiferente de las obras; la igualdad de los sujetos representados; el anonimato de aquellos a quienes las obras van dirigidas, los encontramos de suyo, pues en principio las *performances* son obras abiertas cuyo desarrollo rompe con todas las convencionalidades que diferencian como distintos a los sujetos.

Para Rancière, sin embargo, siempre hay una separación o distancia entre lo que produce el artista, o su intención, y el efecto que éste logra en quien recibe su obra (eco del aura benjaminiana), lo cual produce una paradoja que le es inherente al fenómeno estético. Esta paradoja o separación estética se observa por la ausencia de criterios immanentes a las mismas producciones del arte y por la ausencia de separación entre las cosas que pertenecen al arte y las que no. De aquí se desprende, según este filósofo del arte, que la relación de estas dos propiedades define una determinada democratización estética que no depende de las intenciones de los artistas y no tiene efectos determinables en términos de subjetivación política (p.12).

Lo anterior podría desanimar todo propósito de vincular arte y política, sin embargo, advertido de lo anterior, Martínez no declina a pesar de ello, en ver en la relación arte-política posibilidades aun en las imposibilidades considerando que sólo arriesgándose en lo imposible, puede hacerse lo posible. Nos dice:

La utopía es una manifestación de razones para inducir a adoptar o ejecutar propuestas, tomar nuevas cartas y posibles soluciones que nos permitan soportar y comprender esta realidad tan amplia en la que vivimos y en la que a veces no sabemos cómo estar o descifrar (Martínez: 2007:3).

La utopía es el lugar de la visualización de lo deseado, pero también, una antesala de la realización de lo imposible. Por ello, el artista puntualiza:

La utopía es un lugar de compromiso, una esperanza, un plan de desarrollo que no existe pero que se anhela, es un proyecto de vida o doctrina irrealizable que en el momento de su formulación decae pero que al mismo tiempo crece [...] (Martínez, 2007: 4).

En este punto encontramos coincidencia entre el artista y el filósofo, pues lo que para el artista es mantener la utopía de lo posible en lo imposible, para el filósofo es replantear las aspiraciones del arte para colocarlo en los linderos de la vida.

[...] el arte debe ser más modesto, debe dejar de pretender revelar las contradicciones ocultas de nuestro mundo y ayudarnos en primer lugar a vivir en él contribuyendo a reinstaurar algunas funciones básicas de la vida individual y colectiva que están amenazadas por la anestesia comercial (Rancière 2008: 15).

Ello implica, generar una mirada atenta sobre los objetos que forman parte de nuestro mundo; despertar la memoria de una historia compartida y generar su reescritura con nuevos significados; interesarse por el sentido de las relaciones intersubjetivas y co-producir una manera de habitar el mundo juntos.

En 2004 y 2008 Martínez crea las performances "Neuroeconomía antropófaga" en el Centro Cultural Conde Duque, esculturas humanas de chocolate comestible escultococinadas en la Escuela de Restauración de Madrid. En esta ocasión el artista realizó dos esculturas a escala 1/1 un hombre y una mujer. Durante la inauguración se comieron al hombre. La mujer quedó en exhibición durante toda la muestra, del 11 de noviembre de 2004 hasta el 3 de enero de 2005.



Figuras 7 y 8: Martínez Silva, César. "Neuroeconomía Antropófaga" 2004/2008. Fuente: <http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_antropofaga1.html>. Consultado: julio 2017.



Figuras 7 y 8: Martínez Silva, César. "Neuroeconomía Antropófaga" 2004/2008. Fuente: <http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_antropofaga1.html>. Consultado: julio 2017.

El día 23 de diciembre se cortó en pedazos, y las rebanadas fueron repartidas entre el público que asistió para acompañar la cena de Noche Buena con restos de un cadáver realizado en chocolate.

Muestra clara de lo anteriormente descrito, esta performance, trabaja completamente con el sentido del estar juntos. En coincidencia con lo propuesto por el filósofo en el sentido de que el arte "debe ser más modesto", y no sólo ocuparse de revelar lo oculto, sino más bien, ayudarnos a generar mejores formas de vivir en el mundo, ayudando a reinstaurar algunas funciones básicas de la vida individual y colectiva, Martínez genera una acción que renueva el sentido de lo ritual comu-

nitario al convocar a celebrar de otra manera una festividad que tiene formas convencionales de conmemorarse. El arte pues, puede ser el espacio del disenso, de la renovación del sentido, de la reinstauración de espacios comunitarios perdidos o de disponibilidades vinculares interferidas.

La lógica del consenso nos dice que existen diferencias de intereses, de valores y de aspiraciones en nuestra población, pero, sin embargo, al mismo tiempo impone una lógica a todos por igual y nos coloca a todos ante los mismos problemas, con las mismas obligaciones. Disentir de esta lógica, llamada también lógica del gobierno, supone un esfuerzo y un trabajo. El arte puede funcionar, según la filosofía de Rancière, como el refugio de la práctica disensual, como el lugar donde es posible reformular políticamente los conflictos confiscados por la lógica consensual (Rancière, 2008: 15). Arte y política, parecen pues reunidos indisolublemente, bajo las formas del disenso. De forma muy coincidente, filósofo y artista llegan a la misma conclusión: "[necesitamos de] un arte que no produzca ya simplemente objetos, imágenes y mensajes, sino intervenciones efectivas u objetos del mundo social, que generan nuevas formas del ambiente y de las relaciones sociales" (Rancière, 2008: 18). En suma, un arte que salga de sí mismo y vaya



Figuras 10, 11 y 12: Martínez Silva César. "Amé Rica G- Latina". Fuente: <http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_america_Glatina.html>. Consultado: 7 de julio 2017.

hacia la realidad, un arte que ejerza la práctica del disenso y haga frente a lo consensual.

Amé Rica G-Latina (1999) es una performANCENA creada con esos propósitos. Esta escultura HUMANA de gelatina sabor melocotón con corazón de melón fue presentada en el acto inaugural de la muestra "A vuelta con los sentidos" en Casa de América en Madrid, España. Tuvo una especial particularidad: fue escultococinada en el Cuartel General del Ejército Español. En palabras del artista, esto significó: "el español se comió al indio y el primer mundo se comió al tercero" (Martínez, 1999).

El que esta escultura fuera elaborada en el cuartel del ejército significó trabajar con una dislocación al producir un canibalismo inverso. Ahí donde la historia atestigua y aqueja que el indio se comió al español para hacer frente a la conquista, en esta performANCENA se genera lo inverso: el español se comió al indio; el primer mundo se comió al tercero. Del mismo modo, el artista mostró que la lógica consensual gubernamental puede ser intervenida, metafórica o simbólicamente, desde dentro, en su fundamento mismo. Si necesitamos un arte que no produzca ya simplemente objetos o imágenes para la contemplación o conservación, o sólo mensajes que movilizan el intelecto, sino intervenciones efectivas u objetos del mundo social, pero sobre todo que regeneren o rediseñen el ambiente y reconfiguren las relaciones sociales, en esta performANCENA encontramos dichos elementos. Es un arte total que involucra sentidos, intelecto, cuerpo y experiencia de relación.

El concepto de relación definió a partir de los años noventa la innovación en las estrategias de los artistas.⁴ Para Rancière con esta estrategia

4 N. Bourriaud desarrolló un amplio estudio de esta

"[...] se trata de reinstaurar un determinado sentido de comunidad contra los efectos de desvinculación social producidos por el consumismo" (p.18) y generar nuevas formas de relación social en el mismo seno de las galerías o de los museos, o producir modificaciones del entorno urbano susceptibles de cambiar su percepción, o, también, identificar directamente la producción de los artefactos artísticos con la elaboración de nuevas formas de relación social. En palabras de Martínez, se trata de: "[el] valor fundamental [y] mental del arte que diluye e integra identidades y aciertos para crear nuevos valores de relación, [pues] el arte es tan sólo otro lente telescópico, un radar de contactos extra sensoriales, que nos ayuda a estar aquí, de una forma estética o sensorial, afectiva y racional, o intelectual vinculada" (Martínez, s/f: 2).

A propósito de intervenir los espacios públicos y generar el disturbio necesario para la práctica del disenso, incidiendo en la reconfiguración de la red de relaciones, Martínez presenta en 1997 en Denver Colorado, EUA, la performance *The North America Free Tanga Puesto over America G-Latina*.

Esta performANCENA fue presentada en el marco del 7th Annual Cherry Creeks Arts Festival. Ahí Martínez colocó un puesto de "comida HUMANA" en plena acera pública. El cuerpo, connotado como "The illegal Alien" fue consumido por los transeúntes que, advirtiéndolo o no, estaban comiendo simbólicamente el cuerpo de un ilegal, tal cual como puede ocurrir en realidad con los indocumentados cuya fuerza de trabajo es consumida o cuya presencia es eliminada.

tendencia en los artistas a partir de la década de los noventa, lo llamé Estética relacional. Publicado en español por Adriana Hidalgo, 2008.



Figuras 13 y 14: Martínez Silva, César. *The North America Free Tanga Puesto over America G-Latina*. Denver, Colorado, EUA, 1997 Fuente: <<http://www.martinezsilva.com/obras/performancias.html>>. consultado 7 de julio de 2017.

Mostrar lo que no se ve, o mostrar de MANERA diferente lo que se ve con demasiada facilidad y poner en relación lo que no estaba con el propósito de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones o en la dinámica de las reacciones, son estrategias propias del arte político. Emplearlas no es fácil, y menos aún lograr eficacia estética con su empleo. Es el trabajo con lo ficcional del que habla Rancière, entendiendo por ello “cambiar los marcos y las escalas de lo que es visible y enunciable [...]” (p.20).

El trabajo del artista que se interesa por laborar con un propósito político radica, no en politizar el arte con intervenciones en el mundo real, sino en localizar los “pliegues y repliegues del tejido sensible común donde se entrelazan la política de la estética y la estética de la política” (p.20). Consideramos que Martínez está interesado en esa búsqueda, y trata de situar esos pliegues en situaciones específicas de la vida en la que es muy claro ese entrelazamiento. Las políticas de consumo entre países es uno de esos pliegues con el que Martínez trabaja de MANERA privilegiada.

Con esta performance, el artista se propone, tal como lo enuncia Rancière, suscitar una determinada conciencia del mundo, susceptible de determinar una voluntad de participar en su transformación (Rancière, 2008:14). Lo ficcional es la forma de trabajar del arte. Mediante este artificio, los artistas, según Rancière, se proponen: cambiar los marcos y las escalas (Rancière, 2008:12). El objetivo expreso es el siguiente: producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de las reacciones. La ficción en este contexto no es sólo lo imaginario, sino la producción del disenso que cambia los modos de representación sensible y las formas de enunciación, cambiando los marcos, las escalas o los ritmos y construyendo nuevas relaciones entre la apariencia y la realidad, entre lo singular y lo común y entre lo visible y su significado. Por ello, sus efectos pueden cambiar los datos de lo representable, pues cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles y nuestra forma de relacionarlos con sujetos, así como la MANERA en que nuestro mundo se puebla de acontecimientos y figuras (p. 12). Ahí está la verdadera fuerza transformadora del arte político.

Conclusiones

La dupla arte-política, aunque problemática ha mostrado ser, dada su pertinaz presencia en la escena del arte, indisoluble: arte y política, como lo hemos puntualizado en lo que antecede, dependen la una de la otra como formas de disenso, como acciones que persiguen la reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Si como es declarado, ser artista es ya un hecho político, esto ha significado que el artista no sólo crea, sino que interviene en lo real para construir directamente las formas de la nueva vida que se desea; para mover las significaciones establecidas y crear una revuelta en la imaginación que genere nuevos relatos en la consciencia colectiva de los hechos. Cuestionado por su poca o nula efectividad en renovar las subjetividades y la real transformación social, el arte político ha persistido en la creación constante de artistas como César Martínez, que no se han detenido ante el reto de conservar una posición de disenso, manteniendo una trayectoria que atraviesa las políticas del arte. Con una fagopolítica artística, ha seguido produciendo qué comer, ha otorgando la necesaria "proteína simbólica" para crecer en consciencia social y renovar subjetividades.

Bibliografía

- Bourriaud, N. (2008). *La estética relacional*. Adriana Hidalgo, ed. Argentina.
- Martínez, César (2007). *Tránsitos, territorios de la realidad. De la ultraperiferia europea al ombligo de América*. Disponible en: <http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/Transitos.pdf>.
- ____ (1999). *PerformANCENAS*. Disponible en: <http://www.martinezsilva.com/obra/performANCE/perf_america_Glatina.html>.
- ____ (s/f 1). *Play One: Ni la verdad os hará libres ni Dios sabe lo que hace o arte y misterio no son la misma cosa*. Disponible en: <http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/mar_esculpe.pdf>.
- ____ (s/f 2). *El arte es de quién lo trabaja*. Disponible en: <http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/La_Obra_De_Arte.pdf>.
- ____ (s/f 3). "El arte de Latinoamérica en la transición al siglo XXI", en catálogo *El final del Eclipse*. Fundación Telefónica. Disponible en: <http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/mar_esculpe.pdf>.
- ____ (s/f 4). *Canibalismo*. Disponible en: <http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/Canibalismo_origen.pdf>. Consultado: 7 de Julio. 2017.
- ____ (s/f 5). *Comeos los unos a los otros*. Disponible en: <http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/FisurasTexto.pdf>.
- ____ (s/f 6). Publicado en el catálogo de la Sexta Bienal de La Habana, año de 1996. Disponible en: <http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/VI_BienalHabana.pdf>.
- Taylor, Diana y Marcela Fuentes (2008). *Estudios avanzados de performANCE*. FCE.
- Rancière, J. (2008). *Las paradojas del arte*

político. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/artepk/texto_ranciere.html>.

- _____ (2003). ¿Qué significa pensar la política y la estética bajo el concepto de disenso? Conferencia. Organizada por los grupos de especialistas de Post-Estructuralismo y Política Radical y Marxismo de la Asociación de Estudios Políticos del Reino Unido en Goldsmiths College, Londres, 16-17 de septiembre.