



Acordes y pinceles

HORIZONTES ACTUALES
DE LA MÚSICA Y LA PINTURA

LAURA GEMMA FLORES GARCÍA
ALEJANDRO AUGUSTO BARAÑÓN CEDILLO
COORDINADORES



ACORDES Y PINCELES

horizontes actuales de la música y la pintura

Laura Gemma Flores García
Alejandro Augusto Barrañón Cedillo
Coordinadores

Acordes y pinceles. Horizontes actuales de la música y la pintura
Primera edición

© CONTENIDO

Laura Gemma Flores García
Alejandro Augusto Barrañón Cedillo

EDICIÓN

Mauricio Moncada León
Judith Navarro Salazar
Magdalena Okhuysen Casal

DISEÑO DE FORROS

Mayra Valadez Estrada

REVISIÓN DE PRUEBAS

Dan Navarro Salazar
Concepción Casal Silva

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Caleb Olvera Romero (UAZ)
Dr. Gonzalo de Jesús Castillo Ponce (UAZ)
Dr. José Luis Raigoza Quiñones (UAZ)
Dr. Juan Hugo Barreiro Lastra (U de Gto.)
Dr. Luis Carlos Quiñones Hernández (UJED)
Dra. Laura Gemma Flores García (UAZ)
Dra. Lidia Medina Lozano (UAZ)
Dra. Ma. José Sánchez Usón (UAZ)
M. C. David Eduardo Rivera Salinas (UAZ)

ISBN: 978-607-8028-15-3

ZACATECAS
M M X I

CONTENIDO

PRÓLOGO

Juan Hugo Barreiro Lastra 5

MÚSICA
La música de salón del compositor zacatecano
Julián Barrón y Soto (1879-1941)
Mara Lioba Juan Carvajal 11

Innovación y estructura
en la obra pianística contemporánea:
Lavista e Ibarra
Alejandro Augusto Barrañón Cedillo 27

De lo popular a lo popularizante:
desarrollismos de la música mexicana (1810-2010)
Luis Fernando Padrón-Briones 47

PINTURA
De *El pintor christiano erudito...* o de cómo aprender
la historia sagrada a través de las imágenes
Laura Gemma Flores García 67

La mirada en las obras de Saturnino Herrán
en comparación con Diego Rivera
Benjamín Valdivia 87

El arte del cuerpo:
el arte indigesto en búsqueda de novedad
Lidia Medina Lozano 101

SOBRE LOS AUTORES 121

EL ARTE DEL CUERPO: EL ARTE INDIGESTO EN BÚSQUEDA DE NOVEDAD

Lidia Medina Lozano

En la historia el arte, la representación del cuerpo humano ha sido siempre un tema elemental para los artistas, desarrollándose por ello el estudio de la anatomía y el dibujo en las academias. Podemos encontrar la imagen del cuerpo desnudo en la pintura desde el Renacimiento. Los Médici, por ejemplo, fueron duramente criticados por Girolamo Savonarola por estimular el desnudo representado en las pinturas de Boticelli, como *El nacimiento de Venus*. La sensualidad del cuerpo se vio también expresada con el pintor del barroco Pedro Pablo Rubens, quien representó desnudos con texturas flácidas. El óleo, y no el dibujo, será entonces, el material de la carne. En el siglo XIX, con los impresionistas, y sobre todo con los sintetistas y su técnica del puntillismo, se capturó el momento íntimo y solitario de mujeres desnudas sobre alguna alcoba o baño. Más tarde, en la primera mitad del siglo XX, surge la provocación y el rechazo en el arte, enarbolado por las vanguardias históricas del futurismo, el dadaísmo, el expresionismo, el cubismo y el surrealismo.

Los artistas dadaístas incorporaron los *ready made*, nuevos entornos artísticos. El surrealismo, por su parte, incorporó el aspecto psicológico consintiendo que se difundiera la fascinación freudiana por el sexo, el mundo onírico y el

inconsciente, como Salvador Dalí que incorporó los cuerpos y objetos blandos o deshuesados en paisajes oníricos. Tanto en el dadaísmo como en el surrealismo, la pintura y la escultura tradicionales desaparecen y son sustituidas por el fotomontaje, la instalación, el performance y los montajes.

Las vanguardias tenían aspiraciones utópicas; algunas estaban en contra del arte tradicional, el de las exposiciones, el de los museos; todas coincidían en una condición subversiva, por la transgresión de las normas, por ser extremista, contestataria, atemorizando el agrado del arte burgués.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, surge el arte conceptual frente a la crisis de las vanguardias artísticas fieles a la tradición escultórica y pictórica. El arte conceptual, desarrollado sobre todo en Estados Unidos e Inglaterra, libera al artista del tradicional concepto del arte, desarrollando la idea de que cualquier actividad o representación podía ser elevada al rango de obra de arte. A pesar de la controversia generada, el *body art* surge como consecuencia del arte conceptual, desmaterializando la obra de arte y generando una propuesta alternativa que coincide con las necesidades de ruptura a finales de la década de los sesenta.

El arte del cuerpo o *body art* se define como una tendencia de los artistas a utilizar sus cuerpos como elemento protagónico para enunciar su propuesta, provocando acciones tanto físicas como psicológicas, y utilizando el *performance* como medio de expresión.¹ El cuerpo se vuelve la materia escultórica o pictórica, el lugar y el medio de expresión del artista.²

El arte del cuerpo obtendrá influencias del minimalismo de Joseph Kosuth, de los *happening* del grupo Acción Directa y los neodadaístas Fluxus, entre los que figuran Hi Red Center, George Maciunas y Yoko Ono, que compartían la noción de Marcel Duchamp sobre la idea, el gesto y el

1. J. Juanes: *Más allá del arte conceptual*, p. 13.

2. http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lap/sanchez_m_r/capitulo2.pdf

comportamiento de la producción visual. Posteriormente, en 1965, se formó el grupo Accionismo vienés, conformado por cuatro artistas austríacos: Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muelh y Rudolf Schwarzkogler, quienes tuvieron como objetivo reaccionar contra el expresionismo abstracto norteamericano y sus derivaciones utilizando su cuerpo como soporte y material de la obra de arte, un cuerpo que podía ser repudiado, humillado e incluso ultrajado en un proceso de «política de la experiencia».³

Los accionistas vieneses se orientaron a prácticas corporales expresionistas, subversivas, transgresoras y fetichistas que indagaban en las teorías psicoanalíticas de Freud, Jung y Reich en el trabajo de artistas austríacos como Egon Schiele y Oskar Kokoschka, en los rituales paganos y cristianos, y en el teatro futurista y dadaísta.⁴ Los artistas del cuerpo mostraron en los *happenings* mutilaciones o deficiencias repulsivas, y era el propio artista quien se sometía a una violación brutal de su cuerpo.⁵

El arte del cuerpo tendrá una diversidad de partidarios y de propuestas apoyadas desde la angustia, desde la sexualidad o desde la misma religión. El cuerpo, como creación artística, sostiene originalmente el rostro del dolor como sello. El dolor no se enfrenta al placer, sino que se transforma en una expresión primaria en el espacio sensorial que el artista regula en su creación. El asunto del cuerpo y de la sexualidad no se entrelaza necesariamente. Cuando lo hacen, por ejemplo, en este discurso en concreto, el cuerpo está desorientado y radicalmente cortado: posicionado; no es simplemente mi cuerpo, sino el cuerpo de él, o el cuerpo de ella.⁶

3. A. Jones: *El cuerpo del artista*, p. 13.

4. A. M. Guasch: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, p. 85.

5. U. Eco: *Historia de la fealdad*, p. 423.

6. B. Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, p. 97.

El arte del cuerpo se desarrolló originalmente como un paliativo por el padecimiento social vivido por los desconciertos políticos y culturales en la Europa y la América del 68, violencia responsable de colocar el mundo al revés, un mundo que, en lugar de dar vida, oprime, cercena y amputa al ser humano. Por consiguiente, el arte corporal ya no tiene por qué provocar belleza, sino lenguaje, un lenguaje desconocido, no regulado que, rebatiendo la historia, el sentido y la razón, sea apto de hablar del cuerpo, aquí y ahora, con el fin de adecuar también el mañana.⁷

Los principales artistas del *body art* fueron el francés Yves Chelin y el italiano Piero Manzini en la década de los sesenta. Cada uno trabajó de forma propia y disímil, sin integrar un grupo. El primero era más conceptual, se resistía a la pintura expresionista y buscaba eliminar la figura del artista como protagonista de sus obras corporales; proponía que el cuerpo era receptor de energía espiritual como lo eran el vacío y otro tipo de materiales y objetos; esta concepción del cuerpo lo llevó a las antropometrías (pinturas corporales). El trabajo de Piero Manzini se caracterizó por las esculturas vivientes (1961), en las que cualquier persona podía convertirse en obra de arte solo con que su cuerpo fuera firmado por el artista.⁸

En el proceso del *body art*, aparecieron revistas que difundieron tanto los trabajos de los diferentes artistas como los manifiestos de Francois Plichar: la neoyorquina *Avalanche* y la francesa *Ar Titules*.

El desarrollo del *body art* se dio en Europa y en Estados Unidos, los europeos se orientaron a mostrar el cuerpo objetivamente y a crear sus propuestas a través de fotografías, notas y dibujos, es decir de documentos estáticos; los norteamericanos, por su parte, procuraron dar preferencia a la acción o al *performance*, así como a la conducta de los espectadores y a la temporalidad de la obra con videos.⁹

7. A. M. Guasch: *op. cit.*, p. 94.

8. *Idem*, pp. 82-85.

9. *Idem*, pp. 91-94.

Los artistas utilizaron el *performance* como lenguaje imperativo, demostrando que el cuerpo representado posee un lenguaje propio en comparación con el código verbal o el simbolismo visual, el cuerpo como lenguaje es, a la vez, inflexible y flexible en exceso. A través de la conducta corporal, puede expresarse de manera frecuente, el cuerpo se ritualiza con el fin de contextualizar y construir su significado.

Los trabajos de Chris Burden, Orlan, Gina Pane y Hannah Wilke manifiestan la dificultad de controlar y utilizar el cuerpo como lenguaje;¹⁰ son representaciones simuladas o reales que se valen de la fotografía y del video como elementos clave para la realización de los *performance*.

En la década de los setenta, Gina Pane esculpe y hiere su propio cuerpo, comprobando la honestidad del yo corporal que traspasa literalmente sus límites. Chris Burden ejerce un masoquismo emparentado con el sufrimiento exhibicionista inscrito en el martirio cristiano.¹¹ Durante la década de los ochenta, artistas como Sherman y Koons reiteran el cuerpo enfermo, incoherente, dolorido y hediondo de manera silenciosa y no representativa. En los años noventa, el resurgimiento se dio sobre todo en la obra de la artista francesa del *performance*, Orlan, quien se ha considerado la creadora del «arte carnal» —que no se debe confundir con la pintura de la carne de Bacon— para diferenciarlo del «arte corporal», dado que el primero no desea el dolor ni lo busca como fuente de purificación; por el contrario, su aspiración es experimentar una intervención quirúrgica-*performance* en la que pueda abrir y cerrar el cuerpo con la cara sonriente; desde el inicio de la década, había reconstruido constantemente su rostro y su cuerpo mediante cirugía plástica, seleccionando rasgos deseables de obras maestras famosas del Renacimiento y posteriores; por ejemplo, se ha hecho modelar la frente como la Mona Lisa y el Mentón como la Venus de Botticelli. Las operaciones fueron «coreografiadas» por la artista como

10. A. Jones: *op. cit.*, p. 13.

11. *Idem*, p. 33.

performances públicos, con acompañamiento musical, poesía y danza, y mostradas en vivo por *internet*. Ella misma las dirigía *in situ*, bajo anestesia local.¹²

Este trasfondo sadomasoquista es característico del *body art* de los noventa. El arte del cuerpo y todas sus atribuciones se han considerado un «arte indigesto», que provoca repugnancia. Feministas y homosexuales se han adherido a las filas del *body art*. La esencia es la inconformidad del hombre ante el cuerpo que la naturaleza nos ofrece, la desacralización de la moral.¹³

Vemos, pues, que el artista actual tiene intenciones contradictorias: desea ser él mismo y producir simultáneamente para los medios de comunicación, pertenece a una era tecnológica y aspira a descubrir los secretos de lo que le es familiar; se preocupa por las funciones de la vida mediante las formas primitivas, las formas inorgánicas y absurdas, por la secularización, por la autonomía del hombre; pero también las vanguardias se preocupan de lo que no es tangible, de las cosas sagradas, de la metafísica. Estas posturas han tenido tal éxito que los artistas de la vanguardia «se hicieron solicitados, agasajados y muy bien pagados».¹⁴

Tatarkiewicz señala que es posible que el arte deje de pintarse con óleos en lienzos y enmarcarse en un marco dorado; pero puede persistir de otras maneras, pues el artista seguirá construyendo formas y dando una expresión simbólica a sus sentimientos, ya que vivimos en una época de búsqueda de novedad.¹⁵

12. E. Lucie Smith: *Artes visuales en el siglo XX*, pp. 378-379.

13. J. Juanes: *op. cit.*, p. 13.

14. W. Tatarkiewicz: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, p. 73.

15. *Idem*, p. 78.

Fuentes

- JUANES Jorge: *Más allá del arte conceptual*, México, La centena, Ediciones sin Nombre-CNCA, 2002
http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lap/sanchez_m_r/capitulo2.pdf
- GUASCH, Anna María: *El arte ultimo del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, p. 85.
- ECO, Umberto: *Historia de la Fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.
- WALLIS, Brain (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 97.
- JONES, Amelia: *El cuerpo del artista*, Londres, Phaidon, 2006.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Artes Visuales en el siglo XX*, Colonia, Köemann, 2000.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Alianza, 2002.

ESTE LIBRO TIENE EL OBJETIVO DE DIFUNDIR PRODUCTOS DE INVESTIGACIÓN SOBRE LAS ARTES, CONCEBIDOS A PARTIR DEL TRABAJO INTERDISCIPLINARIO Y EL ESTABLECIMIENTO DE REDES ACADÉMICAS ENTRE DIVERSAS INSTITUCIONES MEXICANAS. ADEMÁS, EL VOLUMEN CONTRIBUYE AL RESCATE Y EL CONOCIMIENTO DE UNA PARTE SIGNIFICATIVA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO MEXICANO Y POSIBILITA EL SEGUIMIENTO SISTEMÁTICO DE AVANCES EN MATERIA DE CONSOLIDACIÓN DE LOS CUERPOS ACADÉMICOS A TRAVÉS DEL DESARROLLO Y LA VERIFICACIÓN DE SUS LÍNEAS DE GENERACIÓN INNOVADORA DEL SABER.

SEIS INVESTIGADORES PRESENTAN AQUÍ SENDOS ESTUDIOS CON ENFOQUES Y APORTACIONES ORIGINALES, ENCAMINADOS A DEVELAR SUPUESTOS HISTÓRICOS Y CONTEMPORÁNEOS EN RELACIÓN CON LA MÚSICA Y LA PINTURA MEXICANAS.

ISBN: 978-607-8028-15-3
9 786078 028153



CA-UAZ-172

