

9
2Ej



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

**En la tierra son actos
El performance como medio de las Artes Visuales**

Tesis que para obtener el título de Licenciada en Artes Visuales presenta:

Andrea Laura Ferreyra Carreres

Director de tesis: **Lic. Rosario García Crespo**

México, D.F., 1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
MEXICO D.F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**A José Antonio y Diana
por enseñarme lo más importante: a amar lo que se hace,
a tener convicción y dignidad, y tantas otras cosas.
Gracias por darme las herramientas para construir una vida feliz**

**A Ignacio y Analía
porque crecimos juntos, por todo lo que compartimos,
por ser como son**

**A Pilar
por todo su apoyo, por entender realmente lo que es la amistad
y por ser un pilar en la construcción de posibilidades
que hacen de este mundo un mejor lugar**

**A Gabriel
por ser mi compañero, por su generosa actitud al escucharme,
por estar a mi lado e involucrarse en el proceso de este trabajo,
por su amor**

Agradezco:

**A todos los maestros que,
de diferentes formas, me enseñaron algo**

**A todos aquellos que,
al cuestionarme,
me ayudaron a crecer**

**A mis alumnos
que día a día enriquecen mi vida
enseñándome tanto**

**A Chucho, Haydé y Angela
por nuestra amistad**

**A todos los que siguen creyendo
y no se han rajado**

**“EN LA TIERRA
SON ACTOS”**

**EL PERFORMANCE
COMO MEDIO DE LAS
ARTES VISUALES**

"... Me gusta la palabra "crear". En general, cuando alguien dice "yo sé", no sabe, cree. Yo creo que el arte es la única forma de actividad por la cual el hombre en cuanto tal se manifiesta como verdadero individuo. Sólo por ella puede superar el estado animal, porque el arte es una salida hacia regiones donde no dominan ni el tiempo ni el espacio. Vivir es creer; por lo menos eso es lo que yo creo."

Marcel Duchamp

Diálogo con James Johnson Sweeney

...16. Ya es hora de ponerle frenos a mi inspiración, y de hacer una pausa en el camino como cuando se observa la vagina de una mujer; conviene examinar el trecho recorrido para partir luego de un salto impetuoso, los miembros ya descansados. Hacer una tirada de un solo golpe no es fácil, y las alas se fatigan mucho en un vuelo elevado, sin esperanza ni remordimiento. No... no conduzcamos aún más profundamente la jauría salvaje de picos y excavaciones a través de las minas explosivas de este canto impio. El cocodrilo no cambiará una sola palabra del vómito salido del interior de su cráneo. Tanto por el alguna sombra furtiva, estimulada por el loable designio de vengar a la humanidad injustamente atacada por mí, abro subrepticamente la puerta de mi cuarto, y rozando el muro como el ala de una gaviota, hundo un puñal en las costillas del saqueador de restos celestiales. Da lo mismo que la arcilla disuelva sus átomos de ese modo o de otro.

**Canto de Lautréamont
Canto de Malloré**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p. 1
1. EL PERFORMANCE, ¿QUÉ ES?, ¿CÓMO SURGE?.....	p. 5
2. MI PRIMER TRABAJO "LA MÁS CARA".....	p. 15
3. EL ACTO DEL RITUAL.....	p. 26
4. CARÁCTER RITUAL EN "NI TÍTULO".....	p. 38
5. COMPROMISO SOCIAL EN EL PERFORMANCE	p. 43
6. EL CONTEXTO DE LA VÍA PÚBLICA EN "TORBELLINO".....	p. 53
7. USO DE DIVERSOS MEDIOS	p. 68
8. USO DE MEDIOS EN "ENTRE EL HUEVO FRITO Y LA PARED".....	p. 75
9. EL SENTIDO DEL HUMOR Y LA IRONÍA EN EL PERFORMANCE.....	p. 85
10. IRONÍA EN "COMENTARIO AL MARGEN".....	p. 93
*UN PROYECTO DERIVADO DE ESTE TRABAJO: "USTED ESTA AQUÍ"	p. 100
*CONCLUSIONES.....	p. 103
*EJERCICIOS.....	p. 105
*BIBLIOGRAFÍA	p. 107

INTRODUCCIÓN

El propósito principal de este trabajo, además de servir como medio de titulación, es el de aportar algunos preceptos básicos para aquel que quiera acercarse a un medio de expresión tal como es el performance. A través de un recorrido por su historia, misma que está plenamente ligada a la de las vanguardias, extraeré sólo aquellos ejemplos que considere de utilidad a mi propio desempeño en este medio de expresión. Es también mi objetivo presentar un panorama general al recién iniciado, desde mi experiencia, aclarando que no voy a abarcar la totalidad de esta joven historia pero que, para quien desee ampliar la información, presentaré al final de este trabajo una amplia bibliografía que, en su mayoría, se encuentra en inglés y que por esta misma razón, hace de esta tesis una aportación importante al panorama de las artes visuales y al del performance, medio que cada día prolifera, se extiende y asimila más y más.

Otro de los propósitos medulares de este trabajo es el de hacer ver que este medio, como cualquier otro de las artes visuales, e incluso más que otros, tiene un enorme grado de dificultad, e implica un trabajo muy serio, muy riguroso. Una de las conclusiones de esta investigación es comprobar que hay una falta de información y de crítica del performance, así como de una teorización al respecto, que constituirían una gran aportación al trabajo que realizan los artistas. Una de las situaciones que conspiran en contra del desarrollo del performance es que hay una cantidad de "artistas" que no procuran obtener ninguna información y que, por otro lado, no llevan a cabo una reflexión profunda de lo que hacen. Esto empeora aún más el terreno del performance y la percepción generalizada que se tiene del mismo: la de que esto lo puede hacer cualquiera en un arranque de inspiración, iluminación o delirio, la idea de que esto es cualquier cosa, que se vale hacer "lo que sea".

Aquel que realiza el acto del performance es medio y mensaje en un momento. La expresión gestual literaria, emotiva, conceptual, simbólica, son empleadas al unísono comunicando ideas, provocando un cúmulo de sensaciones. El performance busca insertarse en el inconsciente de quien lo percibe, así como encontrar una respuesta, una reacción, es decir, alterar de alguna forma la realidad. En este sentido es que el performance, a mi modo de ver, no puede ser una representación como la del teatro; en una obra de teatro los actores simulan o hacen de cuenta que comen, por ejemplo, o que duermen y que ya ha pasado un día o hasta cinco años en el minuto que hubo entre un acto y otro; el uso o manejo del tiempo es similar al que se da en el

cine. En el performance no sucede esto, el énfasis está en la "acción", lo que pase ha de suceder realmente.

Es por ello que una ejecución debe ser para el que la realiza un acto significativo dentro de su vida y debe surgir de la misma. Mientras que un actor lleva a cabo todo un trabajo de compenetración y estudio del personaje, que puede o no tener relación con su vida y su personalidad, un ejecutante de performance, a mi juicio, debe partir de sí mismo y de sus preocupaciones para hablar de algo.

Esto es lo tendría que suceder con las artes plásticas: no se habla de lo que no se conoce, y si se quiere plantear algo ajeno, se lo estudia primero, a pesar de lo cual, no dejará de abordarse el tema desde una perspectiva exterior. Por ejemplo: se ha puesto muy de moda hablar de la frontera y de los chicanos y el multiculturalismo, pero, ¿qué visión puedo tener y dar yo de los chicanos, cuando mi realidad está en el D.F. y no tiene ni pizca, por una cuestión de clases y acceso a cierta educación, de marginal, como lo es la realidad de los chicanos? Aquí es en donde, creo, hay una importante diferencia.

El título de esta tesis es "En la tierra son actos", ya que los actos son los que tienen, para mí, verdadera trascendencia, más que los discursos, en la actualidad ya tan desgastados y a veces carentes de significado y peor aún de sentido. El título está inspirado en "La poesía es un arma cargada de futuro", del poeta español Gabriel Celaya, llevada a la música por Paco Ibañez, un fragmento de ésta dice:

**...No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es lo más necesario, lo que no tiene nombre.
Son gritos en el cielo y en la tierra son actos.**

Es en la tierra en donde se define en realidad quiénes somos, por ello el performance es toda una filosofía de la vida y no es fácil jugarla. Aunque existen diversidad de vetas por las cuales explorar y, a pesar de que no hay un conjunto de reglas claras para el juego, es importante subrayar una serie de parámetros que nos coloquen frente a un proceso consciente, constante y comprometido que logre visualizar y conceptualizar la compleja naturaleza de una ejecución, así como lo que se quiere obtener de ella.

Es necesario aclarar que en inglés la palabra performance tiene un cúmulo de significados, se utiliza para hablar de la brillante ejecución de un esquiador, por ejemplo, o el increíble performance de un mago o una stripper, etc. Para hacer la distinción con la disciplina surgida de las artes visuales en inglés se dice *performance art*. En español no hay vuelta: para lo único que se usa esta palabra es para denominar esta disciplina artística, aunque se han hecho aproximaciones a una definición concreta, llamando a este arte **acciones o ejecuciones**. En este trabajo estos tres términos se usarán indistintamente para hablar de lo mismo.

Aquí es importante definir los límites de esta investigación. Yo no soy historiadora de arte y, aunque me interesa profundamente indagar en todos los ejemplos que ésta nos muestra y hacerlo a conciencia, ésta no es una labor a realizar en este trabajo, por un lado, a causa de las características de mi formación en las Artes Visuales y, por el otro, porque ése no es el propósito de esta tesis en específico. Creo que la información, en sí misma, nos coloca frente a muchas interrogantes y consideraciones.

No voy a responder todas estas interrogantes, voy a lanzarlas junto a una serie de afirmaciones en las que creo. Éstas son el producto de mi experiencia en este terreno, así como de conclusiones propias derivadas de la revisión de lo que se ha hecho en performance. Todo aquel que se acerque a este trabajo deberá sacar sus propias conclusiones.

Es abundante la información que se presenta, quizá mucha en relación con mis propias tesis, pero es necesario, ya que muchas de las erróneas interpretaciones que se hacen del performance se deben a la casi total ignorancia de los antecedentes, así como de las reflexiones teóricas intrínsecas a esta disciplina.

Voy a hablar, en este trabajo, de cómo fueron los procesos que me llevaron a una serie de ejecuciones, de qué resultados tuvieron en su momento y de cómo los veo ahora, a la distancia. También relacionaré aspectos de mis trabajos, o cuestiones que me preocupan, con el trabajo de otros artistas.

Aquí debo aclarar que, si bien estoy dividiendo estos aspectos para hablar de ellos, en algunos casos se encuentran profundamente ligados, esto es: en el performance vivencial, que parte y se centra en una experiencia, generalmente extrema, de fondo hay un carácter ritual. La división puede pecar de arbitraria, pero ayudará a tener un orden y a crear una estructura clara.

Al final de esta tesis presentaré una serie de ejercicios creados a partir del interés por profundizar en este campo, para ayudar a la mente a desbocarse y navegar por corrientes insospechadas, así como encontrar algunas obviedades en las que, quizá, no hemos reflexionado lo suficiente.

1. EL PERFORMANCE, ¿QUÉ ES?, ¿CÓMO SURGE?

... Pese a las críticas que esta conducta ha despertado, no puedo dejar de aplaudir el ingenio y valor de nuestro diputado, quien a su manera pretende mostrar a todos los ciudadanos la poca seriedad que realmente tienen estos actos.

Ana Carolla Martínez,

Como bien nos hace notar Leonel Góngora, en un artículo sobre performance escrito en la década de los 70 (1) el performance puede ser casi cualquier actividad de tipo social, político o religioso. Pone el ejemplo de la misa católica como un cúmulo de muchas artes reunidas en un gran performance, o también el ritual del fuego, las danzas indígenas e incluso las refinadísimas pachangas organizadas por Leonardo para los príncipes del Renacimiento podrían ser performance, con lo cual los orígenes del mismo se remontarían a los orígenes de la humanidad.

En un sentido estricto, y como yo lo voy a abordar, el performance surge con las vanguardias, o sea, en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX con la aparición del futurismo y con las primeras acciones de Filippo Tommaso Marinetti, autor del manifiesto futurista; con un grupo de seguidores del futurismo, así como del dadaísmo, surrealismo, y demás vanguardias nacientes del gran cambio que estaba sufriendo el mundo en esos primeros días y noches del siglo XX, en los que se preparaba el episodio conocido como primera Guerra Mundial. La experiencia de la guerra medraría en el ánimo y las conciencias de todo el mundo, pero principalmente de los europeos y, por supuesto de los artistas, que son los que nos conciernen. Más adelante hablaré del futurismo, así como del dadaísmo y de la importancia y repercusión de las ideas propagadas por estas tendencias en el arte de este siglo y en particular del performance.

**¿En dónde acaba un acto cotidiano, y en dónde comienza un performance?
¿Qué fina tela separa una de otra cosa?**

Partamos de que el performance es, como en la poesía, una imagen nueva, es signo abierto, busca su anonimato, es irrepetible y tiene un grado de comunicabilidad, ya que pretende insertarse en la realidad de otros y alterarla: es un fenómeno social de índole psicológica que funciona dentro de un marco cultural determinado y específico y siempre en relación a él.

Esto es: una acción es subversiva en la medida en que está relacionada con aquello que está atacando, con aquello ante lo cual se está rebelando.

Regresando a la primer pregunta quisiera poner aquí un claro ejemplo:

El 5 de octubre de 1995, en el D.F. y, para ser más específicos, enfrente del monumento al Ángel de la Independencia, un policía, que se encontraba desde hacía varios días en huelga de hambre como una forma de protesta ante la corrupción imperante en la institución a la cual pertenece, realizó un verdadero performance. Cansado de no ser escuchado por las vías políticas frecuentemente usadas como la huelga de hambre, que no sólo él realizaba, se amarró en un poste de luz, enfrente del monumento, a manera de crucificado, vistiendo su uniforme y con una mordaza en la boca. La reacción no se hizo esperar: se detenían los coches, llegaron los reporteros, salió su foto en la primera plana de los periódicos de la tarde que manipularon la información con encabezados tales como "*Policia Ineficaz*" y cosas por el estilo.⁽²⁾ Primero, quiero hacer notar que de esta original forma logró captar mucha más atención que con los ya gastados, y en la mayoría de los casos ineficaces, medios de protesta. En segundo lugar, y es lo que más nos interesa dado el asunto que aquí se trata, creó una imagen simbólica nueva, nunca antes vista y que permanecerá en la memoria colectiva seguramente. Esta acción, a mi modo de ver, reúne las características como para ser llamada performance, mismas que iré puntualizando en este trabajo. Aquí habría que notar que este tipo de actos tienen mayor trascendencia en relación a una comunidad, a una colectividad, que los performances realizados "a puerta cerrada" en foros artísticos a los que acude sólo un grupo de personas relacionadas con el arte.

Podríamos en este punto ponernos a analizar el papel de los locos que hacen sus acciones en la vía pública involucrando a los demás civiles. Al respecto mencionaré, una cita de Diderot que utiliza Michel Foucault en uno de sus libros ⁽³⁾ y que dice:

"...Esos locos rompen esa fastidiosa uniformidad que han introducido en nuestra educación, nuestras convenciones de sociedad, nuestras buenas maneras de conducta. Si uno aparece en una compañía, es un grano de levadura que fermenta y que devuelve a cada uno una parte de su individualidad natural. Sacude, agita y hace aprobar o censurar, hace salir la verdad, hace conocer a las gentes de bien y desenmascara a los pillos..." ⁽⁴⁾

En este libro, entre otras cosas, se nos hace notar la importante función social que han tenido algunos tildados de locos, por la sociedad en que vivían, muchos de ellos glorificados después y llamados genios y visionarios; otros, como Antonin Artaud que, aunque genial, se le sigue considerando loco.

NI MAS PRESTAMOS NI PAGOS ADELANTADOS EN EL VIAJE DE ZEDILLO A EU

(PAGINA DOS)

LA PRENSA

PRONOSTICOS PARA LA ASISTENCIA MÉDICA 04-09-95
 Resultados concurso 2337
TRIS 2 2 3
 extra
TRIS concurso 2331
 clásico 8 3 9

el periódico que dice lo que otros callan



MEXICO, D.F., JUEVES 5 DE OCTUBRE DE 1995

AÑO LXXII
N.º 24 553

POLICIA INEFICAZ

Lo afirma el regente;
lo comprueban
al cortar caóticamente
tránsito en Reforma
para bajar a un
preventivo amarrado
a una cruz

(PAGINA DOS)



"CRUCIFICADO"

Junto a la Columna de la Independencia, Ricardo Chirres Coria, ex agente preventivo, se colocó en esta posición como protesta por la corrupción que priva en el cuerpo metropolitano de la policía. Por problemas de respiración, fue bajado con una grúa y llevado a la Cruz Roja en medio de un gran desorden vial. (Ver página dos). Foto de Rogelio Rojas Tirado.

Se pone de manifiesto, en esta obra, la importancia de las acciones "descabelladas", que van a contracorriente, venciendo toda clase de obstáculos.

La genialidad y la locura, por otro lado, son conceptos que a veces se complementan. Finalmente lo que define la locura de un individuo es un consenso de opinión, la de los cuerdos; lo que enmarca y diferencia la situación es una norma, pero esto no quiere decir que esa norma sea correcta. En nombre de ese consenso de opinión se han cometido una serie de atropellos a las libertades y derechos individuales.

Podemos pensar en Alejandro Jodorowsky, que realizaba, precisamente en México, hace más de veinte años, una serie de performances con helicópteros, enanos, desfigurados y fenómenos, seres con los que, por cierto, Jodorowsky vivía. O simplemente en todos esos seres anónimos que ve uno por las calles y que nos recuerdan esa parte de la naturaleza humana que hemos aprendido a disimular y a pretender que no existe. Pienso en un individuo parado por horas en una esquina, saludando a una bandera ficticia, aquí en las calles de la ciudad hace algunas semanas. Claro que estas acciones no son planeadas con la intención de ser un performance, y en este sentido, encontramos una brecha entre ellas y los performances que realizamos los artistas.

¿Hasta qué punto no es un performance lo que hace el grupo de fusilería musical *Negativland*? Oriundos de San Francisco, en 1989, enterados de la noticia de que un joven de 16 años mató a sus padres y a sus hermanos, diseminan el rumor, por cierto falso, de que este joven había cometido tal homicidio debido a que escuchaba y le obsesionaba una canción de ellos llamada *Cristianity is stupid*, y, dado que la familia del joven era muy tradicional y religiosa, la canción tuvo tal efecto. El caso es que este rumor se esparció y llegó pronto a los medios de comunicación que hicieron crecer dicha noticia, además de manejarla como una verdad, cuando evidentemente no hicieron nada por comprobarlo, ya que eso no importaba. El grupo *Negativland* se hizo muy famoso a partir de este incidente probando con ello que los medios masivos de comunicación son una especie de realidad virtual: no importa si es verdad o no, no importa nada más que el sensacionalismo para vender lo que sea, y en el momento en que alguna información es manejada por estos medios se convierte en realidad.

Como vemos, en el ejemplo recién mencionado, existe un carácter público, existe el deseo de comunicar a otros algo y es este sentido social, este compromiso con los otros, una postura con la cual me identifico.

A mi juicio un performance debe abordarse a partir de la idea, a partir de qué se quiere decir y por qué se quiere decir, luego viene a quién se le va a decir y por último el cómo se va a decir. Se determina así el motivo, la intención, la dirección y la forma. Esto es un largo proceso de enlaces y construcciones de pensamientos, es resolver una complicada ecuación que en el momento de la ejecución debe olvidarse, debe adecuarse al presente, hay que estar ahí y en ninguna otra parte, hay que lograr "golpear" la percepción y conciencia del espectador, hacerlo parte del momento que se está viviendo, que él también lo viva, lo experimente.

Por todo esto resulta realmente complicado hacer un buen performance y no pueden darse una serie de pasos específicos a seguir y garantizar que el apego a esta receta dará como resultado un buen platillo. Hay que observar cuidadosamente cada parte del proceso para que no suceda lo que no queremos que suceda, sin saber exactamente qué es lo que va a suceder.

El artista alemán Wolf Vostell, estrechamente vinculado al movimiento *Fluxus*, del que hablaré más tarde, dice al respecto de los *happenings*: "...no existe una determinación, pero puede hacerse un plan, seguirse ideas que pueden ser vivenciadas por el público e incluso realizar un esbozo tipográfico del ambiente, un psicograma." (5)

Aquí me interesa precisar que si bien mi método es estudiar a conciencia las características inherentes a una ejecución, no es mi deseo controlar el curso de la misma, como en el caso del teatro. Se planea algo, se crea una estrategia, pero como en la planeación de un asalto a un banco, en el sentido de que se reaccionará según los imprevistos que se presenten. Por supuesto que este desconocimiento de lo que en realidad va a pasar se da más frecuentemente cuando la acción sucede en la vía pública, o cuando se experimenta una situación extrema por vez primera.

En primera instancia y por sobre todas las cosas es necesario analizar concienzudamente el espacio en el que ha de llevarse a cabo la ejecución. El espacio, en sí mismo está cargado de una serie de connotaciones que debemos tomar en cuenta; no olvidemos que una acción sucede en un espacio y un tiempo reales. Si bien se decide trabajar en un espacio artístico destinado al performance, también hay que tomar en cuenta esto. Estamos hablando de un concepto que jamás se divorcia del performance y que es el

contexto. Aquí, en este punto creo que hay que tomar en cuenta un factor importante del performance: la sorpresa, esto es, cuando anunciamos que vamos a presentar un performance, la gente que asiste y conforma el público lo hace con alguna idea *a priori* de lo que es esto y con una expectativa al respecto. Cuando la acción "toma por asalto" un lugar se consigue otro efecto, la acción encaja y es parte de la realidad, nos muestra cuán infinita es, cuán impredecible e indescifrable puede llegar a ser, nos muestra su cualidad mutable, transformable.

El espacio, la disposición de las cosas en él, es un orden y ese orden ya nos comunica y expresa una concepción de la vida, una cultura y una cierta manera de entender las relaciones de los individuos, así como las relaciones de éstos con su medio. Nociones tales como territorialidad, jerarquías sociales, espacio vital e individual, espacios sagrados, etc., entran en este juego. Al respecto, la primer pregunta que debemos hacernos es: ¿en dónde estamos parados? Analizar paso a paso todos los aspectos relacionados con el lugar en donde va a realizarse la ejecución es fundamental por los objetivos planteados. La formación en Artes Visuales constituye, en sí misma, un rigor, y si el medio fuera la pintura también habría que analizar los contenidos de la misma y la resolución formal que se está tomando, como parte de un proceso y de una práctica profesional. No se es el loquito del saludo a la bandera, ni el policía en huelga de hambre y aunque definamos al performance como situación existencial, o como el arte de crear situaciones, este carácter no excluye el conocimiento (sino que lo exige) y estudio *a priori* de la situación que quiere uno crear.

Tenemos por un lado el contexto o espacio y, por otro la acción que este cuerpo genera, la proyección y manejo de energía captando la atención o, por el contrario, diluyéndola.

A este respecto es importante señalar una cita de E. T. Hall ⁽⁶⁾ en la que afirma: "*Los que mantenemos abiertos los ojos podemos leer volúmenes enteros en lo que contemplamos a nuestro alrededor.*" Yo creo que para el performance es muy importante entender esta idea, es igual de relevante para todo el arte en general, ya que éste busca abrir, cuestionar, replantear la visión y percepción de las cosas, de la vida, y para poder cuestionar una realidad es necesario conocerla y entenderla y, para ello, es necesario estar abierto a aprender todo el tiempo.

Gaston Bachelard, en su libro *La poética del espacio* usa ejemplos de poetas y poesías hablando del fenómeno de la imagen poética; en la mayoría de los ejemplos exalta el poder de la buena poesía, como en el caso de Baudelaire que es el poeta más citado a lo largo de toda la obra, pero también utiliza otros ejemplos de lo que no es poesía. Me gustaría citar aquí uno de éstos a fin de visualizar claramente aquellas asociaciones gratuitas, pretensión en ejercicio, "aquellos actos fallidos que buscan la expresión pintoresca", tanto en la poesía como en el performance. "En el Viaje a los Pirineos Taine escribe: "La primera vez que vi el mar fue el desencanto más desagradable... creí ver una de esas largas llanuras de remolachas que se encuentran en los alrededores de París, cortadas por cuadros de coles verdes y franjas de cebada roja. Las velas distantes parecían las alas de los pichones que regresan. La perspectiva me parecía estrecha; los cuadros de los pintores me habían presentado el mar mucho más grande. Necesité tres días para encontrar nuevamente el sentimiento de la inmensidad." Y Bachelard arremete: "¡Remolachas, cebada, coles y pichones están muy artificialmente asociados! El reunirlos en una 'imagen' sólo podría ser un accidente de conversación para alguien que meramente quiere decir cosas 'originales'. ¿Cómo es posible ante el mar seguir obsesionado hasta ese punto por el campo de remolachas de las llanuras ardensesas?" (7)

Si uso este ejemplo es para hacer notar cuán tramposa puede ser la salida o resolución que tomemos a la hora de concebir un performance. ¡Cuidado! No se trata de juntar cosas injuntables y bajo esta apariencia de absurdo presentar una "ocurrencia". El terreno es mucho más escabroso y hay que saber caminar, moverse en él.

Existen muchas maneras de trabajar y pueden, cada una, ser perfectamente válidas si hay un proceso, un compromiso y por sobre todas las cosas una claridad y sensatez en la elección de los tópicos y la forma de abordarlos. Un artista que fue muy importante conocer y, aunque no fue mi maestro, me enseñó cosas fundamentales para el performance es Marcos Kurtyckz. Por medio de sus acciones y su trato personal, comprendí realmente la complejidad que encierra la elección de ser un artista del performance, la congruencia que debe guardar con la vida misma el dedicarse a esta actividad y no a otra. En el caso de Marcos el hecho de llevar veinticinco años dedicándose a esto es de por sí elocuente, nos dice mucho. Como los performances de este artista tienen un carácter ritual, en la gran mayoría de los casos, si no en todos, hablaré de él en el capítulo "El acto del ritual".

No debemos olvidar que una de las premisas más importantes del performance surgido sobre todo en la década de los 60 fue la de reintegrar el arte con la vida misma, y es en este sentido que trabajaron la mayoría de los

artistas, como iré detallando a lo largo de este trabajo. También buscaban escapar a las leyes del mercado, que habían logrado hacer de la obra un objeto de consumo. La instalación y el performance por ser "efímeros" lograron en aquel momento este objetivo, aunque en la actualidad nos es fácil comprobar que sólo fue temporalmente. Este ambiente, época en la que se dio una ruptura, correspondía a una serie de ideas y experimentaciones que flotaban y permeaban el aire que respiraban los artistas, correspondía al mundo en el que vivían, en los años posteriores a la cruda segunda Guerra Mundial. Existían antecedentes importantes: el dadaísmo, Duchamp, la Bauhaus, John Cage que desde la década de los 50 venía desarrollando toda una experimentación en la música, usando el azar y los sonidos no artísticos como el ruido producido por objetos de uso cotidiano, etc. De su propuesta se derivarían una serie de ambientes, happenings y acciones.

El norteamericano Allan Kaprow en 1958 realiza sus primeros "environments" o "ambientes" que son, según Simón Marchán-Fiz, "*...una forma artística, que ocupa un espacio determinado, envuelve al espectador, que ya no está frente a, sino en la obra. Ésta, por su parte, está compuesta de todos los materiales posibles: visuales, táctiles, manipulativos, auditivos, etcétera... El "ambiente" reproduciría de nuevo la tesis de la unión completa entre el arte y la vida, con el objetivo de transformar todo nuestro entorno en una obra de arte y sin plantearse excesivas reflexiones sobre las condiciones de su realización... Junto a las diversas propuestas artísticas se extiende cada día más una concepción intervencionista sobre la expansión del arte, que considera como su función social la apropiación y cambio estratégico futuro de la realidad.*" (8)

Como podemos observar ideas como éstas fueron clave para el replanteamiento que se estaba haciendo del arte en estos tiempos, aunque habría que destacar el carácter utópico de las mismas, así como algunas posibles trampas que en la actualidad podemos constatar. Estas cuestiones serán detalladas en el capítulo "Compromiso social".

El "happening", cuyo nacimiento fue paralelo al del *Arte Pop*, también fue un intento por romper con la mercantilización del producto artístico que al igual que los "ambientes", "*...responde a la intención de apropiarse directamente la vida a través de una acción. En consecuencia, se inscribe entre los modelos intervencionistas de apropiación y estrategia de cambio de la realidad desde la perspectiva de una investigación del comportamiento... Su estructura general es un "medio mezclado" (mixed-media), una síntesis interdisciplinaria de configuración espacial "ambiental", arte objetual, sonido, proyecciones filmicas o diapositivas, teatro, acción, etcétera.*" (9)

Estos eventos invitaban a la participación del público buscando superar el aislamiento de éste frente a la obra de arte. Pero esta participación se ha tendido a exagerar, como bien hace notar Marchán: "...Es apresurado pensar en la ausencia de manipulación, ya que el espectador tiene que someterse a las reglas de juego del correspondiente artista. No existe una interacción y relación recíproca a nivel de igualdad entre el productor (emisor) y el público (receptor), sino que la obra sigue siendo un flujo unilateral, aunque es evidente que se avanza en la activación del público... Es obvio que el público se encuentra ante una obra con diferentes alternativas, de lo cual no se desprende que éstas se identifiquen con sus intereses. En cualquier caso, el happening, ni ninguna otra manifestación, puede superar algo, como es el aislamiento, que responde a unos condicionamientos más complejos." (10)

Habría que destacar que, en la casi totalidad de los performances, existe una clara intención crítica, subversiva. Esto se debe en parte al hecho de que el artista sea un individuo informado y consciente de las características sociales, políticas y culturales de su propio momento histórico, ante lo cual toma una postura. Para que una obra o pieza artística trascienda el capricho de su autor y se convierta en un reflejo de su mundo aportando una nueva visión del mismo, el artista necesita de esa visión y conocimiento, necesita tener la puntería para tocar los puntos claves de una situación. No todos los artistas que se proponen ser subversivos consiguen el efecto deseado, debido, probablemente, a la enorme complejidad que esta búsqueda implica.

Si bien he manejado una serie de parámetros de cómo, a mi juicio, ha de trabajarse un performance, éstos son el resultado tanto de cosas aprendidas de mis maestros o de personas que llevan más tiempo dedicándose a esta disciplina, como de mis propias experiencias en este medio. Cuando comencé a realizar acciones yo no sabía muy bien lo que estaba haciendo, o no lo tenía tan claro como ahora. Me lancé por el camino de lo incierto probando cosas, y aprendiendo conforme lo hacía. Se puede aprender por ensayo y error o, probando las tesis que uno se plantea comprobando, corroborando.

Referencias bibliográficas

1. Leonel, Góngora, "Arte/Performance, Performance?", en Revista de *Artes Visuales*, núm. 24, México, Museo de Arte Moderno, mayo de 1980, p.p 51-53
2. *La Prensa*, México, D.F., jueves 5 de octubre de 1995, primera plana
3. Michel, Foucault, *Historia de la locura*, vol.2, México, Breviarios de Fondo de Cultura Económica, 1990
4. *Ibidem.*, p 14
5. Simón, Marchán-Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto: Las artes plásticas desde 1960*, Madrid, A. Corazón, 2da edición, 1974, p. 236
6. Mark L., Knapp, *La comunicación no verbal, el cuerpo y el entorno*, México, Paidós Comunicación, 1994, p. 13
7. Gaston, Bachelard, *La poética del espacio*, Argentina, Breviarios Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 237
8. Simón, Marchán-Fiz, *op. cit.*, p.p 207, 221
9. *ibidem.*, p.p 234-235
10. *ibidem.*, p.250

2. MI PRIMER TRABAJO "LA MÁS CARA"

...Hice conmigo lo que no sabía hacer
 Y no hice lo que podía
 El disfraz que me puse no era mío.
 Creyeron que yo era el que no era, no los desmentí y
 me perdí.
 Cuando quise arrancarme la máscara,
 La tenía pegada a la cara.
 Cuando la arranqué y me vi en el espejo,
 Estaba desfigurado.
 Estaba borracho, no podía entrar en mi disfraz.
 Lo acosté y me quedé afuera,
 Dormí en el guardarropa
 Como un perro tolerado por la gerencia
 Por ser inofensivo
 Voy a escribir este cuento para probar que soy
 sublime.

Álvaro de Campos,
 Fernando Pessoa.

El primer performance que concebí y realicé surgió en el curso "El performance como filosofía de la acción", impartido por Eloy Tarcisio entre octubre y noviembre de 1992 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Dentro del curso revisamos videos e información, pero de donde surgió este trabajo fue de un ejercicio que llevamos a cabo. Se nos pidió que cortáramos una tira de papel kraft que tuviera nuestra altura y que dejáramos preparadas pinturas, brochas, pinceles, trapos y frascos con agua, lo necesario para que en el momento marcado nos pusiéramos a pintar. Nos recostamos cada uno sobre su tira de papel y se nos pidió que cerráramos los ojos y pensáramos en ciertos colores, al tiempo que respirábamos profundamente y nos relajábamos. Se nos pide traer a nuestra mente una imagen o experiencia desagradable.

La imagen que primeramente apareció fue la de la cara de Marcos Kurtyckz con la piel desollada, misma que yo tomé o registré de un performance de Marcos que había visto hacía un mes y que corresponde a una operación en la que, para arreglarle no sé qué, le quitan la cara, o sea, se la levantan y luego se la vuelven a poner. Él proyectó el video de esta operación en su performance "La serpiente desollada", celebrado en el Museo del Chopo, entre otras acciones que hizo con fuego y caras recortadas en papel, así como el uso de imágenes en diapositiva de cientos de caras de pinturas primitivas o realizadas por él, no lo sé. El ver este performance que es de los primeros que

he presenciado, tuvo una repercusión evidenciada en un hecho que más adelante detallaré.

En el ejercicio ésta fue la primera imagen que surgió. Después de que se nos indujera a retener y afianzar mentalmente dicha imagen, se nos instó a representarla en el papel que ya teníamos preparado.

Una vez concluidas nuestras pinturas, por tanto el ejercicio que Eloy denominó "Inside", él nos pidió trabajar a partir de la experiencia que habíamos tenido, al realizar el ejercicio, y de la imagen concreta plasmada en el papel. Nos dejó la tarea de llevar a la clase, una semana después, un resultado en forma de acción.

Mi proceso fue como sigue:

Al realizar la pintura y luego al verla en mi casa, no podía dejar de relacionar esto con algunas pinturas de Francis Bacon, las que muestran la carne desollada y deforme en sus personajes. También pensé, ya lo había hecho durante el ejercicio, en un sueño que tuve poco después de ver el performance de Marcos. En el sueño una persona muy cercana a mí, en ese momento, me decía que iba a realizar un performance y que para ello tenía que quitarse la cara. Dicho esto, se levantaba la cara, tomándola desde su mentón y llevándola hacia arriba, hacia su frente, enseguida volvía a colocársela y continuaba platicando conmigo. Mi sensación era, por un lado de shock y conmoción, por la fuerza y tragedia de la imagen que se me presentaba, y simultáneamente, la situación, dentro del sueño, no representaba mayor drama, ya que esta persona seguía platicando conmigo, después de colocarse su cara, de forma muy natural y cotidiana.

La manera de hilar estos sucesos para trabajarlos en un performance fue primeramente ubicarlos como instancias de esta forma:

- 1. INSTANCIA REFERENCIA :** Performance "La serpiente desollada", de Marcos Kurtyckz.
- 2. INSTANCIA SUEÑO:** Sensación contradictoria de shock y normalidad.
- 3. INSTANCIA EJERCICIO:** Relación con pinturas de Francis Bacon, carne molida, desollada, roja.



FOTO :LOLA SOSA

Trabajé buscando cómo podía hacer presentes estas instancias en una acción encontrando esta manera de hacerlo, que a continuación detallo:

1. INSTANCIA REFERENCIA. Se daría a partir de un texto de Marcos Kurtycz entregado al público el día del performance y escrito para éste. El texto me lo escribiría uno de mis compañeros del curso, sobre la cara, mientras yo lo leería por medio de un micrófono. Después decidí también, para ejercitar la memoria, proyectar en diapositivas imágenes de mi cara con el texto escrito en ella, a fin de que pudiera leerse mientras yo realizaba la acción que pronto describiré.

2. INSTANCIA SUEÑO. Encontré una música de Philip Glass, de su disco "Saytiagraha" que pareció adecuada para manejar esta sensación contradictoria del sueño. La música era muy triste, muy terrible, pero simultáneamente se oía una voz, en segundo plano, contándonos una historia de lo más cotidiana de una persona que escucha la radio y lo que hay en la programación, etcétera.

3. INSTANCIA EJERCICIO. Decidí intercalar a las diapositivas de mi cara, unas de aquellos cuadros de Bacon que más relacioné con la carne desollada y con el ejercicio. Realizaría la acción de modelar con carne molida una máscara, con lo que finalmente titulé al performance "La más cara".

Texto de Marcos Kurtycz :

LA VISTA (EL ENTORNO) EL ALMA LA POESÍA VISUAL
 LA LECTURA OBSERVAR
 LA MENTE RECIBE CODIFICA ANALIZA RECUERDA
 EL CONTROL LA VOLUNTAD
 EL OLFATO PERCIBE OLORES FEROMONES ODORES
 FRAGANCIAS LA MUERTE
 EL OÍDO ESCUCHA OYE ENTIENDE VIGILA SIEMPRE
 LA BOCA TRAGA GUSTA ESCUPE HABLA BESA MUERDE
 EL CUERPO POR SUPUESTO (DONDE LATE EL CORAZÓN CON SU
 RÍO DE SANGRE)

LA SERPIENTE DESOLLADA

Otro evento ritual de Kurtycz en el Chopo.

Parir una serpiente de caras y descargar la memoria adyacente. Estrategia vital.

25 de septiembre de 1992 a las 20 horas

Este ejercicio de performance lo llevé a cabo tal y como lo he descrito en una presentación que hubo en el Auditorio de la ENAP, una vez finalizado el curso y como parte del mismo. Posteriormente lo realizaría un par de veces más, encontrando diferentes resultados.

Lo que sucedió, la primera vez que lo presenté, me pareció bueno en el sentido de que funcionaba como un mensaje abierto, esto es que, a pesar de tener un conjunto de referencias personales, en cuanto a que eran desconocidas para el público, así como también era desconocida la forma en que yo había ligado y conectado los elementos que entraban en juego, se podía leer en distintos niveles y encontrar diversos significados según quién lo percibiera. Pero sobre todo creo que lo que había debajo del performance, debajo de lo que se veía, era un proceso consciente y un sentido. Yo hice un comentario de un performance con otro performance y este comentario era muy sincero.

Me plantearon, después de realizarlo, que por qué no me había puesto la máscara de carne sobre mi cara, a lo que yo respondí, que me parecía inadecuado ya que yo no podía ponerme en ese lugar; yo estaba haciendo un comentario, desde afuera, de una situación que no había vivido, pero que aun así me había impactado mucho.

Un elemento importante fue la sorpresa, mientras yo modelaba la máscara de carne la única iluminación en el escenario era la luz despedida por el proyector de diapositivas, con la cual era imposible ver qué estaba haciendo. Al finalizar la máscara se encendieron otras luces y yo levanté la tabla sobre la que hice la máscara, de forma vertical, como un relieve, y esta imagen inesperada tuvo un gran impacto.

Una de las conclusiones a la que llegué después de realizar esta acción fue que lo ideal es crear uno sus propios elementos, esto es que, si vamos a usar una música o una serie de fotos, o de pinturas, que sean nuestras, que esto sea parte de la elaboración de nuestras piezas, a menos que el contenido de la acción requiera el uso de una sinfonía clásica o algo realmente insustituible, irremplazable, cuyo significado es vital dentro de lo que se quiere decir.

En el caso concreto de este performance creo que me hubiera gustado mucho más crear una serie de pinturas que funcionaran en el mismo sentido que las de Bacon, también hubiese sido una gran experiencia meterse en el problema

de crear una música que tuviera el efecto buscado. Por el breve tiempo del que dispuse para concebir la acción esto no fue posible, de hecho creo que ni siquiera lo contemplé en ese momento.

Pero justamente creo que es vital para cualquiera que realiza este tipo de trabajo, reflexionar y evaluar, a la distancia, los procesos y resultados de su desempeño, ya que muchas cosas no son capaces de revelárenos en el momento en que estamos inmersos en ellas. Claro está que de este análisis deben derivarse una serie de conclusiones que se apliquen en prácticas futuras.

Este performance lo realicé nuevamente, unos meses después encontrando que ya no era vigente hablar de eso, que yo ya estaba en otro lugar; de hecho en la misma ocasión realicé otro performance que sí correspondía al momento que estaba viviendo y que me evidenció que estos actos no pueden repetirse.

En este punto me gustaría hacer una comparación para señalar una diferencia importante: cuando Marcos Kurtycz es operado del rostro, por un problema físico real que había que corregir, él decide utilizar este hecho como material de su siguiente performance. Habría que destacar aquí que este artista concebía cada nuevo performance partiendo del anterior y todos tenían que ver estrechamente con su vida. "La serpiente desollada" fue un acto ritual que, a mi manera de ver, significó recapitular, revivir el episodio de la operación, para resignificarlo, asimilarlo y poder superarlo. Después de este performance Marcos no realizó otro usando el mismo material, la misma experiencia. Hubo personas que lo llamaron oportunista cuando utilizó las imágenes de la operación, yo no pienso así, repito, prueba de ello es que se usó la experiencia en su justa dimensión, no se abusó de la misma.

Orlan, artista francesa que comenzó a hacer performance en los finales de los 60 y principios de los 70, sí es un buen ejemplo de oportunismo, que tiene muchísimo que ver con lo expresado anteriormente. También Orlan fue a dar al hospital y se sometió a una cirugía porque la necesitaba. Posteriormente decidió tomar esta experiencia como el tema de sus performances y desarrolló todo un discurso al respecto, mismo del que se han desprendido muchas polémicas.

De entrada Orlan lleva años sometiéndose a una cantidad de cirugías plásticas que han cambiado una y otra vez su rostro. Uno de los meollos de su trabajo es el llevar una acción que normalmente se realiza de manera privada, a un espacio público. Otro de los puntos importantes es que con estas



FOTO :LOLA SOSA

operaciones no se busca ser un modelo de belleza, mismo que, además, generalmente definen los estándares masculinos. Pero por otra parte Orlan dice no estar en contra de la cirugía plástica y sí en contra del ADN. Por un lado, la obra nos muestra imágenes del dolor, pero la artista dice no sentirlo; con todo y su declaración lo que uno observa posee una intensidad que apunta a escandalizar las fibras y células más recónditas de nuestra sensibilidad. La operación se transmite vía satélite a una serie de galerías y espacios alternativos de arte. Orlan y el personal de cirujanos y enfermeros son vestidos por diseñadores como Christian Dior, pero no se busca la belleza, que quede claro.

Orlan busca atentar contra algunos valores de su público introduciendo elementos religiosos como la cruz, y con ello ser una especie de iconoclasta. Pero en sus declaraciones públicas (conferencia a la que acudí, realizada en México recientemente) lanza la advertencia de que el material contenido en el video, o sea una de las operaciones, performance titulado "Omnipresencia", efectuado en Nueva York en noviembre de 1993, puede ofender al público presente y dice que si éste es religioso quizá sería prudente que se retirara.

¿Cómo es posible que si parte del discurso que sostiene a la obra sea atacar a la religión se pidan disculpas por conseguir ese efecto perturbador y transgresor? Habría que destacar aquí que, por lo menos en el mundo del arte, es muy difícil escandalizar a alguien con esto. ¿Cómo es posible estar en contra del ADN? ¿Cómo se puede ser tan contradictorio al grado de decir que el arte no existe y minutos más tarde decir que sí se cree en el arte? Yo no entiendo cómo una persona que lleva tantos años en esto y que es considerada artista de talla internacional pueda contradecirse tanto como lo hizo en esta conferencia.

Aunque a mí en lo personal no me encantara su trabajo, creí que por lo menos tenía más coherencia interna y una claridad en el discurso, algo así como decir: Mi trabajo es así por una serie de razones en las que creo y si alguien se ofende pues qué lástima, será muy su problema y es parte de lo que la obra está planteando. No sé si esto suene muy prepotente, pero fue mi impresión y la reproduzco aquí porque lo considero importante para lo que se está tratando.

La falta de coherencia discursiva, por otro lado, no es un problema del trabajo artístico únicamente. Encontramos en la actualidad muchos ejemplos, el más claro es el del discurso político que no sólo funciona dentro de su

propia lógica, sino que, además, ha dejado completamente de lado a la realidad, negándola. Lo que se dice no nombra lo que sucede. Los medios masivos de comunicación apoyan y difunden esta situación, sobre todo la televisión en la que una mentira repetida un millón de veces se convierte en una verdad. Esto es parte de una situación muchísimo más compleja que lo recién expresado. Vivimos actualmente en un mundo que genera una cantidad de información tal que cinco vidas no alcanzarían para conocerla, un mundo en el que la *realidad virtual* y el *internet*, así como los viajes espaciales son una realidad con la que estamos familiarizados. Pero, al mismo tiempo, seguimos padeciendo una serie de conflictos que se remontan a lo más antiguo de la humanidad, como son los relacionados con la religión, la miseria extrema, la desnutrición, el cólera, la ignorancia, las guerras, etc. La reciente aplicación del sistema neoliberalista, sumado a otros factores de tipo ideológico como el nihilismo que impera, sobre todo, en la juventud (el mejor ejemplo es la llamada Generación X) no son fenómenos aislados, como no lo es la situación actual del arte.

Con todo esto a lo que quiero llegar es a que si existe una Orlan que hace lo que hace, y dice al respecto lo que dice y, con toda su contradicción, es una artista reconocidísima, es porque hay todo un sistema que lo hace posible.

Creo que el problema de la incongruencia como fenómeno discursivo social es un síntoma de esta época, caracterizada por una pérdida de valores, una carencia de posturas. Esto es que, en el marco de la tolerancia a las diferencias, la falta de compromiso con una posición se interpreta como una forma de respeto. Yo creo que, por una cuestión de ética y de valores es fundamental conducirse con claridad, tomar una postura y defenderla, creer en ella, aunque esto genere situaciones incómodas y confrontaciones.

Una forma de trabajar a partir de una experiencia, de algo que se ha vivido y que, de hecho, es lo que se quiere comunicar, la encontramos en diversos trabajos de distintos artistas. Aunque aquí habría que aclarar que si bien mi performance parte de una vivencia personal, la ejecución, en sí, se presenta bajo la forma de una representación simbólica, se ordenan ciertos elementos que representan algo que está ausente, con ellos se crea una situación nueva cuyo significado, para el que lo vio, es otro muy distinto del que tuvo para el que lo realizó, o sea, para mí.

El artista norteamericano Chris Burden también entraría en esta línea de performances basados en la experiencia personal, como una de sus piezas nos

muestra, cuando estuvo hospitalizado en Italia, encamado, sin poderse mover ni entenderse con el personal del hospital totalmente italiano. O bien, su primer performance, cuando todavía era un estudiante, realizado en el cuarto de lockers de los estudiantes, en la Universidad de California, Irvine, en 1971. Burden se instaló durante cinco días dentro de un locker que medía 2 x 2 x 3 pies. Su única reserva para esta demasiada apretada estancia fue una gran botella de agua. En el mismo año, en Venecia, California, él le pidió a un amigo suyo que le disparara en el brazo izquierdo en un trabajo titulado "Shooting Piece". La bala fue disparada a 15 pies de distancia, la cual debió de rozar el brazo solamente, pero lo que realmente pasó es que le arrancó un gran pedazo de carne del brazo.

"Deadman" fue otro muy serio juego con la muerte. Él se recostó envuelto en un costal de tela, en medio de un transitado bulevar de Los Ángeles. Milagrosamente resultó ileso, y la policía puso punto final a su pieza arrestándolo por causar una falsa emergencia.

Similares desafíos a la muerte fueron repetidos en intervalos regulares, cada uno de los cuales pudieron haber terminado con la muerte de Burden. Pero el calculado riesgo que lo envolvió, él dijo, fue un factor revitalizante y energético. Los dolorosos ejercicios de Burden tenían la intención de trascender la realidad física: también tenían el sentido de revivir ciertos clásicos americanos "como dispararle a la gente".

Presentados en semicontroladas condiciones él tenía la esperanza de que alteraran la percepción de las personas acerca de la violencia. Seguramente tal peligro fue retratado en lienzos o simulado en escenas teatrales; los performances de Burden, los cuales poseían verdadero peligro tuvieron una grandiosa puntería: alterar la historia de la representación de tales temas para el resto de los tiempos.

Y qué decir del performance realizado en 1969 por Stuart Brisley en el que el ejecutante comió espagueti hasta quedar satisfecho, luego lo vomitó, continuó comiendo su vómito, lo volvió a vomitar y a comer... *ad infinitum*... hasta desmayarse. Este tipo de actos obligan a la percepción y al pensamiento a situarse en otro lugar, a crear otro tipo de relaciones.

Claro que esto ya se hizo, y hace veintisiete años, no tendría el mismo efecto tomar esta acción y repetirla. Peor aún, pecaríamos, además de imitadores, o plagiaros directamente, al hacer algo que no está sostenido teóricamente y que no tiene ningún sentido fuera de un contexto determinado: el que tuvo en aquel momento, su momento y ningún otro.

Es importante notar que la no presencia de un público confirma esta significación existencial, vivencial de un ritual, como en el caso de todo el trabajo de Burden.

3. EL ACTO DEL RITUAL

...Me asomé al agujero y me vi a mí mismo. Estaba muy viejo y débil y corría encorvado; chispas brillantes velaban en todo mi alrededor. Luego tres chispas me golpearon, dos en la cabeza y una en el hombro izquierdo. Mi figura en el agujero se irguió por un momento hasta hallarse totalmente vertical, y luego desapareció junto con el hoyo.

Carlos Castaneda

Casi todos nosotros, la humanidad, estamos familiarizados con los rituales, quizá no con el concepto de ritual. Sin embargo nos servimos de éste para hablar de distintas cosas. Profundizar en este terreno ha sido y es labor tanto de filósofos como de historiadores o antropólogos, ya que hablar de los orígenes del ritual nos remontaría a hablar de los orígenes de cualquier civilización y, por ende, de las características propias de estos orígenes en cada cultura, hablar de la historia de las religiones, nada más ni nada menos. No lo voy a hacer aquí.

Un bautizo, una boda, un entierro son rituales con los que estamos familiarizados, claro que éstos, los que nosotros conocemos o nos son más cercanos, son una parte de la religión y de la cultura de los pueblos.

Para Durkheim (1) "...un ritual no es sino una representación simbólica de la sociedad, la referencia u objeto del ritual es el sistema de creencias de una sociedad, la cual clasifica todas las cosas dentro de dos esferas, lo sagrado y lo profano. Lo sagrado es aquel aspecto de las creencias y los mitos de la comunidad y los objetos sagrados señalados como prohibidos y aparte. La función del ritual en la comunidad es proveer de roles propios para la acción en la esfera de lo sagrado, así como suministrar un puente para pasar a la esfera de lo profano."

Es importante señalar que esta definición corresponde a una visión externa del ritual, visión que niega un dios, que se halla fuera del ritual, que lo enmarca en términos que carecen de religiosidad, ésta es una visión antropocentrista.

Habría que hacer notar la dificultad de un consenso, al definir estos términos ya que, para una cultura puede ser sagrado lo que es profano para otra. De hecho encontramos, también, diferentes puntos de vista aun en una misma cultura.

No es mi intención desentrañar un solo concepto de lo sagrado o lo profano, como tampoco sumergirme en los orígenes del ritual. Considero importante partir de alguna definición para centrarme en el ritual dentro del performance. Creo que, aunque breve, la definición de un diccionario de filosofía (2), me acerca más al tópico de mi interés, a la vez, que ofrece un buen punto de partida a otras consideraciones intrínsecas al performance:

RITO. Una técnica mágica o religiosa, dirigida a obtener el control de las fuerzas naturales que las técnicas racionales no pueden ofrecer, o bien obtener el mantenimiento o conservación de una cierta garantía de salvación para el hombre, en relación con estas fuerzas.

La pérdida de una valoración sagrada de la vida, la pérdida de la religiosidad abre camino a esa trayectoria del dinero como cultura oficial, como nuestro dios y nuestro diablo, esa trayectoria en busca de lo que otros definen y juzgan exitoso, aun a costa de los valores fundamentales de convivencia.

El hombre que vive desconectado de la tierra y de las fuerzas que hacen posible su existencia, el hombre que niega el carácter sagrado del universo, de la vida, pierde su relación armónica con este todo, que está en él, así como en el infinito.

Einstein grabó un disco en el que plasmó una serie de reflexiones. En una parte habló de esa carencia de conciencia de un misterio que rodea todas las cosas, y se refirió a la actitud consciente de este misterio como religiosa. En esta actitud uno no deja de sorprenderse, uno nota que ese misterio ejerce una fascinación sobre nosotros, motor indispensable para el que gusta de indagar, preguntarse y tratar de responderse, actitud que tenía él como científico.

Saber que no podemos conocer la verdad última y absoluta de las cosas, es una certeza que se convierte en energía preciosa que nos mueve a querer conocer esta verdad, incrementa nuestra sed de conocimiento. Esto nos hace ver que la ciencia y el arte no necesariamente se oponen, como mucha gente supone. Aquí es importante mencionar que la religiosidad no se opone al racionalismo, y que lo que es terrible es la hegemonía del racionalismo sobre otras formas de conocimiento, mas no el racionalismo en sí mismo.

Para Mircea Eliade "...Lo sagrado y lo profano constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia. Para la conciencia moderna un acto fisiológico: la alimentación, la sexualidad, etc., no es más que un proceso orgánico. Pero para el "primitivo" un acto tal

no es nunca simplemente fisiológico; es, o puede llegar a serlo, un "sacramento", una comunión con lo sagrado.

Para el hombre religioso el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones: hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras. Por el contrario, para la experiencia profana, el espacio es homogéneo y neutro: ninguna ruptura diferencia cualitativamente las diversas partes de su masa.

Como el espacio, el tiempo no es para el hombre religioso, homogéneo ni continuo. Existen los intervalos de Tiempo sagrado, el tiempo de las fiestas (en su mayoría fiestas periódicas); existe, por otra parte, el Tiempo profano, la duración temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa. Entre estas dos clases de Tiempo hay, bien entendido, una solución de continuidad; pero, por medio de ritos, el hombre religioso puede "pasar" sin peligro de la duración temporal ordinaria al Tiempo sagrado.

Una diferencia esencial entre estas dos clases de Tiempo nos sorprende ante todo: el Tiempo sagrado es, por su propia naturaleza, reversible, en el sentido de que es, propiamente hablando, un Tiempo mítico primordial hecho presente. Toda fiesta religiosa, todo Tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, "al comienzo".

El hombre religioso vive así en dos clases de tiempo, de las cuales la más importante, el Tiempo sagrado, se presenta bajo el aspecto paradójico de un Tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos. Este comportamiento con respecto al tiempo basta para distinguir al hombre religioso del no-religioso: el primero se niega a vivir tan sólo en lo que en términos modernos se llama el "presente histórico"; se esfuerza por incorporarse a un Tiempo sagrado que, en ciertos aspectos, puede equipararse con la "Eternidad"." (3)

La complejidad de este análisis de Mircea Eliade de cada punto mencionado es muy importante para distinguir un performance ritual de uno que no lo es. Los siguientes ejemplos servirán para ilustrar mejor esta concepción del tiempo y del espacio sagrados:

El artista austriaco Hermann Nitsch comenzó a ejecutar una serie de performances, en 1962, involucrando ritual y sangre. Éstos fueron descritos como "una forma estética de plegaria". Los antiguos ritos dionisiacos y cristianos fueron reactuados en un contexto moderno, supuestamente ilustrando la noción aristotélica de la catarsis, a través del miedo, el terror y la compasión. Sus orgías, misterios y proyectos fueron repetidos a intervalos regulares a través de la década de los setenta.

Una típica acción que duró varias horas:

Ésta debía empezar con el sonido de música muy ruidosa, "el éxtasis creado por el ruido más fuerte posible de crear", seguido por Nitsch dando órdenes para que la ceremonia empezara. Un cordero degollado debía ser puesto en el escenario por los asistentes, colocado con la cabeza hacia abajo y a manera de crucificado. Entonces el animal sería destripado; las vísceras y la sangre eran vertidas sobre una mujer u hombre desnudo, mientras el exprimido animal estaba atado encima de sus cabezas.

Nitsch dice de esta acción: *"A través de mi producción artística (una forma de misticismo existencial) acepto para mí todo aquello que aparentemente es negativo, desagradable, perverso, obsceno, la pasión y la histeria del acto sacrificial, para ahorraros a vosotros la deshonrosa, vergonzosa caída hacia lo extremo."* (4)

Para Herman Nitsch, desde una postura muy existencialista, no bastaba limitarse a esperar que algo pasara, que todo quedara al azar, como sucedía con los happenings norteamericanos. Nitsch quería presentar una situación límite, ya que *"Sólo las situaciones excepcionales pueden liberar al hombre y hacerlo que regrese a su existencia primaria."* (5)

Según Simón Marchán *"Sus acciones y la participación del público alcanzan un cierto carácter sagrado mediante la reacción por el placer humano en los cadáveres de animales y la introducción de requisitos simbólicos, como por ejemplo la cruz en el cadáver clavado de un cordero, a medio camino entre el ataque obsceno de los tabúes sexuales y religiosos y el rito en su relación con las orgías arcaicas."* (6)

El accionismo vienés, de acuerdo a otro performancero ritualista, Otto Mühl, no era sólo una forma de arte, sino que envolvía en sí mismo una actitud existencial, descripción adecuada para los trabajos de Günter Brus, Arnulf Rainer y Valie Export. Era común a estas acciones la dramática autorrepresentación.

No es sorprendente que otra característica de los accionistas vieneses fuera su interés en la psicología, en los estudios de Sigmund Freud y Wilhelm Reich, interés que los llevó a entender el performance como una terapia.

"Próximos a W. Reich opinaban que con la destrucción de las inhibiciones sexuales mediante imágenes directas, ópticas, de medios mezclados, etc., se creaba la base para una politización de otros campos y cuestiones vitales." (7)

Arnulf Rainer, por ejemplo, recreó los gestos de la mente insana, enferma, como las poses catatónicas.

A Rudolf Schwartzkogler sus automutilaciones lo llevaron a su propia muerte en 1969.

"El accionismo vienés está muy ligado a las interpretaciones eróticas psicoanalíticas, muy próximo a los mitos de lo puro y lo impuro... es la modalidad cuyas acciones 'schock' tienen más puntos de contacto con la teoría dualística psicoanalítica de los instintos (sexual y de agresión o destrucción) ... En esta línea del instinto de la destrucción se mueven los accionistas vieneses. Desde una perspectiva no teatral, sino de espacio de acción, pero de un modo similar a él, entienden la acción como ritual, donde cada elemento debe contagiar a los demás." (8)

En 1967 Günther Brus realizó un acto ritual de defecación en público al que llamó "Scheiss-Aktion".

En 1969 Otto Mühl rompió un huevo en la vagina de una muchacha que tenía la menstruación, ésta se puso después en una posición que permitía verter el huevo en la boca del artista, este evento se llamó "Libi".

Según Edward Lucie-Smith *"Actos como estos aparecen como una protesta dirigida no tanto contra una forma específica de mal social, como contra la humillación de la condición humana."* (9) Según el mismo autor los artistas vieneses fueron aceptados rápidamente por un gran número de personas debido a que sus obras se consideraban como parte de un fenómeno mucho más amplio. Y termina diciendo que: *"No hay prueba alguna para afirmar que los rituales inventados por los artistas modernos hayan suscitado en las masas una forma de compromiso cualquiera. En realidad, cuando el público de masas entra ocasionalmente en contacto con actividades de este tipo, las considera con esa curiosidad despegada y levemente irónica con que acoge las noticias de acontecimientos mucho más banales."* (10)

Yo creo que esto en parte es cierto, a nivel masivo, pero, por otro lado, me parece que alguna incidencia debieron tener la enorme cantidad de performances rituales que se han llevado a cabo, y por ello nos detenemos a revisarlos.

Me parece muy clara la distinción que hace Richard Shechner (11) entre lo que es ritual y lo que es diversión:

EFICACIA (RITUAL)

Resultados
Vínculo con un OTRO ausente
Elimina el tiempo, tiempo simbólico
Trae al OTRO a aquí
El performer está poseído, en trance
El público participa

ENTRETENIMIENTO (TEATRO)

Diversión
Sólo para los que están ahí
Enfatiza el ahora
El público es el OTRO
El performer sabe lo que hace
El público ve

El público cree
La crítica está prohibida
Creatividad colectiva

El público aprecia
Se estimula la crítica
Creatividad individual

En los siguientes ejemplos notaremos cómo las características de ritual, entendidas por Shechner, nos son evidentes:

Marina Abramovic en Belgrado creó un perturbador trabajo. En 1974, en el performance titulado "Rhythm 0", ella permitió a un cuarto lleno de espectadores, en la galería Naples, abusar de ella a voluntad durante seis horas, usando instrumentos de dolor y de placer que fueron colocados en una mesa para tal propósito. A la tercera hora su ropa había sido cortada con navajas de afeitar y arrancada de su cuerpo, su piel lacerada; finalmente una pistola cargada fue apuntada hacia su cabeza provocando una pelea entre sus torturadores, llevando el procedimiento a un final dramático.

Quizá la reacción que provocó esta ejecución fue virulenta y agresiva hacia la artista, yo creo que ella está evidenciando una realidad cuya intensidad y contundencia nos deja petrificados. Aquí hay una alusión al sacrificio y a la necesidad de éste como generador de conciencia. Marina se va realmente al extremo de una situación.

Marcos Kurtycz, artista importantísimo en el performance de carácter ritual y pionero del performance en México, citando a un amigo performer francés, Julian Blaine, definió el performance como riesgo y libertad: *"...Esta breve definición es algo muy complejo, el riesgo tiene una función, hacer ver de alguna manera un discurso más contundente, o sea, si tú ves que alguien habla de sobrevivencia, o de la tortura, o de la libertad y lo hace arriesgando su propia vida, el discurso se hace más contundente, más sólido."* (12)

En trabajos posteriores Marina Abramovic continuó explorando esta agresión pasiva entre los individuos, junto al artista Ulay, quien se convirtió en su colaborador en 1975. Juntos exploraron el dolor y la resistencia en la relación entre ellos, y entre ellos y el público. "Imponderabilia", de 1977, consistió en sus dos cuerpos desnudos viéndose a las caras y dando la espalda al marco de una puerta; el público estaba obligado a entrar a la exhibición a través de la pequeña brecha que había entre sus cuerpos. "Relation in movement", de 1977, consistió en Ulay manejando un coche por dieciséis horas, en un pequeño círculo, mientras Marina, que iba también en el coche, anunciaba el número de vueltas que habían dado, a través de un altavoz.

"La monotonía y la repetición son experimentadas como fines en sí mismos, lo mismo que como medios para alterar la conciencia y borrar la identidad personal. Otra forma de lograrlo consiste en desempeñar el rol de otra persona, como hizo Marina al sentarse en el cuarto de una prostituta, en Amsterdam, mientras la prostituta real se encontraba en la galería De Appel." (13)

"Ben d'Armagnac fue uno de los primeros artistas holandeses que trabajó en el nivel de la experiencia física extrema. Para su performance en De Appel, en 1975, se metió en una caja de vidrio cuyo interior había sido pintado de blanco. En la caja había, además, tazas de agua, un poco de miel diluida y cerca de dos mil moscas vivas. Los brazos de D'Armagnac estaban envueltos en vendas, y su brazo izquierdo lucía una cortadura que sangraba. Durante dos horas raspó la pintura blanca con una navaja de afeitar, formando claros en el vidrio a través de los cuales el auditorio podía mirar hacia el interior de la caja. El carácter extremo de sus experiencias y el esfuerzo puesto en vivirlas son por constantes de los performances de D'Armagnac. Su larga duración y su repetitividad los emparentan muy estrechamente con los rituales, y sobre todo con los rituales iniciáticos. Ben d'Armagnac, quien murió en 1978, encarnaba al artista cual chamán, ese hombre que en las sociedades primitivas servía a su comunidad arriesgándose a alcanzar "la otra orilla". En las sociedades occidentales, los chamanes habrían sido considerados enfermos mentales y encerrados en manicomios." (14)

Las acciones del inglés Stuart Brisley, de quien han de recordar la acción del espagueti, fueron una respuesta a lo que él consideraba ser una sociedad anestesiada y alienada.

"And for today, nothing", de 1972, tomó parte en un baño oscuro en la galería House, en Londres, en una bañera llena de líquido negro y tripas de animales, en donde Brisley estuvo sumergido por un periodo de dos semanas. De acuerdo a Brisley el trabajo estuvo inspirado en su aflicción por la despolitización del individuo, que temía llevaría a la decadencia de éste y de las relaciones humanas. En otra pieza Brisley se sumerge en un tanque de agua hasta casi ahogarse, y dice al respecto: "Me interesa someter el cuerpo a ciertas circunstancias que requieran un desmedido esfuerzo, en las que haya cierta tensión... Permanecer bajo el agua y con ello representar el problema de personas que casi se quedan atrás de los cimientos del sistema social para llegar a ser vagos o arruinados. Tenemos ese carácter mutable. Y ese fue uno de los elementos que traté de expresar en mi pieza artística." (15)

En este tipo de acciones se da una ampliación de la percepción como bien señala Marchán al hablar del happening: *"... se ofrece como un estímulo, no fija definitivamente el curso de una vivencia, sino que provoca una intensificación de la atención y de la capacidad consciente de la experiencia, suscita una especie de irritación y provocación de las costumbres convencionales de la experiencia perceptiva y creativa."*

Cuando la artista francesa Gina Pane se infligía dolor a sí misma cortándose la espalda, cara y manos, no era menos peligroso. Ella creía que ritualizar el dolor producía un efecto purificador. Como Brisley, ella pensaba que este tipo de trabajo era necesario para poder alcanzar a una sociedad anestesiada. Utilizando sangre, fuego, leche y recreando el dolor como elementos de sus performances, ella lo logró, haciendo que el público comprendiera su derecho a usar el cuerpo como material artístico.

Un típico trabajo "The Conditioning" (Parte I de autorretratos, 1972), consistió en ella recostada en una cama de hierro (el armazón, sin colchón), con unas barras cruzadas, debajo de las cuales había quince velas encendidas. En "Escalera sangrante" de 1971, ella sube y baja una escalera hecha de tal forma que al apoyarse le va produciendo heridas en los pies.

Similarmente, en la búsqueda para entender el dolor ritualizado del autoabuso, como tal, encontramos que es expuesto por pacientes psicológicamente perturbados, que llegan a una desconexión entre el cuerpo y el propio ser.

Lo que distingue un ritual de una actividad profana, es el significado que tiene llevar a cabo un acto de importancia sagrada, llevar una situación a un extremo existencialista. En el caso concreto del performance, la radicalidad y experiencias extremas son una constante que le darían a este medio un carácter de ritual. En México este lenguaje es sin duda una característica cultural evidente para todos, solamente pensando en la celebración de la Semana Santa, en La Villa, en la "representación" que se hace de La Crucifixión, misma de la que salen varios "actores" en camilla, llevados por La Cruz Roja. ¡Qué ironía!, ésta es una celebración a la que acuden millones de personas.

"El ritual, como sabemos, es un acontecimiento protagonizado por un número variable de personas, repetible y obedeciendo a ciertas reglas. Posee una función integrativa entre sus participantes, presta a seguir unas normas de comportamiento, neutralizando, ocultando conflictos entre ellos." (17)

Por todas partes, en México se festeja y se llevan a cabo una serie de rituales de los que se podrían hablar en una cantidad impresionante de libros. Como decía Marcos Kurtycz, en una entrevista (18), "...Los que hacemos este tipo de trabajo somos realmente traductores. Es la traducción de un idioma desconocido a otro idioma, muchas veces también desconocido pero que ya es legible. México es excelente en este aspecto porque una inmensa cantidad de personas no necesariamente muy letradas leen cierto discurso cuando les hablas en el idioma del ritual y te lo entienden y yo me emociono mucho..."

Según Marcos Kurtycz el performance no es efímero. *"Algunas personas que me vieron hacer performance hace 15 años aún me reconocen. El performance queda en la memoria... Tomo los lugares por asalto. No me gusta avisar que voy a hacer un performance, llego y ya. Primero, porque la sorpresa causa una reacción diferente, alterar la situación normal de un lugar debe ser sorprendente. Por otro lado, me parece un error que el performance pida permiso en las dependencias para que lo dejen ocupar la calle que en principio le pertenece. Yo opté por tomar por asalto los lugares porque es mi derecho usar los espacios públicos y porque la burocracia es muy pesada y, por lo general, después de mil vueltas y un montón de horas, te dicen que no se puede."* (19)

Como se puede observar Marcos era una persona muy convencida y firme en lo que creía, en su trabajo. En noviembre de 1993 tuve la oportunidad de viajar con él a Québec, en donde presentamos cada uno un performance, así como otros artistas con los que viajamos. De regreso hicimos una escala en Nueva York. Tanto Marcos como yo pensábamos quedarnos con unos conocidos de quienes sólo llevábamos sus teléfonos.

Nos metimos a un café, eran como las diez u once de la mañana, maletas en mano y, entre que desayunábamos, hablamos por teléfono para conectar a nuestros conocidos y así poder aterrizar en tierra más firme. No nos contestaron en los primeros intentos. Seguimos desayunando y platicando. Marcos me decía que no me angustiara por no encontrar a esta gente, pues yo tenía una tarjeta de crédito y me podía meter a un hotel, por lo menos para no deambular con las maletas, en lo que lograba comunicarme. El no tenía, ni nunca había tenido una tarjetita parecida. *"A mí todavía no me atrapa el mundo de las credenciales, yo no tengo cuenta en el banco, ni nada similar, no me van a atrapar."* Yo observaba a Marcos, un tipo de 57 años, 25 de los cuales, los últimos, se los dedicaba al performance, empresa lúdica pero por sobre todas las cosas arriesgada, viviendo de una imprenta, luchando con esa forma de ser tan especial que lo caracterizó, y a esas alturas de su vida hablando con tal convencimiento y actuando congruentemente con esa forma de pensar. Yo pensé: este tipo es un verdadeto guerrero.

Un artista muy importante de mencionar, al hablar del ritual, aunque también se podría hablar de él en "Compromiso social" ya que ésta es una característica fundamental de su trabajo y de su concepción del arte también, es el alemán Joseph Beuys, quien usó materiales como el fieltro y la grasa como protagonistas metafóricos de sus performances.

Beuys creía que el arte debería transformar efectivamente la vida común de las personas. Utilizó las acciones dramáticas y las lecturas en un intento por cambiar la conciencia. Para él el arte es una metáfora básica para toda libertad social; su sueño era que esta metáfora, en la vida real, fuera un medio para internarse y para transformar los campos de poder de la sociedad.

Uno de sus performances más conocidos en donde se manifiesta claramente el carácter de experiencia, de ritual, fue "Coyote: I like America and America likes me", dramático evento de una semana el cual empezó con el viaje de Dusseldorf a Nueva York, en mayo de 1974. Beuys arribó al Aeropuerto Kennedy cubierto de pies a cabeza de fieltro, material que fue para él un aislante, igualmente físico que metafórico.

Puesto en una ambulancia fue conducido al espacio que iba a compartir con un coyote salvaje por siete días. Durante este tiempo él conversó privadamente con el animal separados únicamente por una cerca, como esas que usan en los bancos, o en las galerías o museos, para marcar filas.

Sus rituales diarios incluían series de interacciones con el coyote introduciéndolo a los objetos: fieltro, un bastón, guantes, una antorcha eléctrica, y el periódico *Wall Street*, en el cual se orinaba el coyote como si comprendiera, a su manera, la presencia del hombre.

Coyote fue una acción americana. En términos de Beuys, "The coyote complex" reflejaba la historia de persecución de los indios americanos. "Yo quería concentrarme sólo en el coyote. Quería aislarme, apartarme, ver de América nada más que el coyote e intercambiar actitudes con él." (20) De acuerdo a Beuys, esta acción también representaba la transformación de la ideología a la libertad.

Creo que, a efectos del performance, lo que más se debe rescatar de Beuys son todas las actitudes que él tuvo en las situaciones cotidianas; finalmente esto habló de una coherencia y de una fuerte convicción en las ideas plasmadas en su trabajo artístico. Este artista fue atacado por unos estudiantes derechistas que lo golpearon hasta hacerlo sangrar, incidente en el que intervino la policía. Posteriormente, en 1969, socialistas de izquierda, con ocasión de un concierto *Fluxus*, "objetaron contra el 'contenido espiritual, mitológico e irracional' y destrozaron el piano usado por Beuys" (21)

Habría que observar que estas reacciones tan violentas se producen cuando la obra, el artista, "golpea" en el lugar preciso de un problema o situación definida por la sociedad.

Considero de vital importancia, para la mejor comprensión de este medio, revisar una serie de ideas en torno al teatro que se vinculan directamente con el performance.

Antonin Artaud, por allá de 1932, escribió todo un manifiesto del Teatro de la Crueldad. En este manifiesto Artaud habla de recobrar la noción de una especie de lenguaje único, a medio camino entre el gesto y el pensamiento; habla de crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión, para rescatar al teatro de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos. Advierte que *"...nada de esto servirá si detrás de ese esfuerzo no hay una suerte de inclinación metafísica real, una apelación a ciertas ideas insólitas que por su misma naturaleza son ilimitadas, y no pueden ser descritas formalmente. Estas ideas acerca de la Creación, el Devenir, el Caos, son todas de orden cósmico y nos permiten vislumbrar un dominio que el teatro desconoce hoy totalmente, y ellas permitirían crear una especie de apasionada ecuación entre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza y los Objetos."* (22)

En lo personal, esta definición de "apasionada ecuación entre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza y los Objetos", encaja con mi idea de performance. También, refiriéndonos al ritual, encuentro en Artaud muchas ideas importantes. Por ejemplo en una de sus cartas dice: *"Una pieza donde no interviniera esa voluntad, ese apetito de vida ciego y capaz de pasar por encima de todo, visible en los gestos, en los actos, y en el aspecto trascendente de la acción, sería una pieza inútil y malograda."* (23) Es evidente que esa voluntad a la que se refiere la tuvieron los accionistas vieneses, la tuvo Marina Abramovic, Stuart Brisley, etcétera.

Referencias bibliográficas

1. *The New Encyclopaedia Britannica*, volume 26, Macropaedia, Knowledge in Depth 15th edition, E.U.A, 1994, p.778
2. Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 1022
3. Mircea, Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Colombia, Editorial Labor, S.A, 2da edición, 1994, p.p 18-65
4. Edward, Lucie-Smith, *El arte hoy: del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, traducción al castellano María Luisa Rodríguez Tapia, Madrid, Editorial Cátedra, 1983, p. 407
5. Helena, Kontova, "Los Artistas del Nuevo Performance, Diálogo Europeo-Norteamericano", en *Artes Visuales*, núm.24, México, mayo de 1980, p.17
6. Simón, Marchán-Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto: las artes plásticas desde 1960*, Madrid, A. Corazón, 2da edición, 1974, p. 245
7. *ibidem.*, p.244
8. *ibidem.*, p. 245
9. Edward, Lucie-Smith, *op. cit.*, p.408
10. *ibidem.*, p. 417
11. Henry M., Sayre, *The object of performance. The American Avant-Garde since 1970*, E.U.A, The University of Chicago Press, 1989, p. 184
12. Dulce María de Alvarado, "Marcos Kurtycz, In Memoriam", en *Generación*, núm.7, México, mayo-junio de 1996, p.50

13. Michael Gibbs, "De Appel" y el performance en Holanda desde 1975', en *Artes Visuales*, núm. 26, México, noviembre de 1980, p. 13
14. *ibidem.*, p.p 12-13
15. Robert, Hughes, *The Shock of the new*, video
16. Simón, Marchán-Fiz, *op. cit.*, p. 238
17. *ibidem.*, p.251
18. Dulce María de Alvarado, *op. cit.*, p. 50
19. Dinorah Zepeda, "Kurtycz, profeta del riesgo y la libertad", en *Generación*, núm. 7, México, mayo-junio de 1996, p. 51
20. Rose Lee, Goldberg, *Performance Art, from Futurism to the present*, edición revisada y ampliada, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1988, p.151
21. Carla, Stellweg, "Joseph Beuys", en *Artes Visuales*, núm. 24, México, mayo de 1980, p.23
22. Antonin, Artaud, *El teatro y su doble*, México, Editorial Hermes, 1992, p.102
23. *ibidem.*, p.p 116-117

4. CARÁCTER RITUAL EN "NI TÍTULO"

"Raro, todo."

J. L.

Este trabajo fue el tercero que concebí, como parte de la exposición "Dinastía" para la cual realicé el performance "Torbellino", pieza de la que hablaré en el capítulo 6. Fue en febrero de 1993 que, para la clausura de la mencionada exposición se presentó "Fin de capítulo" con ocho acciones de cinco distintos artistas.

En primer lugar, para entender esta acción, es necesario describir el marco referencial de la misma y las circunstancias de índole personal que, de no tratarse de hablar del carácter ritual de esta pieza, evitaría.

En el momento en que se preparaba esta exposición yo me encontraba viviendo un cambio de ciclo en mi vida: estaba terminando una relación de pareja e iniciando otra. En todo el transcurso de la exposición, comenzando con la presentación del proyecto, la realización de "Torbellino" y preparación de las fotos que se exhibirían sucedió este cambio. La exposición representaba, de alguna manera, un vehículo importante de este cambio y, cuando se nos propuso realizar una serie de acciones para la clausura, no pude evitar la necesidad de realizar un acto que significara la aceptación de ese cambio, ya que el mismo fue un gran conflicto, una crisis en la que hubo una serie de sentimientos encontrados, duda e incertidumbre, etc., cuestiones que siempre aparecen en un discurso y pensamiento amoroso, en la forma de entender racionalmente nuestros procesos emocionales y afectivos.

Sinceramente no me gusta mucho hablar tan explícitamente de esta situación tan personal, pero lo considero básico para entender este performance desde la perspectiva de que es un ritual.

Decidí, pues, llevar a cabo una acción que marcara este cambio, que enfatizara un antes y un después: decidí cortarme el pelo.

Ubicándome en el marco referencial de mi situación anterior, decidí usar un elemento que, en el código que compartía con mi anterior pareja hubiera tenido algún significado. Tendría que destacar en este punto que cuando comencé a hacer performance compartía con esta persona todo mi interés, mis dudas e inquietudes, y que éste fue alguien que apoyó y celebró mi decisión muy cuestionada por otros.

El elemento usado fue la música, una canción llamada "¿Por qué te vas?", de Janette, que en la década de los 70 estaba muy de moda entre los infantes, yo tenía cinco años en 1975 y cantaba esta canción, al igual que otra de la misma cantante llamada "Soy rebelde". La canción es de despedida y, además, este vicio infantil formaba parte de "el código".

Así es que salí al escenario, del Museo del Chopo, apreté el play de la grabadora y mientras se oía: "...Todas las promesas de mi amor se irán contigo. Me olvidarás, me olvidarás... etc., extendí un pedazo de papel kraft, tomé las tijeras, y comencé a cortar mi cabello, juntando el montoncito de pelo dentro del papel, hice un paquete con el mismo y sobre éste escribí: "Ni título". Este paquete de pelo se lo regalaría más tarde a esta persona, con lo cual concluiría una etapa, un ciclo en mi vida.

No pretendía entretener a nadie, entré en una especie de trance. Creo que no es muy difícil, conociendo esta información y, por qué no, basándonos en el cuadro de Shechner, ubicar este trabajo como un ritual, el más ritualístico de todos mis performances.

La idea de una existencia "verdadera" que sólo se puede alcanzar por la experiencia directa es el tema principal de la artista Marina Abramovic y de su pareja Ulay, que han trabajado en numerosas ocasiones juntos. Sus primeros performances consistían en acciones sencillas, repetidas en un lapso de tiempo, como lanzar una serie de gritos, una y otra vez, uno enfrente de otro, por un espacio de diez minutos; o también la acción de darse una cachetada uno a otro y viceversa, también por un espacio de quince minutos. La última acción que realizaron juntos consistió en que cada uno partía de un lado distinto de la Muralla China, caminando, recorrido que les llevó meses, hasta un punto de encuentro, que era el mismo de la despedida, ya que cada uno terminaba el recorrido en el extremo opuesto. De hecho, éste era un ritual de la pareja que en la realidad se estaba separando y que, después del performance, no volvería a verse. Aquí es importante observar que si bien no fue ésta una acción realizada para que un público la viera, sí involucró a una serie de burócratas chinos encargados de autorizar a los artistas. Este performance probablemente exigió un permiso y un trámite nunca antes demandados, cuestión que para los chinos encargados debió parecer poco menos que extravagante.

En cierto sentido mi performance se parece al de la Muralla China, en cuanto al significado que tuvieron ambos, no en cuanto a la ejecución en sí misma.

Para Mircea Eliade *"Cualquiera que sea el grado de desacralización del Mundo al que haya llegado el hombre que opta por una vida profana, no logra abolir del todo el comportamiento religioso. Incluso la existencia más desacralizada sigue conservando vestigios de una valoración religiosa del Mundo. En la experiencia del espacio profano siguen interviniendo valores que recuerdan más o menos la no homogeneidad que caracteriza la experiencia religiosa del espacio. Subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros: el paisaje natal, el paraje de los primeros amores, una calle o un rincón de la primera ciudad extranjera visitada en la juventud. Todos estos lugares conservan, incluso para el hombre más declaradamente no-religioso, una cualidad excepcional, 'única': son los 'lugares santos' de su Universo privado, tal como si este ser no-religioso hubiera tenido la revelación de otra realidad distinta de la que participa en su existencia cotidiana."* (1)

Además de este carácter privado de ritual que situamos en la vida moderna y en actos que culturalmente no se consideran rituales, existen fenómenos masivos que se inscriben de manera más clara en el ritual como Anne Rice, en su libro "Lestat el vampiro", nos hace notar. Me permitiré la transcripción de varios fragmentos ya que, además de servir de ejemplo, refrescarán el ánimo del lector por su amenidad e imaginaria:

"...Se dio la orden de apagar las luces generales. Y un enorme grito inhumano surgió de la oscuridad, alzándose hasta el techo. Noté el suelo vibrando bajo mis pies. Y el grito creció cuando un potente zumbido electrónico anunció la conexión de 'el equipo'... Al otro lado del telón, por todas partes, el público encendió sus mecheros hasta que miles de llamitas temblorosas tachonaron la penumbra. Surgieron unas palmadas rítmicas, se apagaron, y el rugido general empezó a alzarse a oleadas, rotas por algunos gritos aislados... Me volví y eché un vistazo a las pantallas gigantes de video que ampliarían nuestros rostros poniéndolos a la vista de todos los presentes en el recinto. Después, contemplé de nuevo el mar de jóvenes entusiasmados. Oleadas y oleadas de ruido nos inundaron desde la oscuridad. Capté el olor a calor y a sangre. Entonces la inmensa batería de focos verticales se iluminó. Violentos rayos plateados, azules y rojos se entrecruzaron bañándonos en su luz, y el griterío alcanzó un grado increíble... El sudor me perlaba el rostro cuando vi levantados los puños por todas partes en gesto de saludo. Y allí, repartidos entre el público por todo el local, había jóvenes con ropas de vampiro de carnaval, rostros brillantes de sangre ficticia, algunos batiendo unas alas amarillas, otros con círculos violáceos en torno a los ojos que les daban un aspecto muy espectral e inocente. Silbidos y gritos destacaban sobre el clamor general. No, aquello no era como las filmaciones de los videoclips. No se parecía en absoluto a las cámaras refrigeradas y aisladas del ruido del estudio de grabación... Los focos barrieron el auditorio, dejándonos bañados por una penumbra mercurial, y allí donde enfocaba la luz, la multitud redoblaba sus gritos mientras se revolvía en convulsiones. ¿Qué representaba todo aquel estruendo?"

Representaba al hombre convertido en una masa: eran las turbas en torno a la guillotina, los antiguos romanos clamando por la sangre cristiana. Y eran los celtas reunidos en el bosque a la espera de Marius, el dios...

¿Acaso sus antorchas no eran tan espeluznantes como estos rayos coloreados? ¿Acaso los horribles gigantes de maderos y mimbre no eran tan grandes como estos andamios de acero que sostenían las columnas de sonido y los focos incandescentes a ambos lados del escenario? " (2)

Aquí es importante señalar que, si bien en los párrafos que siguen Lestat, después de observar cómo sus admiradoras descubrían sus cuellos pidiéndole a él que las tomara, que les chupara la sangre, etc., termina pensando que en el fondo había una certeza de que no pasaría nada, de que todo era una representación en la cual se adoraba a las imágenes del mal, no al mal, se adoraba a las imágenes de la muerte, no a la muerte en sí misma. Esta característica de representación dotaría al ejemplo de suficientes razones para ser un espectáculo, no un ritual, como se hará notar en el capítulo "Uso de diversos medios".

Si se analiza desde el punto de vista del vampiro de verdad, que está viendo a miles de jóvenes histéricos adorando a su grupo de rock, disfrazándose a imagen y semejanza de sus ídolos, poniéndose sangre falsa y ojeras también falsas, desde su óptica en la que sí hay muerte real, sí hay eternidad real, estamos frente a un espectáculo.

Pero si se analiza el fenómeno de un concierto de rock, en el que son miles de personas aplaudiendo y gritando frenéticamente al mismo tiempo, habiéndose puesto el ajuar de "dark", el maquillaje, etc., y habiendo entrado en trance al momento de aparecer el grupo en escena, estaremos claramente frente a un ritual.

Simón Marchán nos dice que el ritual está ligado al juego, siendo su objetivo final la comprensión del trabajo cotidiano como juego, transformando el trabajo en arte, y cita a Marcuse quien ha propugnado la estética lúdica al servicio de la política, en cuanto el juego puede liberar al hombre, entendiendo "...la dimensión estética como una especie de patrón para una sociedad libre". "La reflexión antropológica de Marcuse, apoyada en el principio individual de la revolución, en la fantasía y en la nueva 'sensibilidad', estaba presente en el surrealismo. Este movimiento descubre que el juego es una psicoterapia tanto para el niño como para el adulto" (3)

Por otro lado advierte que "...La conversión del trabajo cotidiano alienado en estética puede ser imaginable desde una perspectiva artística, pero difícilmente aceptable por los destinatarios. En esta ocasión, como en otras de estas últimas experiencias, el artista corre precipitadamente el peligro de forjarse la ilusión de que las condiciones particulares de su supuesta liberación son las condiciones generales de la liberación social. En las actuales condiciones históricas sí puede hablarse de abundantes manifestaciones enmarcadas en la estética del ritual al servicio de la política sobre todo como ocupación del espacio urbano por los usuarios... Y es un hecho sociológico que una sociedad, que se siente insegura, descompuesta, cruzada de contradicciones como la actual, exige el ritual y no puede permitirse el juego, a pesar de sus puntos de contacto... En nuestro siglo XX han abundado ejemplos de estética y acciones rituales: concentraciones de masas, desfiles, acontecimientos deportivos, juegos olímpicos, abuso de emblemas y símbolos colectivos, etc. La estética ritual ha sido relacionada, por autores como Dorfler, sobre todo con la derecha política tipo nazismo alemán o fascismo italiano. Y esto no debe sorprender si pensamos en el efecto integrador de estas acciones, que se dan en grupos sociales que desprecian el pensamiento crítico reflexivo y sienten necesidad de actitudes mitagógicas de rechazo de la realidad, así como de crear modelos falsos, encubridores de las contradicciones de la estructura social." (4)

Si transcribo esta cita tan larga es porque me pareció demasiado importante lo que el autor está diciendo. Se aprecia claramente el cuidado que hay que tener al hablar de las implicaciones sociales del ritual, ya que un análisis apresurado puede convertir nuestra práctica o acción en un arma de dos filos.

Referencias bibliográficas

1. Mircea, Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Colombia, Editorial Labor S.A., 1994, p. 27
2. Anne, Rice, *Lestat, el vampiro*, Ediciones B, S.A, Grupo Zeta, 1994, p.p 773-775
3. Simón, Marchán-Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto: Las Artes Plásticas desde 1960*, Madrid, A. Corazón, 2da edición, 1974, p.224
4. *ibidem.*, p. 252

5. COMPROMISO SOCIAL EN EL PERFORMANCE

Sin la habilidad de expresarse y sin un campo de acciones, no puede haber dignidad para los seres humanos.

Valle Export

La intención básica de la Bauhaus era dar a cada alumno oportunidad de desarrollar sus propias facultades y hacerle comprender la vida como un todo.

Walter Gropius

La preocupación social siempre ha estado ligada al performance. La historia del mismo es una gama de compromisos y posiciones que, aunque parezca lo contrario, son más sociales que personales.

Si pensamos en los futuristas o dadaístas nos colocamos claramente frente a fenómenos sociales:

En Trieste, ciudad fronteriza clave en el conflicto austro-italiano se presentó la primer "velada" futurista el 12 de enero de 1910 en el Teatro Rosetti. Marinetti demostró su odio contra el culto de la tradición y comercialización del arte cantando frases de un militarismo patriótico y de guerra, mientras Armando Mazza introducía a la audiencia al manifiesto futurista. La policía austriaca, infiltrada en el evento tomó notas acerca de los procedimientos y reputación de los futuristas como creadores de problemas, por lo cual, después de deliberar el consulado austriaco y el gobierno italiano, las veladas futuristas fueron canceladas y vigiladas por batallones de policía.

Los futuristas veían al performance como la manera más directa de forzar a la audiencia a tomar conciencia de sus ideas. En este sentido ellos no hicieron separación alguna entre su arte como poetas, como pintores o como ejecutores de performance. El llamado era a salir a las calles, a tomar los teatros y lugares públicos y expandir y diseminar las ideas de una verdadera batalla artística.

La respuesta del público, de la audiencia, no fue menos efervescente: misiles de papas y naranjas fueron la constante junto con arrestos, un par de días en prisión y mucha publicidad los días siguientes a las veladas. Pero éste era el efecto precisamente que ellos, con Marinetti a la cabeza, buscaban: una audiencia viva, despierta, no simplemente un público cegado por una especie de "intoxicación intelectual".

De hecho tenían varias estrategias o trucos diseñados para "enfurecer" al público como cubrir los asientos con pegamento.

Los futuristas rusos estuvieron en contacto, casi desde el principio, con lo que Marinetti estaba haciendo y siguieron su ejemplo. *"El poeta Maiakovski paseaba por las calles de Moscú con una camisa amarilla, con una cuchara de madera como monóculo. Otros miembros del grupo futurista tenían signos extraños pintados sobre la cara: uno se había pintado en la mejilla un perro orinando para 'hacer ver que era sensible a los olores'... Sin embargo, a pesar de su determinación de suscitar las iras del público -un manifiesto ruso impreso en 1912 se titulaba precisamente Un reto a los gustos del público-, la vanguardia moscovita tuvo que darse cuenta de que sus extravagancias eran increíblemente populares entre la burguesía local, que coleccionaba sus obras."* (1)

Marinetti admiraba el teatro de variedad por una razón por encima de todas: porque éste es afortunado en no tener tradición, no tener maestros, ni dogmas. Aunque, de hecho, el teatro de variedad sí tenía su tradición y sus maestros, fue precisamente su diversidad, su mezcla de película y acrobacia, canto y danza, payasadas y la entera gama de estupidez, imbecilidad, idiotez y absurdo, insensibilidad empujando a la inteligencia hacia la frontera de la locura, lo que lo hizo un modelo ideal para los performances futuristas. En primer lugar, el teatro de variedad no tenía un guión. Los autores, actores y técnicos del teatro de variedad tenían, según Marinetti, una razón para existir: el inventar incesantemente nuevos elementos de asombro. Sumado a esto el teatro de variedad forzaba a la audiencia a colaborar, liberándolos de sus roles pasivos como "estúpidos vouyeristas".

"Difícilmente se podría, incluso hoy, dar una descripción mejor de los más ambiciosos intentos del happening. La obvia relación entre las manifestaciones de la vanguardia de los años 60 y 70 y los espectáculos populares de la época en que nació el movimiento moderno es uno de los aspectos paradójicos de la historia de la vanguardia." (2)

Fueron semillas importantes para que germinara el dadaísmo y en particular el performance dada ciertas ideas de cambio y transformación que estaban en estrecha relación con la convulsa época en que esto ocurrió, la misma del futurismo. *"Los dadaístas de Zurich estaban igualmente ansiosos de provocar y desconcertar al público."* (3)

Hugo Ball, formado en el terreno de la filosofía, y emprendiendo una búsqueda en el teatro, queda impresionado cuando conoce el futurismo italiano en una exhibición en Dresden en 1913, pero especialmente impactado con las acciones de Marinetti. Había una especie de epidemia

contagiando a los artistas de todo el mundo, no nos olvidemos del Estridentismo en México, movimiento que ya tenía referencias del futurismo, del dadaísmo y de una cantidad de artistas que, en aquel entonces, sólo pocos conocían.

Como podemos observar esta actitud de desobediencia ha cambiado un sinnúmero de veces de forma, llegando incluso a traicionar la base ideológica de su origen. Como bien señala Simón Marchán: *"Mientras el campo artístico ha estado interesado en primer lugar por una provocación poética, artística -lo que no excluye, ni puede sustituir a otras- los diferentes grupos políticos están comprometidos no sólo en una provocación, sino en una lucha política más directa, lo cual no excluye otras preocupaciones y, entre ellas, la misma provocación artística. Pero lo que no han podido admitir es la pretensión ambigua de prioridades artísticas, configuradoras de la realidad social."* (4)

El futurismo cayó en desgracia a causa del culto a la guerra y a la violencia, a causa de sus estrechas relaciones con el fascismo. *"Debe quedar bien claro que mientras las demostraciones políticas no aspiran a fines artísticos, no estetizan la vida, el arte puede llegar a un arte político, estimulante desde el terreno del arte. En otras palabras, el 'happening' político opera, ante todo, en su esfera propia y específica de un ataque o crítica simbólica a una realidad existente. Pero no siempre ha quedado claro que sus promotores lo hayan interpretado así... Los equívocos han obedecido principalmente a las interpretaciones apresuradas, maximalistas o ilusorias de la identificación arte-vida."* (5)

Fluxus, la palabra fue inventada como un título para una revista por George Maciunas, diseñador y arquitecto que vivía en Nueva York.

Después el término se expandió para convertirse en una "antología de viaje" de performances, celebrados en Nueva York y Europa a principios de los 60. Es imposible definir a Fluxus: existe como un nombre, todavía no es un movimiento; existe como un armazón organizado, aún sin manifiesto.

"El 'fluxus' ha sido considerado como una modalidad del 'arte de acción'. Es un movimiento paralelo y ligado al 'happening', atento a una renovación de la música, teatro y artes plásticas. Desde sus mismos orígenes ha estado más ligado a la música que a las artes plásticas... El 'fluxus' se concentra sobre todo en la vivencia de un 'acontecimiento', que discurre de un modo improvisado. Y si el 'happening' presenta una mayor complejidad y duración, el 'fluxus' ha recurrido a acciones muy simples; como, por ejemplo, sentarse en una mesa y beber una cerveza. Mientras el primero es más espectacular y envuelve al espectador, el segundo es más simple y permite al espectador distanciarse del acontecimiento" (6)

Se pudo haber creído que existía como grupo; el término fue adoptado y usado esporádicamente por muchos otros individuos que vivían muy lejos de Nueva York. Como hayan sido sus orígenes, participaron en una serie de conciertos y acciones fluxus: George Maciunas, Wolf Vostell, Emmett Williams, Alison Knowles, Yoko Ono, Nam June Paik, Ben Vautier, Joseph Beuys, Daniel Spoerri, Robert Filliou, y muchos, muchos más.

En uno de estos conciertos se dedicaron textualmente a serruchar, una por una, las teclas de un piano. Con estos gestos neodadaístas buscaban expresar la negación y ruptura con la concepción tradicional del arte.

"Los objetivos del 'fluxus' no son estéticos, sino sociales e implican la eliminación progresiva de las bellas artes y el empleo de su material y capacidades para fines sociales constructivos.

El 'fluxus' es una forma de anti-arte que se alza, sobre todo, contra la práctica profesional del arte, contra la separación artificial entre productores y espectadores, entre el arte y la vida.

Está en contra del objeto artístico tradicional como mercancía falta de función y contra el arte como artículo comercial." (7)

En 1963 el coreano Nam June Paik y el alemán Wolf Vostell realizan, por separado dos conciertos fluxus en los que intervienen, junto con otros objetos unos televisores. Paik en Wuppertal (RFA) realiza una pieza con trece televisores con las imágenes distorsionadas.

Wolf Vostell entierra un televisor encendido, atado con alambre, en un festival fluxus en Nueva York. *"Para Vostell la tesis de la identificación arte-vida se traduce en esta afirmación: 'la vida puede ser arte y el arte puede ser vida'. El happening es, ante todo, un fragmento de vida, de la realidad, de lo más significativo de la misma, con todo lo que esto implica... 'Precisamente el trabajar en un modelo de vida, es decir, el presentar a otros hombres nuevas formas de vida que uno ha conseguido a través de los conocimientos, de la ocupación con el arte, es la legitimación para una creación artística futura y, sobre todo, para una existencia artística.'" (8)*

Paik está interesado en las invenciones tecnológicas e incorpora algunos de sus experimentos a performances realizados con Charlotte Moorman. En una de estas ejecuciones la policía interrumpió el evento y Charlotte fue arrestada por tocar el cello con los senos descubiertos.

El arte realmente tiene la capacidad de transformar las vidas de las personas. Valie Export es una artista austriaca que ha desarrollado un cuerpo sólido de trabajo a través de diversos medios como: el performance, la foto, el video, la instalación y el cine.

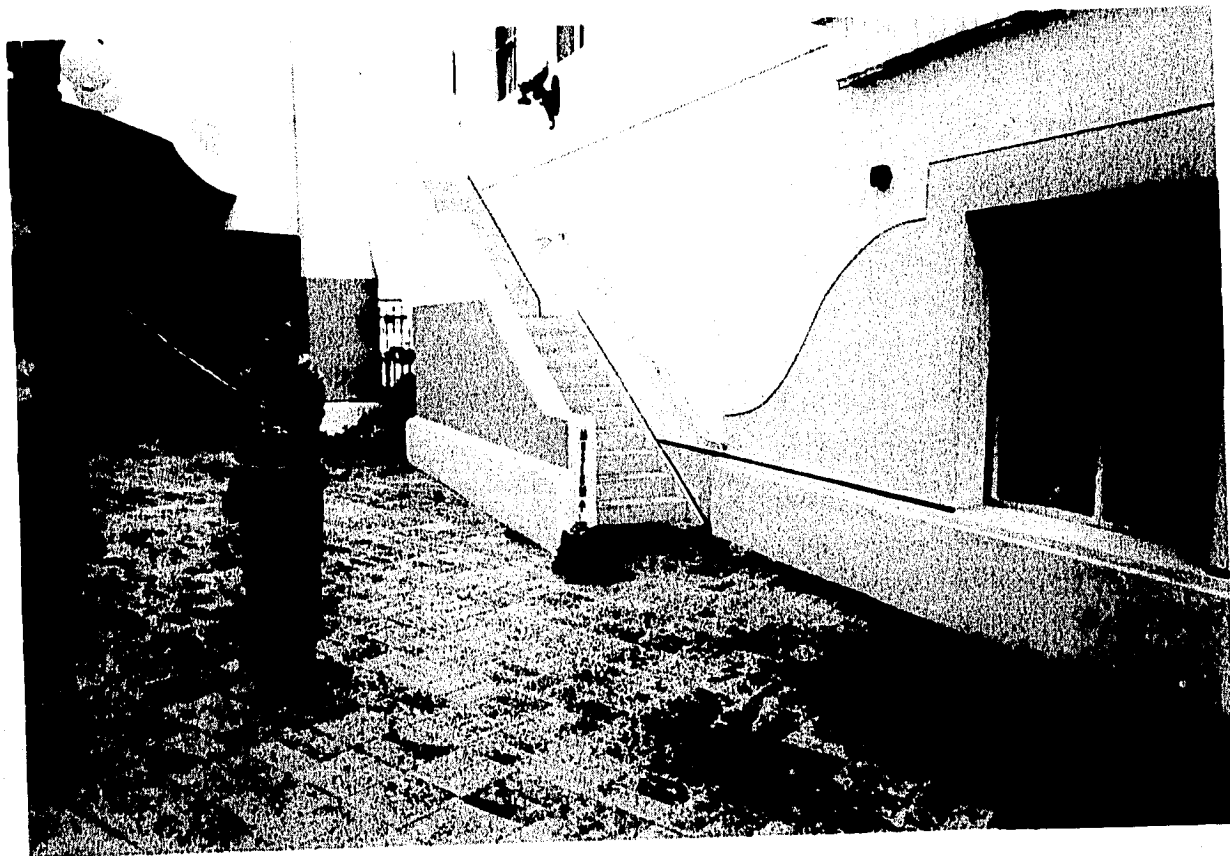


FOTO : JOSEPH JANKOVSKY. PHOENIX, ARIZONA

Esta artista junto al escritor Peter Weibel hicieron sin recursos una edición de mil libros con fotografías del Accionismo austriaco, que incluía fotos de la obra de Nitsch y sus corderos pigmentados. Clandestinamente enviaron a la feria del libro en Alemania doscientos libros sin empastar que fueron descubiertos por los "continuadores del nazismo", que armaron grandes aspavientos hasta conseguir que le quitaran la paternidad sobre su hija.

Además de este funesto episodio Valie Export tuvo que aguantar amenazas de muerte por teléfono, que le pintaran obscenidades en la puerta de su casa, recibir cartas con dibujos de calaveras y toda clase de hostigamiento de este tipo. En una entrevista cuenta cómo cuando la llamaban y ella contestaba le decían: *Estamos enfrente de tu puerta, te vamos a matar*, ella vivía sola, entonces llamaba a un amigo y cuando éste llegaba y contestaba el teléfono lo que le decían a él era que cómo podía estar con esa loca, con esa mujer terrible.

Ella sabía que *de tener a un hombre detrás* el trato no hubiese sido tan malo, el *tener a un hombre detrás* hace una gran diferencia: la implicación es que la mujer es el problema del hombre, ella no es el problema. El hombre es el intermediario. ***"Si tu vives sola puedes ganar un gran poder y los hombres tendrán realmente miedo de ti"*** (9)

No debemos perder de vista que el trabajo de Export se enmarca en un momento histórico, finales de la década de los 60 y principios de los 70, en que las feministas comenzaron a ganar mucho terreno en todas las áreas de la actividad cultural. Principalmente en el performance encontramos que, en esta época, las mujeres comenzaron a ser mayoría. En el medio de la pintura es fácilmente constatable la hegemonía masculina, quizá por ello el performance presentaba un campo más "virgen", menos "contaminado" en el cual se podía desarrollar toda esta propuesta.

Valie Export tiene un par de trabajos que considero dignos de mencionar. En 1968 esta artista realiza "Touch Cinema", pieza concebida a partir de una interrogante acerca del voyeurismo; el hecho de que el interés del espectador por la imagen esté encerrado dentro de la promesa de la revelación de lo prohibido. En la mayoría de las películas comerciales lo prohibido gira en torno al cuerpo de la mujer, más específicamente sus senos y genitales.

En "Touch Cinema" Valie Export se coloca una especie de caja, con un telón, en su torso. Es una estructura por la que pasa cabeza y brazos, de manera que

ésta le cubre sus senos y estómago. Valie Export dice al respecto de esta pieza:

*En Viena había ganado un premio por mi película Ping Pong que se refería a la idea de que uno nunca es "libre" cuando está en el cine, siempre se tiene que reaccionar como dice el director. Si el director quiere que uno ría o llore, uno **tiene** que hacerlo. Así que mi película mostraba puntos que aparecían y con los que uno jugaba, como en el ping-pong. Era un juego entre el director y el participante/consumidor. Era una especie de película "teórica"; forzaba a una interacción con la pantalla. Entonces se suponía que tenía que mostrar mi nueva película, mi "Touch Cinema". Subí al escenario con mi "caja" y describí lo que era mi nuevo cine; el público podía participar. Dije que era una película feminista, una película móvil y que debían participar y que, quien lo hiciera, **sería visto** cuando realizara el acto (ese era el punto interesante; que todo el mundo lo podría ver cuando tocara los pechos). Esto resultó una experiencia muy fuerte porque, al participar, todos me veían a los ojos y yo veía los suyos; todos tenían miedo, realmente, durante el encuentro. Hubo un pequeño disturbio en el que el público gritaba "Esto no es **cine**, esto no es **nada**, esto no debería permitirse".*

La gente empezó a pelear, se apagaron las luces y todo el público empezó a gritar: "¡Export fuera!, ¡Export fuera!"

No fueron muchos los que tocaron mis pechos porque la gente empezó a pelearse en el escenario. Odiaban la contradicción: que el objeto del deseo estuviese enfrente de ellos, que pudieran obtenerlo pero teniendo que hacer algo por él. Esta vez no estaban en una esfera íntima, sino que en una pública y ahí es en donde podían tocarlo. Así que les ofrecí mi cuerpo de la manera que yo quería ofrecerlo. (10)

Debido a esta reacción ella se retiró llevando el performance a la calle. Allí el público espontáneo, interceptado en su camino por esta extraña situación, participó pasando sus manos a través del telón y tocando los senos de Export. Peter Weibel anunciaba el evento diciendo: pasen a conocer esta novedad, "Touch Cinema", pasen, etc.

En esta pieza el voyeurismo es socavado volteando la situación de como se ve en el cine. El público activo es observado por otros en el momento de estar en la acción, rompiendo con ello, su anónimo lugar como voyeurista, cambiando el espacio íntimo en el que, normalmente, se inscribe esta acción.

"Genital Panic", de 1969, fue otra acción de Export en la misma tónica que la recién descrita. La artista se vistió con ropa negra muy apretada que cubría casi todo su cuerpo, sólo dejó a la vista, por medio de un gran agujero en su pantalón, sus genitales. Se dedicó a pasearse, por la sala en donde estaba el público, vestida de esta manera y cargando un rifle con actitud amenazante.

Valie Export llamaba a sus performances *Media Aktionism* porque usaba los medios: "Esta era una gran diferencia entre el Accionismo vienés y yo. Lo que yo hacía era una especie de Accionismo "feminista", usando el cuerpo pero de una manera diferente a como ellos lo hacían, lo usaba como un código o un signo, de una forma semántica. Nunca lo usé de una manera espiritual o biológica." (11)

Para este capítulo me ha sido muy difícil hacer una selección, escoger de quién voy a hablar, ya que, por ejemplo: tan sólo de feminismo encontramos muchísima información. Escogí hablar de Valie Export porque sus fundamentos y la solidez y estructuración del discurso me convencieron.

Otro sólido cuerpo de trabajo es el realizado por Linda Montano, artista que estructura todo su trabajo a partir de la premisa de hacer de la vida un arte. Su vida es la obra y realmente se va a extremos muy radicales.

Linda Montano creció en el seno de una familia muy católica, en Nueva York, por consiguiente, se hizo monja muy jovencita. Estuvo de monja dos años y de ahí a la escuela de arte.

Sus primeras acciones consistieron en colocarse en situaciones como taparse los ojos por tres días o esposarse también por tres días buscando con ello explorar en un conocimiento interior.

Su primera acción realmente extrema fue el performance realizado entre 1983 y 1984 en el que la artista se amarró con una cuerda, dejando un metro de distancia, a Tehching Hsieh, ex-novio suyo, ante notario público, certificando que los artistas vivirían atados por un año y sin tocarse. Llamaron a esta experiencia *Art/Life One year performance*.

Ellos querían entender qué significaba estar atado a alguien, pero rompiendo el vínculo sexual, amoroso, por ello era importante que no se tocaran.

Otro trabajo que sorprende es el proyecto de vida que Linda realizó a través de siete años. Basado en los siete puntos de energía del cuerpo, los *chacras*, ella vivió cada año vistiéndose del color elegido para ese año, hablando con un distinto acento, escuchando siete horas al día una sola nota, pasando tres horas al día en un cuarto pintado del color correspondiente al año y viviendo de acuerdo a ese color.

El año del rojo, por ejemplo, vivió varias relaciones amorosas a la vez, sus amantes llegaron a creer que Linda era una prostituta.

Cada mes la artista permanecería en el espacio artístico *Arte/vida*, que era su propia casa convertida en una especie de galería, para dialogar con quienes así lo quisieran.

Cada año Linda realmente asumió una personalidad distinta y, por tanto, vivió una serie de situaciones diametralmente opuestas creando una coherencia perfecta entre su discurso, sus ideas y su obra: su propia vida. Actualmente tiene diseñado otro proyecto para otros siete años. Desde la década de los 60, cuando comenzó a hacer performance, no ha descansado de estos "experimentos", mostrando con ellos la sólida estructura que sostiene a su trabajo, la coherencia y convicción en el mismo.

Creo que la premisa arte-vida, mal entendida y sin una debida profundización en sus implicaciones, corre muchos riesgos. Es un asunto tan complejo que requiere toda una atención y un riguroso estudio tanto de las condiciones artísticas actuales, como de las características sociales en que se enmarcaría el trabajo artístico.

Marchán advierte atinadamente: *"Las propuestas 'anti-arte' deben examinarse a la luz de las categorías históricas del arte y de los objetos artísticos. La liquidación queda reducida a la superación de los géneros tradicionales. Y de hecho se trata menos de una supresión del arte que de una ampliación del mismo... La supresión del arte se lleva a cabo por propuestas a lo Duchamp mediante la declaración de todo lo no artístico en artístico, a través del cultivo del antiarte: el canto de un pájaro, un chaparrón, un estornudo... Finalmente la alternativa se desplazó hacia la producción de banalidades o la ausencia de toda creación... No obstante, el mayor equívoco del 'happening' y no sólo de esta práctica, es la apresurada tesis, ilusoria con frecuencia en muchos de sus planteamientos, de la identificación arte-vida. Como sabemos es otra de las tesis de mayor tradición en todo el siglo xx, vía dadáismo, futurismo, surrealismo o constructivismo hasta nuestros días."* (12)

No puedo abarcar todas las vertientes de compromiso social que ha habido en la historia del performance.

Existe una gran cantidad de información que no estoy tratando. El interesado encontrará una buena bibliografía, al final de este trabajo.

Referencias bibliográficas

1. Edward, Lucie-Smith, *El arte hoy: del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, traducción al castellano María Luisa Rodríguez Tapia, Madrid, Editorial Cátedra, 1983, p.391
2. *ibidem.*, p.392
3. *ibidem.*, p.391
4. Simón, Marchán-Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto: Las artes plásticas desde 1960*, Madrid, A. Corazón, 2da edición, 1974, p.247
5. *ibidem.*, p.p 247-248
6. *ibidem.*, p. 248
7. *ibidem.*, p. 249
8. *ibidem.*, p.253
9. Andrea, Juno, "Valie Export", en *Re/Search*, núm. 13, Hong Kong, 1991, p. 191
10. *ibidem.*, p. p. 187-188
11. *ibidem.*, p. 189
12. Simón, Marchán-Fiz, *op. cit.*, p.p 249-251

6. EL CONTEXTO DE LA VÍA PÚBLICA EN "TORBELLINO"

...En la actualidad está perfilándose ya una tendencia hacia todavía un mayor abstraccionismo. Es probable que en el futuro ya ni siquiera haya monumentos, sino que los edificios van a ser tan expresivos, que bastará con verlos para darse cuenta de las aspiraciones de un pueblo.

Jorge Hargliengottia

Torbellino: Viento impetuoso que sopla dando vueltas: *los ciclones son torbellinos de gran radio.* // Masa de agua que gira rápidamente como un embudo. // Cualquier materia arrastrada en movimiento giratorio: *torbellino de polvo.* /Fig. Lo que arrastra a los hombres: *el torbellino de los negocios.* / Fig. Abundancia de cosas en un mismo tiempo. // Fig. y fam. Persona viva e inquieta.

En enero de 1993, después de haber tomado el curso de performance con Eloy Tarcisio, mismo del que hablé en el capítulo anterior, y después de encontrar un profundo gusto por realizar el performance "La más cara", con sus aciertos y errores o incertidumbres, pero gusto, al fin y al cabo, y necesidad por adentrarme más y de mejor manera en este asunto de las ejecuciones, concebí y realicé otro performance: "Torbellino".

Yo había estado trabajando una serie de dibujos y pinturas basadas en una forma, la espiral, síntesis de un objeto, un caracol, mismo que tenía para mí una personal historia que, en principio, me movió a escogerlo como tema de mis dibujos. Llevaba prácticamente un año trabajando con esta forma, como composición, como objeto, etc., así como con formas relacionadas con la misma como la Torre de Babel, el Coliseo Romano, túneles, etc. Había surgido la posibilidad de exponer en el Museo del Chopo, en una colectiva de dibujo del Taller de dibujo ENAP, del maestro José Miguel González Casanova, del cual yo era parte. Estaba, en ese momento, muy entusiasmada con el nuevo camino que se abría ante mis ojos y quería hacer otro performance.

Conceptualizando al dibujo como una construcción en el espacio y partiendo de mi serie de espirales, así como de un ejercicio de performance realizado en el taller de dibujo, que consistió en envolverme aparatos electro-domésticos como un teléfono (no celular), unas tenazas para el pelo, un despertador y una serie de cables, a manera de atuendo, enredándolos y atorándolos en mi cuerpo, realicé un comentario a todo este estilo de vida práctico y funcional en el que llevamos con nosotros, como parte integrada al cuerpo, desde el reloj hasta el walkman y el teléfono celular.

Pensando en cómo nos enredamos con nuestros propios razonamientos y en cómo le damos y damos vueltas a algo hasta quedar inmovilizados, resultado de nuestra propia acción; pensando en esta ciudad y en lo difícil que me parecía, en aquel entonces y aún más ahora, tener una calidad de vida digna y feliz, y que, a pesar de tener esta reflexión no me iba de aquí, y no me he ido; ligando todas estas experiencias y reflexiones se me ocurrió llevar a cabo una acción.

En esta acción en la que me enredara, quedaría inmovilizada como producto de dar vueltas sobre mí misma, vueltas también por la ciudad, que finalmente sería a quien yo quería hacerle este comentario y por medio de la acción de recorrer la ciudad, al marcar la trayectoria, se dibujara, invisiblemente, una gran espiral, misma que partiera del centro, del Zócalo, ombligo de esta metrópolis, y llegara a algún borde de la misma, a un lugar desde el cual se pudiera ver y dimensionar la moderna y civilizada Tenochtitlan.

El primer paso de mi acción fue trazar una espiral sobre un mapa de la ciudad, para, a partir de ese trazo elegir trece lugares, que sin ver la espiral nos la dibujaran. Yo veía por donde pasaba cada línea y qué había ahí de mi interés. Los lugares que seleccioné partiendo del centro hacia afuera de la espiral fueron:

Zócalo, Palacio de Bellas Artes, Lecumberri, Plaza de las Tres Culturas, Metro Misterios, Metro Insurgentes, Palacio de los Deportes, Aeropuerto, Refinería 18 de Marzo, Hipódromo de las Américas, Lago de Chapultepec, Rectoría de Ciudad Universitaria y Mirador del Bosque del Pedregal.

Teniendo claro que el performance tenía que tener su grado de experiencia, de vivencia y que este grado tenía que ver con los extremos, con los límites, me propuse realizar esta acción en doce horas, de ahí que los lugares elegidos fueran trece, yo quería empezar a las doce de la noche y finalizar a las doce del día, realizando una misma acción en cada uno de estos sitios y tomándome una hora diferente para cada lugar, de esta forma establecí mi recorrido:

ZÓCALO 12:00 A.M.

PALACIO DE BELLAS ARTES 1:00 A.M.

LECUMBERRI 2:00 A.M.

PLAZA DE LAS TRES CULTURAS 3:00 A.M.

METRO MISTERIOS 4:00 A.M.

METRO INSURGENTES 5:00 A.M.

PALACIO DE LOS DEPORTES 6:00 A.M.

AEROPUERTO 7:00 A.M.

REFINERÍA 18 DE MARZO 8:00 A.M.
HIPÓDROMO DE LAS AMÉRICAS 9:00 A.M.
LAGO DE CHAPULTEPEC 10:00 A.M.
CIUDAD UNIVERSITARIA 11:00 A.M.
MIRADOR DEL BOSQUE DEL PEDREGAL 12:00 P.M.

¿Por qué estos lugares? Como ya he mencionado, los sitios los fui escogiendo de acuerdo al trazo de la espiral, pero con la lógica del interés personal, de preguntarme: ¿qué hay ahí que signifique algo importante?, y pues ahí estaba el Palacio de Bellas Artes, quizá debido a mi formación no pude pasar por alto la tentación de hacer el comentario del encierro, las vueltas y la inmovilidad frente a una institución como ésta. La misma que sentí y que no reprimí al escoger Lecumberri y la Plaza de las Tres Culturas y, en el caso de la última, lo que probablemente menos me interesó fue la historia misma que le da su nombre, sino el terrible acontecimiento que tuvo lugar en 1968, mismo que me conduce al siguiente punto en Calzada de los Misterios que, efectivamente, se presentaba como un misterio por descubrir. La elección, quizá un tanto intuitiva, en primera instancia, responde a un interés y a una preocupación social y política que siempre he tenido.

Quería lugares diferentes que representaran la compleja diversidad de esta ciudad, lugares que, al mencionarlos, nos contarán historias, claro que esta ciudad y esta cultura no son fáciles de resumir, claro que para realmente tener algo representativo pues faltaba una lista de otros veinte lugares, probablemente, sino es que más. Pero para muestra basta un botón, como dice el dicho y había que lanzarse a probar, correr el riesgo de equivocarse, de acertar, y por sobre todas las cosas estar dispuesto a aprender de una u otra situación. La lista de los lugares, cada nombre escrito, los veía y me gustaban, me decían algo. La acción consistiría en : llegar a cada lugar, con una gruesa cuerda de 24 metros de largo, encontrar un poste o algo similar del cual asirla, amarrarla, para extenderla como una línea recta y comenzar, una vez colocada la primer vuelta sobre mi cabeza, a dar de vueltas, generando con ello el enroscamiento de la cuerda en mi cuerpo. Una vez realizada esta acción, quitarme la cuerda y depositar en el lugar usado un trozo de mecate, menos grueso y largo, enrollado como espiral, a manera de huella.

Teniendo claro lo que iba a hacer fijé la fecha, era la madrugada y mañana de un domingo, invité a algunos amigos, proporcionándoles la lista de los lugares y las horas para que fueran a la acción que quisieran y no a todas.



**FOTO : GABRIELA GONZÁLEZ.
ZÓCALO**

Tres amigos, entre ellos la fotógrafa Gabriela González, que fue quien tomó las fotos que registraron el performance, fueron mis acompañantes las doce horas que duró la acción. El recorrido lo realizaríamos en un coche.

En el primer lugar, el **Zócalo**, me amarré del asta bandera y por ser ésta la primera vez que lo hacía, resultó difícil lograr el resultado buscado, la cuerda se me corrió muy rápido a los pies impidiéndome caminar por lo que tuve que concluir la acción acostada. El detalle pintoresco fueron los tres o cuatro chamaquitos que estaban patinando y jugando allí y que en cuanto vieron la cuerda y lo que empezaba a hacer con ella, preguntaron si ya me iba a suicidar, cuestión que se les aclaró conforme la acción avanzó y concluyó. En este punto ya no hacían preguntas sólo intercambiaban comentarios y juegos con nosotros. Pronto nos fuimos. Y aunque evidentemente llegábamos a **Bellas Artes** en cinco minutos y todavía no era la 1:00 a.m, nos dedicamos a hacer tiempo, ya que la acción debía efectuarse a la hora marcada.

En **Bellas Artes** nos alcanzaron unos amigos, también parte del taller de dibujo, en este lugar tuve más cuidado con la cuerda y pedí a uno de los que llegaron que me la sostuviera a fin de que no ocurriera lo mismo que en el **Zócalo**. En esta ocasión me amarré de las puertas de **Bellas Artes**, aquí mucha gente que pasaba advirtió nuestra presencia, aunque no hicieron nada más que observar.

En **Lecumberri** la acción tomó un tinte distinto, más sombrío, oscuro, quizá triste. El edificio estaba totalmente solo, se asemejaba a una casa abandonada. Ni siquiera había algún perro o gato. Nada. Nadie. Los amigos que habían llegado a **Bellas Artes** también nos acompañaron a este punto. La imagen de la acción, en este lugar, conociendo su historia se nos presentaba un tanto cuanto terrorífica. Creo que nadie nos vio. Concluyendo la acción en este lugar se retiraron los amigos y quedó constituido el grupo que seguiría hasta el final del performance, que ya mencioné. Nos encaminamos a **Tlatelolco**, notando que íbamos a llegar muy temprano. Ya estando en la zona encontramos un café, donde podíamos, además de matar el tiempo para llegar a la plaza a la hora fijada, tomar algo ya que se empezaba a sentir el cansancio.

Cuando llegamos a la **Plaza de las Tres Culturas**, al filo de las 3:00 de la mañana, nos sorprendió la cantidad de niños y jóvenes que se encontraban allí, unos echando "la cascarita", otros en bicicleta o patines; en fin, parecían las cinco de la tarde. Escogimos un poste y procedí a realizar la acción, como ya lo he descrito, con la ventaja de que ya me resultaba más fácil siendo ésta

la cuarta vez que lo hacía. Aquí no notamos que los niños que jugaban en la plaza se percataran demasiado de nosotros. Creo que uno, de alguna manera, lo que busca es establecer contacto con un público espontáneo, creo que esto es lo que más disfruto cuando hago un performance en la vía pública, como es el caso, pero por otro lado una acción bien puede tener un carácter ritual tal que no necesita precisamente de un público, tiene un valor y un sentido en sí misma. Creo que el carácter ritual también se manifiesta en esta acción.

Al encaminarnos a **Metro Misterios** realmente se respiraba un nerviosismo y una incertidumbre extremas, ¿qué nos encontraríamos allí? Yo en lo personal nunca había estado en Metro Misterios, y menos a las 4:00 de la mañana. Esto me hizo pensar en el profundo desconocimiento que tenemos de la ciudad en la que vivimos. Es tan grande nuestra urbe y tan distintos universos los que la habitan, de una a otra colonia, zona, los cambios son tan drásticos y violentos que la mayoría de la población realiza sus actividades dentro de un marco específico, dentro de una zona determinada y rara vez se sale de ésta. Aun las personas que recorren la ciudad de un extremo a otro para ir a trabajar, cuestión que hacen todos los días, se someten a un recorrido o ruta determinada.

Metro Misterios se nos reveló como un sitio muy parecido a otros en cuanto a que es como un eje vial, que a las 4:00 de la mañana se encontraba totalmente desolado, vacío. Realicé la acción esta vez amarrándome del señalamiento del metro. Cuando estaba cortando el mecate y acomodándolo para dejar la huella aparecieron un grupo de siete u ocho jóvenes que, de momento me pusieron alerta, pero que al pasar junto a nosotros nos dieron las buenas noches de manera muy gentil, con todo y la borrachera que se traían. Probablemente regresaban de una fiesta.

Sin mayores incidentes ni complicaciones emprendimos el camino hacia el siguiente punto: **Metro Insurgentes**.

Al llegar notamos que aquí había un poquito más de movimiento, no mucho. El que enseguida notó nuestra presencia fue el policía encargado de resguardar el metro y que, en cuanto nos vio cargando semejante cuerda y lo que empezamos a hacer con ella (amarrarla a una de las puertas del metro) se puso en actitud astuta y desconfiada y comenzó a acechar. No nos dijo nada, no habíamos hecho nada hasta entonces y, como ustedes saben, no haríamos nada por lo cual nos pudiera multar o hacernos perder tiempo. Finalmente no estábamos molestando a nadie. Pero él no sabía exactamente



FOTO : GABRIELA GONZÁLEZ . AEROPUERTO

qué iba a pasar, por lo que no dejó de observarnos con esa mirada, como ya he dicho astuta, característica del coyote cuando ya tiene una nueva trampa para cazar al correcaminos.

En el **Palacio de los Deportes** a las 6:00 de la mañana, que habría que decir que todavía era de noche dado que estábamos en invierno, no nos encontramos a nadie. La acción la realicé en una de las calles cercanas a este sitio amarrándome de un poste de luz. Según me informaron mis acompañantes, mientras estaba enroscada con la cuerda pasó un automóvil, y sus ocupantes fijaron su vista en mí. Yo nos los vi, no veía nada cuando tenía la cuerda enroscada, sólo escuché el coche.

Al llegar al **Aeropuerto**, que se encuentra muy cerca del Palacio de los Deportes, notamos que faltaban como cuarenta minutos para que fuera la hora de hacer la acción, las 7:00 a.m. Nos dirigimos a una de las cafeterías que se encuentran allí y comimos y bebimos algo, aprovechando el momento también para relajarnos ya que hacía casi siete horas que había empezado la odisea y nos faltaban otras cinco. Dado que el Aeropuerto es un sitio idóneo para reprimir cualquier tipo de movimiento extraño y dado que lo que menos queríamos era perder tiempo, así como la posibilidad de seguir y terminar el performance como ya se había planeado, concluimos que el lugar más apropiado para realizar la acción era el nivel superior del estacionamiento desde el cual se aprecian las pistas de aterrizaje y los aviones, elementos que, en función del registro, nos ubicarían. Cuando llegamos notamos desde lejos a dos personas que platicaban y que se percataron de nosotros. Nos estacionamos lejos de ellos, no había ningún otro vehículo ahí, los barandales mostraban señalamientos que indicaban: Prohibido permanecer en este lugar. Prohibido tomar fotografías, etc. Con el espíritu anárquico que nos caracteriza, permanecemos ahí y tomamos fotografías. Éste fue el lugar en el que rompí récord de tiempo realizando la acción en casi cuatro minutos, lo cual es bastante rápido y es que, estando ahí, en el Aeropuerto, la acción podía leerse como un acto terrorista o similar. Habíamos pensado en esto, por lo tanto yo tenía que hacer el esfuerzo de ser mucho más veloz que en los otros lugares. No hubo ningún contratiempo y en cuanto terminé de colocar la huella salimos "por patas". Las dos personas que mencioné y que fueron nuestro público permanecieron ahí impulsados, quizá, por el mismo espíritu anárquico o porque no se dieron cuenta. El cielo se veía rojo y anaranjado con ciertos tintes violetas, típicos de la contaminación característica del invierno en el D.F. Estaba amaneciendo.

Llegar a la **Refinería 18 de Marzo** nos tomó más tiempo. Cruzamos la ciudad viéndola muy distinta que en las anteriores horas. Los primeros rayos de sol la bañaban y comenzaban a transitar más vehículos y peatones. Si bien una de las reflexiones de las que partí para realizar esta pieza fue que una calidad de vida digna y feliz era imposible de lograr viviendo en esta ciudad, cuestión que creo ha pasado por todas las mentes chilangas, en algún momento, sobre todo en los últimos años; al mismo tiempo uno está apegado a esta forma de vida, uno creció aquí y parte de esta reflexión la genera el dolor y tristeza que nos provoca pensar en irnos, pensar en que no se puede vivir aquí, hay un profundo amor de fondo por este lugar que, en los días en que sopla mucho viento, se nos muestra como el sitio elegido por los dioses: en este valle magnético, los cielos más azules y altos, las nubes más generosas, la blanquísima nieve en los volcanes guardianes de nosotros, así como los verdes cerros que nos cobijan y la respiración de esta inmensidad de concreto y luces, de gente, de movimiento.

Rodeamos la Refinería encontrando en la parte de atrás el sitio ideal para la acción: una vía de tren y cercano a ésta un altar lleno de flores y vírgenes. A un lado de la vía me amarré de un poste y realicé la acción. Un par de personas salieron de sus casas hechas de cartón y hojalata, que estaban cerca de la vía y del altar, para ser nuestros únicos testigos. Aquí la distancia que nos separaba era menor por lo que cruzamos miradas, las de ellos de curiosidad gentil, a la cual respondimos de la misma forma y, dándonos los buenos días mutuamente, nos retiramos.

Llegamos pronto al **Hipódromo de las Américas**, la acción habría de realizarse a las 9:00 a.m., el lugar estaba cerrado y pronto nos dirigimos a un empleado, que barría en la entrada, para informarnos de los horarios. Éste nos dijo que el Hipódromo abría sus puertas a las 10:00 a.m. De momento nos paralizamos, ¿qué hacer? Empezamos a caminar por el lugar tratando de encontrar un punto desde el cual se viera la pista del Hipódromo sin entrar al mismo, este lugar era justo en la entrada, pero para estar en la entrada había que pasar por unos torniquetes. Se nos ocurrió pedirle al empleado que nos había dado la información que nos dejara pasar a sacarnos una foto, ya que la necesitábamos para un trabajo de la escuela y que no podíamos regresar en otra ocasión, le aclaramos que con estar en la entrada nos bastaba, que no íbamos a querer bajar a la pista y que básicamente nos portaríamos bien. El empleado accedió no sin mostrar cierta reticencia al respecto. Quién sabe qué pensó, pero en cuanto dijo que sí no perdimos tiempo, tampoco le dimos tiempo a él de reaccionar, se quedó pasmado en cuanto amarré la cuerda y

comencé a enroscarme. Supongo que, ante la petición, imaginó que sacaríamos una de esas fotos turísticas en las que la gente se retrata delante de un monumento o edificio importante, pero eso de la cuerda era muy raro. De hecho, como a mitad de la acción, llegó a decirnos que no podíamos estar ahí, que nos fuéramos ya, yo me hice la desentendida, no lo veía, sólo lo escuchaba, mis amigos le dijeron que yo ya iba a acabar, que esperara un momento. Dicho y hecho terminé tan rápido como pude, le dimos las gracias cinco veces, le deseamos suerte y feliz navidad de paso y nos esfumamos.

Llegar al **Lago de Chapultepec** fue relativamente rápido, eran las 10:00 y, como todos los domingos a esa hora, se encontraba lleno de actividad y bullicio. Muchas personas remaban, había un grupo neoprehispánico haciendo alabanzas al sol, a la tierra y probablemente al maíz también, había un grupo de rock, ambulantes, talleres de artes plásticas, expresión corporal y quién sabe cuántas cosas más. Encontré un poste muy cerca del barandal que divide La Casa del Lago del mismísimo lago, y de ahí me amarré para enroscarme. Hubo mucho público pero no puedo señalar si nos pusieron mucha o poca atención. Nosotros no notamos nada.

Nos faltaban dos lugares para concluir y a estas alturas realmente pesaba el cansancio y el sol que, generosamente nos cubría. Nos encaminamos a Ciudad Universitaria con el optimismo y curiosidad que caracterizaron el gran paseo. Mis acompañantes, a pesar del agotamiento físico, se mostraron alegres y con buena disposición las doce horas que duró el performance, también fue un aprendizaje para ellos.

Enfrente de la Biblioteca y a un costado de la Rectoría de **Ciudad Universitaria** amarré la cuerda de un árbol y ejecuté la acción ayudada por otro de los integrantes del taller de dibujo que apareció en este punto y que nos acompañaría al siguiente y último lugar. Su presencia vino a refrescar la situación y sirvió para recapitular acerca de todo nuestro recorrido ya que nos preguntaba de cada lugar y en general de la experiencia.

En el **Bosque del Pedregal** nos tardamos un poco en encontrar un mirador desde el que se viera la ciudad, habría que aclarar que para poder ver la ciudad hacía falta algo más que un buen mirador, ya que el consabido smog, polución o como se le quiera llamar lo impedía. A pesar de esta inclemencia dimos con un buen sitio. Aquí me amarré de un árbol que se encontraba en donde la tierra comenzaba a declinar y a crear una cuesta, una vez enroscada



**FOTO : GABRIELA GONZÁLEZ.
MIRADOR DEL BOSQUE DEL PEDREGAL**

yo por completo quedé al filo de un pequeño precipicio, los amigos me guiaban, dándome indicaciones: a la derecha, no, no tanto, etc. Aquí se cumplieron las doce horas y, con ello, el final de mi recorrido. Creo que después de esto dormí como doce horas seguidas.

Pienso que la idea de Marcos Kurtycz de tomar por asalto los lugares, tomar la calle, que es el espacio que le pertenece al performance, sin pedir permiso, es usada en Torbellino, haciendo de la pieza un ritual, una vivencia significativa, trascendente. Cuando se ocupa un lugar realizando una acción distinta de las acciones que normalmente se llevan a cabo en ese sitio, con esa ocupación el lugar adquiere un nuevo significado. La calle está diseñada para transitar en ella, el espacio urbano se crea a partir de ciertas necesidades y en función de ellas. Una acción que no apunta a estas funciones resignifica la situación del lugar, lo altera.

Este performance, por su completa ligazón con el contexto, creo que se puede mover a otra ciudad, ya que no por hacer lo mismo, será igual, esto es imposible. "Torbellino" lo realicé un año después en la ciudad de Phoenix, Arizona, invirtiendo el horario, comenzando a las doce del día y concluyendo a las doce de la noche. También partí de un mapa y de la espiral que tracé en él, aquí me ayudaron a elegir los lugares personas que son de allá y que conocí en el marco de la exposición en la que participaba.

En la mayoría de los lugares casi no tuve público, a excepción de un poeta "gringo loco" que me siguió o apareció en cada uno de los lugares en que hice la acción. Por medio de la galería en la que exponía se ofreció al público de la exposición la lista de lugares y las horas en que pasaría por ellos. En uno de los sitios, en donde había un restaurante vegetariano y un café cercano a éste, mucha gente que estaba allí se acercó a preguntar qué era eso que estaba haciendo, cómo se llamaba, etc. Yo explicaba, un poco ayudada por el fotógrafo que registró la acción.

En otro de los lugares, que era una calle muy transitada y en una esquina había como cuatro cafés juntos y muchos jóvenes, unos policías no nos permitieron hacer el performance. Nos cruzamos la calle y lo hice del otro lado. Enseguida de concluir aparecieron dos no tan jóvenes con una muchacha que me empezaron a preguntar si yo conocía a Jesús, si sabía quién era Jesús, y todo tipo de preguntas relacionadas con este asunto.

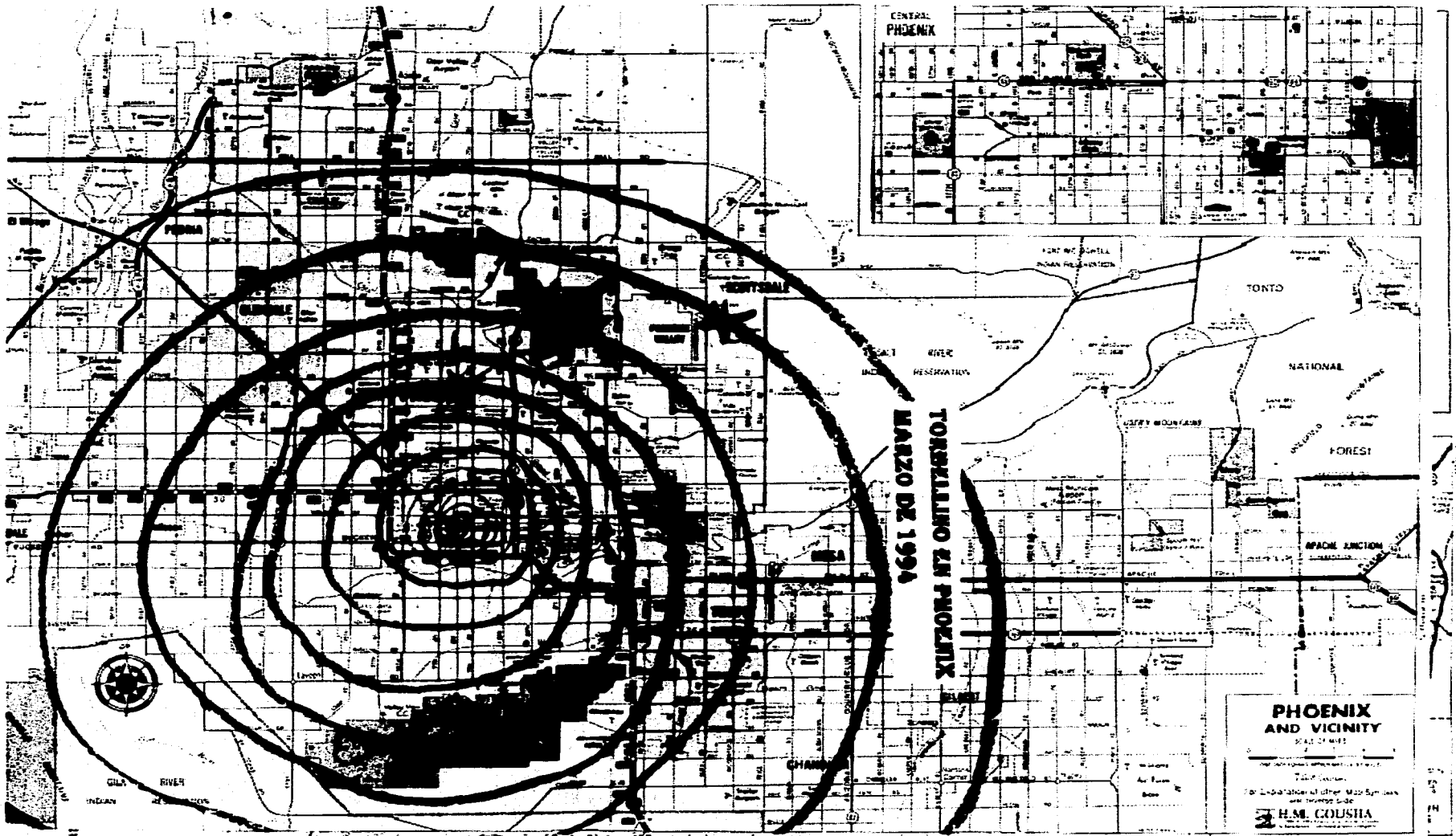


FOTO : JOSEPH JANKOVSKY. PHOENIX, ARIZONA

Habría que mencionar aquí que, en esta ocasión, en Phoenix, añadí a la acción otro elemento. Mandé imprimir mil carteles, de un diseño mío que aludía a la instalación que realicé en la galería, misma que se llamó "Paraíso terrenal, uso y abuso del poder", la imagen del cartel era un dibujo de Barbie y de unas pistolas apuntándole, con letras decía: Paraíso Terrenal, Casa de Hielo, ya que el espacio donde se celebraba la exposición así se llamaba "Ice House". Los carteles fueron colocados en el piso marcando el camino que yo había seguido al enroscarme con la cuerda, aprovechando los charcos generados por la gran lluvia que cayó ese día, que por cierto, quizá fue otro de los elementos que provocaron que hubiera poca gente en la calle, además de que Phoenix es una ciudad chica y generalmente poco transitada, al menos para nuestros parámetros.

Los amiguitos de la compañía de Jesús, particularmente la muchacha, estaban indignados con la imagen del cartel, ella me preguntaba ¿por qué? y yo le respondí con otra pregunta ¿por qué no?, traté de explicarle un poco de qué se trataba, cuál era la idea, etc. Pero para ellos no había respuesta alguna que pudiera convencerles ya que Jesús les había mostrado el verdadero y único camino, incuestionable, absoluto.

Creo que con esta acción comprendí realmente la dimensión del performance como vía de alteración de la realidad. Fuera del marco protector de un escenario el elemento aleatorio o imprevisto cobra vida para sorprendernos y obligarnos a estar en todo momento alertas y a reaccionar a lo que ocurra. Por otro lado, cuando realicé "Torbellino" en México, se me reveló una ciudad despierta y vasta como sus habitantes, que espero nunca, dejen de sorprenderme. En Phoenix noté diferencias de percepción en el público espontáneo. Para empezar éste está muy habituado a las extravagancias, ya que en Estados Unidos abundan toda clase de locos, activistas, testigos de Jehová, víctimas de la moda, artistas, místicos, inconformes, exhibicionistas y adictos a la adrenalina, cuando no a otras sustancias. En este marco de costumbres y hábitos resulta más difícil encontrar mentes abiertas y curiosas ante los signos nuevos. Si bien esto es así, he notado, no sólo en este viaje a Phoenix, sino también en uno recientemente realizado a San Francisco, en el que me dediqué a observar, sobre todo a estos personajes que nos demandan atención, que la forma de hacerlo, en el 97% de los casos, es verbal, la mayoría recurre al discurso, por lo cual creo que aún hay una brecha en la cual explorar y trabajar, a través del gesto, de la actitud, etcétera.



TORRELLINO EN PHOENIX
MARZO DE 1994

Earthly Paradise

Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...

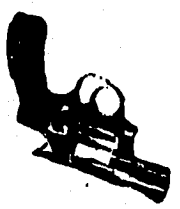
Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...



Ice house



Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...

Earthly Paradise
A. S. ...

MEXICO - PHOENIX

7. USO DE DIVERSOS MEDIOS

...Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas -traduzco: a leyes inhumanas- que no acabamos nunca de percibir. Tíen será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descubran los hombres...

Jorge Luis Borges

Al hablar de cómo se han usado los medios en distintas ejecuciones, de diferentes artistas, es necesario, para establecer un orden, dividir el trabajo, el performance, en diversas vetas, caminos o corrientes.

Aquellos que sólo usaron su cuerpo en el espacio, los que se valieron de otro tipo de materiales, como los usados por Beuys en sus acciones, materiales como grasa, fieltro, etc., que fueron característicos de sus performances y, en otra veta los que utilizaron proyecciones de video o de diapositivas, así como música, o sonidos pregrabados, etc., medios llamados "espectaculares", aunque no hayan sido usados desde esa perspectiva.

En lo personal creo que no se trata de calificar a ciertos medios, por ser alta tecnología, como erróneos para un performance, pienso que los medios son eso, medios para decir, expresar alguna idea o transmitir un conjunto de emociones. Aquí es en donde la música tiene un enorme poder y no menospreciamos los medios tecnológicos usados para reproducirla, a menos que el medio rebase el mensaje y se nos muestre tan sólo el sinnúmero de posibilidades de este medio, en sí mismo, sin nada detrás.

En el performance se corre este mismo riesgo. Aún para el público no muy versado o ilustrado en estos tópicos es evidente cuando un trabajo no tiene nada detrás que lo sostenga y es como una demostración: miren cuán grande es el láser, miren cuántos colores y formas tienen estas luces, etcétera.

Cuando de eso se trata, de presentar un show, un despliegue de recursos espectaculares, ése es el fin y creo que no hay que juzgarlo como incorrecto, sino simplemente como otra cosa muy distinta al arte. Uno de los mejores ejemplos de ese tipo de virtuosismo es Disney World, Eppcot Center, así como los estudios donde se filman superproducciones, etc.; el mejor ejemplo son los adelantos tecnológicos gringos.

No hay que despreciar un medio como tal, sino servirse del mismo si es lo que corresponde o funciona mejor para lo que queremos decir y para cómo queremos decirlo. En ocasiones, haciendo performance, las características propias de un espacio y situación, o sea de un contexto, pueden llevarnos a un tipo de resolución más espectacular que sea adecuado a nuestra intención.

Creo que un gran ejemplo de cómo los medios se pueden usar dirigidamente teniendo claro un fin es el trabajo del grupo "La fura del Baus", quienes usan una serie de métodos "espectaculares" como parte de sus "tácticas de shock". Habría que hacer notar que, según la clasificación de Richard Shechner, el trabajo de este grupo se suscribiría dentro del espectáculo, ya que todo el "alto riesgo" es, en realidad, controlado, siempre juega en el límite del peligro, como diría Anne Rice a través de Lestat: "...Adoraban a las imágenes del mal, no al mal...", encarnan la estética del miedo, la imagen del miedo y del peligro, mas no al peligro. Si realmente corriera sangre, hablaríamos de un ritual, y no porque sea necesaria la sangre en un ritual, sino porque, en este caso, esa es la estética que el grupo está tomando.

El evento "Acciones", que asombró al público cuando lo presentaron en el Festival de Nuevo Teatro y Danza, celebrado en Lisboa, en 1987, es un buen ejemplo de un claro y eficiente juego con los medios. El grupo lo describió como *"la alteración de un espacio concreto, un juego sin reglas, una bofetada en la cara. No estamos seguros de que el espectador salga como la misma persona que era cuando entró, pero garantizamos nuestras explosiones de sonido y nuestras tácticas de shock."* (1) El evento estaba programado para cierta hora, sin embargo hubo un largo retardo, probablemente deliberado, que hizo que el nerviosismo y la presión que había alrededor de la puerta de entrada alcanzara proporciones claustrofóbicas. Por lo menos media hora después de la hora programada se abrieron las puertas y la multitud se lanzó adentro. Cuando llegaron al anfiteatro descubrieron que los asientos estaban cubiertos con un plástico para evitar que se sentaran en ellos. El público que ya estaba incómodo se confundió aún más, no se podía estar en ningún sitio a excepción del escenario, que consistía en un coche viejo y un plástico blanco enorme, tensado verticalmente con unas cuerdas entrecruzadas enfrente de él. El público analizó estos objetos como si estuvieran en una galería de arte. Un grupo de rock llegó a un escenario lateral y comenzó a tocar una música poderosa, a gran volumen, que duró todo el performance. A la mayoría de los espectadores no les gustó la música, pero condescendieron en mantener un interés distante en el fenómeno. De pronto hubo una explosión muy fuerte en la parte de arriba de una torre de andamios. Dos hombres de traje y con

lentes oscuros comenzaron a demoler una pared de bloques de concreto que estaba detrás de los asientos. Uno llevaba un marro y otro un hacha con un mango largo. La escena se iluminó con llamaradas. Cuando hubieron hecho un hoyo suficientemente grande como para atravesarlo, emergieron gritando, arrastrándose sobre los asientos cubiertos y amenazando al público. Balanceaban sus herramientas abriéndose paso entre los espectadores, luego empezaron a golpear el coche hasta hacerlo pedazos.

Cuando se soltaba una parte, una puerta, por ejemplo, la lanzaban contra el público rompiendo el círculo que se había establecido alrededor del auto. Después golpearon con un hacha energéticamente el centro del techo, luego lo separaron, antes de quitarlo del coche. Por último sólo quedaron el chasis y el motor, y pedacitos de metal ensuciaban el escenario. La música frenética tomó otro curso, un aspecto más melancólico.

Desde la parte superior de la oscuridad que caía, un hombre desnudo y emblanquecido fue señalado por un spot azul suspendido de un cable que oscilaba entre la torre y el lado opuesto del escenario. La figura descendió lentamente a través de las cabezas del público, seguido por otra figura desnuda: una mujer. Estaban colgados de un arnés que les permitía, además de mantener una posición horizontal, mover las piernas y los brazos con movimientos lentos y extendidos, medio volando, medio retorciéndose. Tenían bolsas con líquido atadas al cuerpo que chorreaban y le daban a la imagen una cualidad elemental, bella y embriónica. Otras figuras salieron de los lados del escenario, se movían como si tuvieran la fragilidad de la hambruna. Caminaban torpemente hacia el público, con ojos de ruego.

Los dos personajes de traje regresaron lanzando grandes cantidades de pintura de colores. El público se tuvo que dispersar de nuevo para evitar que lo salpicaran de pintura pero, como para estas alturas, había unas seis personas desnudas corriendo en todas direcciones, dentro de la gran confusión mucha gente resultó manchada. Para evitar la pintura había que alejarse, pero estos cuerpos desnudos continuaban acercándose y gesticulando para pedir ayuda. Cubiertos de diferentes colores los personajes se retiraron hasta la red de cuerdas y sus cuerpos hicieron un patrón multicolor contra la pantalla blanca. Los dos personajes de traje sacaron unas mangueras contra incendios al escenario y pasando como si fueran a disparar una ametralladora, usaron las mangueras como cañones de agua. La fuerza de los chorros golpeó a los personajes contra el lienzo (el

plástico), quitando la pintura de sus cuerpos y estrellándola contra el lienzo. Gradualmente los personajes se colapsaron, descolgándose de las cuerdas, como Cristos o tullidos, hasta que se convirtieron en una masa confusa de cuerpos inanimados y descoloridos sobre el suelo.

Si me permití el describir paso a paso el desarrollo de este performance es porque considero que es una información importantísima que debemos conocer. Este evento se realizó en México y, aunque no tuve el privilegio de asistir, fue, sin duda de los eventos de los que se ha hablado más y por más tiempo. Realmente marcó un antes y un después en el panorama de las artes escénicas de nuestro país. Yo, personalmente, escuché muchísimos comentarios de lo que fue "Acciones", de muy distintas personas que asistieron esperando encontrar cualquier cosa menos lo que vieron. Para los que no tuvimos esa oportunidad, la anterior descripción nos ayuda a imaginar las dimensiones que tuvo este performance.

La compañía desafió el concepto que el público tenía del teatro. El público estaba impresionado por la violencia y la aparente indiferencia hacia su sensibilidad y seguridad. En otro espectáculo algunos actores arrancaban pedazos de carne cruda y se la comían. Por supuesto, una parte del público resultó ofendida y se negó a asistir de nuevo a esa clase de espectáculos. *"Hay gente que se niega a reconocer los aspectos desagradables de la vida moderna, y la compañía, en este número, intentaba atraer la atención sobre temas como el hambre en el Tercer Mundo, la opresión, la frustración urbana y la ira contra todo lo que representa el automóvil. Es importante hacer notar que la violencia dirigida al público es controlada cuidadosamente. La habilidad está en jugar en el límite de la seguridad sin dañar a la gente. Si parece seguro se pierde el efecto por completo."* (2)

Dentro de la línea de Arte Corporal o de los artistas que utilizaron básicamente su cuerpo como material de sus performances encontramos al californiano Dennis Oppenheim. Éste hizo varios trabajos en donde la preocupación principal era la experiencia de las formas esculturales y de las actividades. En "Parallel Stress", de 1970, él construyó un gran montículo de tierra, que actuaría como modelo para su propia demostración. Se colgó de dos paredes de ladrillo paralelas, agarrándose de estos muros con sus manos y pies creando una curva con su cuerpo, el cual repetía la forma del montículo.

Chris Burden, también es de los artistas que se valieron de su cuerpo prácticamente como único elemento o material, al igual que Vito Acconci, de quien hablaré en el capítulo 9 de este trabajo. Habría que decir que si bien a

través del cuerpo se experimenta el performance, en la ejecución se encuentran presentes elementos que, quizá, a simple vista no se perciban, que son todas las ideas que se nos están manifestando en una acción o imagen concreta, las significaciones simbólicas o imágenes que palpitan y duermen en el inconsciente de quien observa, aspectos de orden moral, etc.

Ben Vautier realizó una serie de acciones sencillas : "Vómito", "Sonrisa", "Sueño", ante un auditorio selecto o en una fotodocumentación. *"A Vautier le interesa demostrar la idea de Marcel Duchamp de que el arte es aquello que el artista denota como tal."* (3)

Bruce Nauman realizaba la mayoría de sus acciones sin más compañía que la cámara mientras efectuaba los movimientos básicos de su cuerpo. Su obra privada "De pie, sentado, inclinado, agachado, en cuclillas, acostado", que no hace falta describir, es de 1965. *"El interés de Nauman está orientado a experimentar psicológica y físicamente la actividad y a manifestar esta existencia de su cuerpo."* (4)

Los métodos espectaculares de hacer performance en los que se usaban proyecciones de video, películas, diapositivas, música o un sonido llano acompañando a la acción en vivo, el ballet, etc., encontraron su voz en el trabajo de Laurie Anderson y Julia Hayward, entre otros.

El escrutinio de apariencias y gestos, así como la investigación analítica del fino borde entre el arte del artista y su vida, vino a ser el contenido de un gran cuerpo de trabajo referido como autobiográfico. Varios artistas recrearon episodios de sus propias vidas, manipulando y transformando el material a películas, videos, sonido y monólogos, en una serie de performances.

La artista neoyorkina Laurie Anderson tiene una pieza de 45 minutos titulada "For Instants", presentada en el Festival de Performance del Museo Whitney, en 1976. Ella explicó las intenciones originales del trabajo, mientras, al mismo tiempo, presentaba los resultados finales. Dijo a la audiencia cómo hubiera deseado proyectar una película de barcos navegando por el río Hudson y describir las dificultades que encontró en el proceso de la filmación. Ya no había un pasado, ahora eran dos: *"Ahí está lo que pasó y ahí está lo que dije y escribí acerca de lo que pasó"*, haciendo borrosa la distinción entre el performance y la realidad. Típico en ella era plasmar esta

dificultad en una canción: *"Arte e Ilusión, Ilusión y Arte/ ¿En verdad estás aquí o sólo es arte?/ ¿Estoy realmente aquí o sólo es arte?"* (5)

Después de "For Instants", el trabajo de Anderson se inclinó más hacia la música y con Bob Bialecki ella construyó una variedad de instrumentos musicales para posteriores performances. En una ocasión, ella reemplazó el pelo de caballo de su violín con una cinta de grabación, tocando frases pregrabadas sobre la cabeza magnética montada en el cuerpo del violín.

Al igual que lo que le sucedió al Arte Pop en sus últimos años cuando no pudo competir con la espectacularidad de la publicidad, en el caso del performance éste no puede competir con el show, con el mundo del espectáculo, además, según mi opinión no es ésta su labor. El camino y fin del performance es otro, hay que entenderlo. Como bien señala un artículo de Jacki Apple: *"Apoyado por la teoría del arte y los límites borrosos entre el arte y la industria del entretenimiento, no es sorprendente que a finales de la década el fenómeno de Laurie Anderson fuera empujado por el deslumbrante espectáculo de Maddona, o el hecho de que un teatro de imágenes con gran riqueza conceptual terminara en el virtuosismo tecnológico de Andrew Lloyd Weber en Las Vegas."* (6)

Otra manera de usar los medios tecnológicos que me parece muy interesante es la usada por el artista neoyorkino Dan Graham, al cual le interesaba estudiar la conducta activa y pasiva del que observa, estudio que fue el principio de muchos de sus performances realizados en la década de los setenta. Graham deseó combinar el rol del performancero activo y el del espectador pasivo en una persona. Para hacerlo introdujo espejos y equipo de video que permitirían a los performanceros ser los espectadores de sus propias acciones. Este autoescrutinio tenía el propósito de crear una elevada conciencia de cada gesto.

En "Two Consciousness Projection", de 1973, Graham creó una situación que incrementaría tal conciencia aún más. Dos personas fueron instadas a verbalizar (enfrente de un público) cómo vieron ellos a uno de los compañeros. Una mujer, sentada enfrente de una pantalla de video, mostraba su cara, mientras un hombre la observaba a través de la videocámara. Mientras ella examinaba sus propias facciones y describía lo que veía, el hombre, al mismo tiempo, describía cómo era la cara de ella. En este sentido, ambos, hombre y mujer, eran activos, ellos creaban el performance, pero también eran espectadores pasivos al momento de observarse a sí mismos haciendo el performance.

La teoría de Graham de las relaciones entre espectador y performer estaba basada en la idea de Bertold Brecht de imponer un estado incómodo y de autoconciencia en el público como un intento para reducir la brecha entre ambos. En trabajos posteriores Graham explotó esto aún más, añadiendo el elemento del tiempo. Las técnicas del video y los espejos fueron usadas para crear una sensación de pasado, presente y futuro dentro de un espacio construido. En su pieza "Present Continuous Past", de 1974, el espejo actuaba como una reflexión del tiempo presente, mientras la retroalimentación del video mostraba al ejecutante-espectador (en este caso el público) sus acciones pasadas. De acuerdo a Graham: "*los espejos reflejan el tiempo instantáneo carente de duración... mientras que la retroalimentación del video hace justamente lo contrario, relaciona a las dos en una especie de flujo temporal.*" (7)

Así que, entrando al cubo construido con espejos, los espectadores se ven a sí mismos primero en el espejo y luego, ocho segundos después, ven esas acciones aparecidas en el espejo, retratadas en el video.

"Tiempo Presente" fue la acción inmediata del espectador, la cual entonces fue tomada por el espejo y el video en rotación. Por lo tanto los espectadores deberían ver antes que a ellos lo que recientemente habían ejecutado y, sin embargo, sabían que cualquier acción futura aparecería en el video como "tiempo futuro".

Referencias bibliográficas

1. Bim, Mason, *Street theatre and other outdoor performance*, Great Britain, Routledge, 1992, p. 120
2. *ibidem.*, p. 122
3. Helena, Kontova, "Los artistas del nuevo performance- Diálogo europeo-norteamericano", en *Artes Visuales*, núm. 24, México, mayo de 1980, p. 16
4. *ibidem.*, p. 16
5. Rose Lee, Golberg, *Performance art from futurism to the present*, edición revisada y ampliada, Nueva York, Harry n. Abrams Inc. Publishers, 1988, p. 172
6. Jacki, Apple, "Performance art is dead/ Long live performance art!", en *High Performance*, núm. 66, E.U.A, verano de 1994, p. 55
7. Rose Lee, Golberg, *op. cit.*, p. 162

8. USO DE MEDIOS EN "ENTRE EL HUEVO FRITO Y LA PARED"

...Lo que no fue no será. Ya no vuelvas a buscarme. No tengo nada que darte. De tu alpieste me cansé. Vete a volar a otros cielos y deja abierta tu jaula...

José-José

En noviembre de 1993 fui invitada a participar con un proyecto de performance a un evento llamado *Performances Mexicanos*, en Québec, Canadá. A continuación relataré el desarrollo de este proyecto, después describiré la ejecución y resultado de la misma, para concluir analizando y evaluando la experiencia en su conjunto.

PROYECTO. IDEA

Se trataba de jugar con distintas relaciones partiendo de la idea del encierro. El encierro físico existente, de alguna manera, en los meses de gestación en el vientre materno, el encierro de un espacio pequeño o grande que nos contiene, como los modernos condominios y departamentos, que cada día hacen más pequeños; pero también el encierro que no vemos y que contiene toda nuestra forma de vida, típica de las grandes ciudades y del capitalismo dominante de nuestra sociedad, en la cual transitamos consumiendo y produciendo para poder continuar consumiendo, presos de estereotipos y fórmulas de conducta impuestas, no propias.

La idea era jugar con estas relaciones haciéndolas visibles en el performance con los siguientes elementos:

Por un lado se usarían cuatro series de diapositivas, cada serie en un proyector distinto, orientando cada proyector hacia cada una de las paredes del cuarto. Una serie era de vientres de embarazadas alternados con fotos de plantas, árboles y paisajes, aludiendo, en conjunto, a la naturaleza. Otra de las series consistía en edificios modernos y altos tomados tanto en sus particularidades como en un plano general, en ésta también entraban algunas puertas de edificios y de elevadores. Otra serie contenía fotos de particularidades de diferentes personas, como un ojo, una oreja, una boca, así como un cuerpo o dos cuerpos entrelazados, etc. Por último, en otro proyector, se encontrarían imágenes de una multitud vista desde diversos ángulos, así como acercamientos y alejamientos de la misma.

Las fotos irían entrando por series, primero un proyector luego el otro, hasta que los cuatro estuvieran encendidos, con lo que se buscaba reforzar las acciones que, a continuación describiré, creando un encierro con las diapositivas. Cada proyector, así como cada acción tenía una pauta en el sonido: para los vientres el sonido era el del mar; para los edificios cambiaba a lluvia, tormenta; para las particularidades de gente el sonido era el del viento, y cuando se encendiera el cuarto y último proyector, correspondiendo a la acción que se realizaría en ese momento, el sonido sería de aplausos.

Las imágenes de los proyectores servirían de marco a las acciones que mencionaré a continuación. Antes de ello habría que describir un poco el espacio y los elementos que ya se encontraban allí dispuestos para la acción. Aquí me tendré que transportar al día en que realicé la acción para poder fielmente detallar sus características.

En una parte del cuarto había una jaula de pájaros, no muy grande, con un foco de luz negra y con algunos objetos dentro. Al costado se encontraba una mesa cubierta por una tela brillante, a manera de mantel y sobre la cual había una cantidad de huevos estrellados. Cercana a esta mesa se encontraba una ayudante, que tenía puesto un delantal, y que cocinaba huevos estrellados en una parrilla eléctrica.

La primera acción que realicé fue aparecer en escena desnuda, abrir la jaula y extraer de ella un bote de polvo de arroz con el cual comencé a pintarme el cuerpo, luego saqué, también de la jaula, un plástico transparente cortado y engrapado a manera de vestido, mismo que me puse, así como unas botas de plástico blancas y un paraguas de esos que se colocan en la cabeza con un resorte. Una vez "vestida" extraje el último elemento que contenía la jaula, dos frascos de crema de afeitar. Toda la acción de "vestirme" debía ocurrir al mismo tiempo que eran proyectadas las imágenes de los vientres y la naturaleza, y al mismo tiempo que se escuchaba el sonido del océano.

Hay que hacer notar que, para que funcionaran los cuatro proyectores hacían falta algunos ayudantes. En la realidad de ese momento, cuando todavía me encontraba pintándome el cuerpo, el elemento aleatorio o imprevisto hizo su aparición: se fue la luz y, con ello las imágenes de los cuatro proyectores que, más bien habían entrado desde el principio, y también se fue el sonido, así como la corriente eléctrica necesaria a la parrilla en la que se cocinaban los huevos.



FOTO : JULIÁN LEDE

Mi reacción, aunque de enojo visceral inminente, se limitó a continuar con lo ya comenzado. Cuando ya estaba "vestida", pedí en voz alta que por lo menos pusieran el sonido, y lo hicieron, al parecer el corte de luz fue parcial y desde que ocurrió no dejaban de dar vueltas los técnicos y quienes ayudaban tratando de solucionar el problema.

Continué con la siguiente acción: escribir en el piso, con la crema de afeitar, la palabra **encierro**. Después de esto encerré a algunas personas del público en círculos de crema de afeitar. Mi enojo iba en aumento. Había tardado unos meses en tomar todas las fotos dispuestas en los proyectores y éstas habían sido posibles, también gracias a la ayuda de algunos amigos. Yo no podía dejar de pensar en esto. Por otro lado, la interrupción había desfasado el sonido de las acciones, necesitaba llenar un espacio de tiempo para que el sonido alcanzara a la acción. Pensaba en todo el esfuerzo y trabajo que había detrás del performance que, además, había ido a realizar tan lejos y sólo por esa ocasión. En un arranque de enojo comencé a sacar cada diapositiva, una por una, tirándolas al piso de manera muy enérgica. Proseguí con esta acción hasta vaciar prácticamente los cuatro proyectores, cada vez con más intensidad. Cuando entró la pauta de los aplausos en el sonido, me dirigí a un micrófono ya dispuesto allí, que omití en la descripción anterior, y lancé el discurso que reproduzco a continuación, y que escribí para este performance:

Bienvenidos al mundo del encierro.

Pueden escoger entre un millón de modelos el edificio en el que quieren encerrar sus vidas.

No ver el cielo.

No ver el horizonte.

Pintarse el culo de colores.

Cubrirse de objetos de plástico a la moda.

No sentir la distancia.

No saber aproximarse.

Comerse un millón de huevos fritos, acostarse sobre ellos.

Declamar las 3084 verdades absolutas y detenerse para ser aplaudido.

Irse a dormir sin que nada, nada, nada, altere esa verdad absoluta de cada uno: su propia vida.

Este texto lo leí, tal como aparece aquí, en español, pero existían copias en francés, que se repartieron antes y después del performance para que todos

comprendieran. Acabando esta acción entró una nueva pauta en el sonido: diferentes cantos de pájaros. Con ello me dirigí hacia la mesa llena de huevos fritos, me quité el paraguas, las botas y el plástico, me recosté en la mesa de los huevos y quien los cocinaba me cubrió totalmente con ellos. Para mí esta imagen era una síntesis de las relaciones del encierro abordadas. Después de permanecer unos minutos bajo los huevos que, contrario a lo sospechado, estaban helados, por lo que yo temblaba, haciendo un tanto dramática la acción, me levanté, di las gracias y, después de un prolongado aplauso, me retiré del cuarto, para romper en un llanto que ya no podía retener más.

Creo que debido a esta circunstancia imprevista el performance se convirtió verdaderamente en tal y creo que fue lo mejor que pudo pasar. Porque estos actos así son, pasa lo que tiene que pasar.

De entrada esta pieza, o más bien, debería decir este proyecto, presentaba varios problemas. Creo que el principal era el engolosinamiento con los medios, era toda una puesta en escena para la cual hacía falta todo un equipo de personas. Cuando uno trabaja solo debe buscar aquellos elementos y medios que uno pueda manejar, servirse de ellos, no ser rebasado por los mismos.

Yo elegí usar las fotos, el sonido y los elementos físicos participantes en la ejecución, con el fin de ampliar la lectura de la misma y crear una simultaneidad de signos. Esto me gustaba, pero luego comprendí que es fácil incurrir en un despliegue de fenómenos que puede diluir la fuerza de una clara y sólida intención. Esto es que, a veces, se dice mucho más con un solo gesto que con un millar de recursos. Digamos que tuve la sospecha de que los mismos medios me traicionarían, por así decirlo.

Por otro lado, la fuerza y contundencia del imprevisto en el instante preciso es el performance, ahí es donde está, no en el esfuerzo controlado y controlador de la mente en frío, de la mente que todavía no está en el minuto de la acción. También en el juego de emociones pretendido, la mejor lección la aprendí de mi propia emoción sorprendida, del abismo incierto, no de mi voluntad, sino de la suprema voluntad del destino.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Me parece interesante la visión y explicación de los otros. Uno de los artistas allegados a la galería en donde realicé esta acción, escribió un artículo, en la revista que se edita allí, sobre mi performance, que considero importante reproducir en este trabajo. Por otro lado, recibí comentarios favorables en cuanto al hecho de no haberme detenido cuando aconteció el apagón, que esto significaba que podíamos hablar de performance. Creo que en el acto de tirar las diapositivas al piso, realmente enojada, ahí es en donde se manifestó el ritual, se evidenció el compromiso con mi trabajo. Cuando realmente lo que se está haciendo es importante, uno no permite que la acción se caiga, tome ésta el giro que tome.

Enfermement

ANDREA FERREYRA

"ENTRE EL HUEVO FRITO Y LA PARED"

En primer lugar, areolas y vellos púbicos, su cuerpo está desnudo y así se quedará.

Nada en su actitud resalta la desnudez. En un crepitar de lluvia, algunos proyectores difunden las imágenes de ella, las imágenes de labios, de lo cotidiano que se desarrolla en la carne, las imágenes de flores en capullo. El cuerpo idéntico sólo es accidentalmente identificado. Invitado así a descubrirse, lo presenta con sencillez, sin disimulo.

Espejo curvo de nuestras propias abluciones matinales, del primer café.

Mientras que ella se recubre, ritual guerrero, ceremonia sacrificial o iniciación pagana, el cuerpo de un ocre sombreado, para forrar la carne de color carne, para certificar la autenticidad de las palpaciones.

Se pinta el culo de colores.

Luego ella se pone un impermeable de plástico transparente.

Se recubre de objetos de plástico a la moda.

Siempre desnuda. El vestido protege el cuerpo pero no lo enmascara ni lo adorna. Lluve en nuestras cabezas. Ella traza en el suelo la palabra *enfermement* con la crema de afeitar. Luego se dirige a la audiencia y encierra a los espectadores en un círculo cabalístico con olores de cosméticos.

Bienvenidos al mundo del encierro.

Ustedes pueden escoger, entre un millón de modelos, el edificio donde quieren encerrar sus vidas.

Procedimientos mixtos juegan a la vez con la complicidad de la exclusión, *voyeurismo* forzoso en una infranqueable distancia y encierro de una soledad colectiva, el performance llama al placer y a lo palpable, pero niega el contacto y sostiene la improbable fusión. Percepción retenida: la mirada.

Al público, mantenido prisionero en una serie de círculos mágicos, ella le da los indicios: *encierro, objetos de plástico, culo, huevos estrellados, lo real, la verdad absoluta*. En el orden del desenvolvimiento, el texto nombra las acciones. Hay cosas hechas, luego la misma cosa dicha, hacia una semiología vacía del gesto. Despojada enseguida de su piel transparente, ella se tiende en una mesa junto a los huevos estrellados. Son multitud.

***Comer un millón de huevos estrellados
acostarse encima.***

Lentamente, metódicamente, un acompañante deposita sobre esta piel eréctil estremecida, las rodajas amarillas y blancas. Justo retorno a la masa proteica universal. Volver a ser huevo, ofrecerse en el menú, ser comido, luego reintegrar el ciclo de las metamorfosis celulares. Lo demás no es más que apariencia, un accidente puntualmente modulado al ritmo de una moda, de una tendencia de rectitud política, o a la copia clónica de acuerdo al modelo reinante.

***Evadirse y dormir sin más nada, nada, nada,
que altere la verdad absoluta de cada uno:
su propia vida.***

Aquí también la cuestión de mí, identidad, ocupa todo el espacio del performance. Pueblo polimorfos y redes no nacionales, mezcla de tradiciones, modalidades sociales y económicas, generalizadas y uniformes,



FOTO : JULIÁN LEDE

las nuevas entidades políticas surgirán en el gran partido democrático y financiero comprobando la crueldad del desgarramiento. Se encuentran los mismos *leit-motiv* en los coreanos, por ejemplo. Preservar el estrecho lazo con lo alimentario, utilizar la desnudez como arma contra la ilusión, dudar de la validez de los procedimientos narrativos, multiplicarlos en los emisores tecnológicos. Pero neutralizando el contacto directo con el otro (encierro), la performancera rompe el lazo privilegiado entre el *voyeur* y el exhibicionista y se abstrae en alguna suerte de problemática. Hay el deseo más claro de no ser más que un símbolo neutro, un elemento de la demostración. La seducción se trunca en el umbral del aislamiento. No ser más que sí misma, en el fondo, puede ser no ser nada, ya que se duda fuertemente que haya una verdad absoluta.

Alain-Martin Richard, "Enfermement- Andrea Ferreyra-Entre el huevo frito y la pared", en *Inter Art Actuel*, número 59, Québec, 1994, p.62
Traducción: Diana Carreres

Creo que esta interpretación o lectura del performance abre necesariamente una serie de consideraciones; si bien, la pieza no fue concebida desde éstas, es importante revisarlas.

Este trabajo se podría abordar desde la perspectiva de que es un ritual, un acto de comunión con fuerzas universales, el cuerpo pintado, preparado para una clase de ceremonia, el cuerpo con su existencia, manifestándose como algo sagrado que nombra los lugares que lo enmarcan, que lo determinan: el edificio, los otros cuerpos, la multitud, el océano, lo que comemos todos los días y cómo lo comemos, cómo nos vestimos, cómo miramos.

Cómo nos define lo que nos rodea, lo que nos contiene, lo que nos encierra. Desde la división del espacio físico con su fragmentación, como la fragmentación de la memoria que, en el performance se nos manifiesta a través de la acción realizada y, después, la acción nombrada, conciencia de un tiempo pasado y uno presente.

Los cuerpos y edificios están aprisionados en esas fotos, atrapados en un instante y reproducidos a través de la tecnología, o el sonido de un momento particular y específico del océano o de una tormenta, también atrapados, reproducidos por los emisores de audio. Los elementos se disponen en un nuevo espacio, que adquiere una cualidad diferente en el momento en que se

realiza un acto "sagrado", se manipulan y articulan en un discurso, en una representación simbólica, como en los rituales.

Ésta es mi forma de entender esta pieza, ahora, a la distancia. No hice estas consideraciones cuando escribí el proyecto, ni cuando lo realicé. Creo que es muy interesante observar la diferencia entre la lectura que le dio este canadiense y mi visión de la ejecución. La interpretación de él se da, demasiado a partir de una formación de artista, que encierra la experiencia en conceptos dados *a priori*. No se contempla o vive en sí misma, sino desde una estructura muy hecha y definida. Se vacían los conceptos en un molde establecido que, correcto o no, lo establece un sistema, a partir de los tópicos de moda, que imperan en el arte y en el análisis del mismo desde la perspectiva posmodernista. Toda la atención está puesta en la desnudez, en el tema de moda: la mirada, y la relación de ésta con la desnudez: voyeurismo, identidad, etc. En fin, me pareció apropiado incluir esta interpretación, por ser tan distinta de la mía, y bueno, por ser la única, aparte de la mía, que poseo.

9. EL SENTIDO DEL HUMOR Y LA IRONÍA EN EL PERFORMANCE

...Me gusta también su diagnóstico de mi caso particular de esquizofrenia. Grandemente ignorante de la gravedad de mi caso, no estoy especialmente alarmado, habiendo pasado una buena parte de mi vida en esa bruma detrás del vidrio.

Marcel Duchamp

Cómo hablar del sentido del humor sin mencionar a Marcel Duchamp, y al dadaísmo como su más cercano antecedente, mismo del que el propio Duchamp dice: *"...En tanto que Dadá negaba y, por el hecho mismo de negar, se convertía en la cola de aquello mismo que negaba, Picabia y yo queríamos abrir un corredor de humor que no tardaría en desembocar en el onirismo y, en consecuencia, en el surrealismo. Dadá era puramente negativo y acusador..."* (1)

Y dice Octavio Paz: *"La actitud de Duchamp dentro del surrealismo obedece a la misma dialéctica: en pleno delirio surrealista regresa a ciertos gestos dadaístas y mantiene viva una tradición de humor y negación que el movimiento, dominado por el genio pasional y lógico de Breton, tal vez habría descartado. Su acción fue, en los dos casos, la de un precursor y la de un contradictor."* (2)

La fuerza de dadá consistió en el gesto, concepto fundamental del performance. El gesto de Duchamp de ponerle bigotes y barbita a la Gioconda, al igual que el del urinario conocido por todos, por lo menos en el medio artístico, o el personaje Rose Sélavy, así como su sistema para ganar en la ruleta, entre otras muchas cosas nos muestra el gran sentido del humor que éste poseía.

Duchamp es un parteaguas en la historia del arte y fue pista de lanzamiento para todo el arte contemporáneo por más razones que las recién expresadas. No voy a detenerme en estos ejemplos demasiado, ya que del dadaísmo, así como de Duchamp encontramos una vasta información y el estudio de la misma me llevaría a proponer otra tesis muy distinta a ésta.

Considero importante mencionarlo ya que es el antecedente más directo de una serie de performances realizados por artistas más cercanos a nosotros en el tiempo y porque personalmente siento una profunda simpatía y un gran respeto hacia su trabajo, mismo que considero fundamental revisar y estudiar para entender en donde está el arte en este momento.



INTERVENCIÓN : ANDREA FERREIRA

Lo que me interesa señalar en este capítulo, es que es importante el sentido del humor como contrapeso a un discurso, generalmente permeado de solemnidad y seriedad abrumadoras por las características extremas de las situaciones creadas.

Adolfo Sánchez Vázquez define la ironía como una forma de crítica que revela la inconsistencia de un fenómeno: "... Pero ésta no tiene aquí el carácter abierto y generoso del humor ni tampoco el frontal y demoledor de la sátira... La ironía es una crítica oculta que hay que leer entre líneas, y cuanto más oculta, más sutil y, a la vez, más profunda... El vicio aparece como tal al presentarse como virtud; la mediocridad se revela precisamente cuando el mediocre se pretende como genio; el elogio irónico, lejos de ensalzar, rebaja... Ni el humor ni la sátira recurren a este disimulo, rodeo o fingimiento. Apuntan directamente con su crítica a su objeto, aunque el humor incluye cierta simpatía por él y la sátira lo condena sin remedio. Por su contenido, las fronteras de la ironía se acercan unas veces a las del humor, y otras, a las de la sátira." (3)

Quien haya leído a Jorge Ibargüengoitia encontrará que sus escritos encajan en esta definición de ironía perfectamente.

Aunque al estridentismo se le inscribiría más claramente en el capítulo Compromiso social, al igual que a su antecedente el grupo Treinta Treinta, no puedo dejar de aplaudir la ingeniosa forma de manifestar este compromiso.

El grupo Treinta Treinta conformado por Gabriel Fernandez Ledesma, Ramón Alva de la Canal, Francisco Díaz de León y Fernando Leal a principios de la década de los 20 realizaron su primera exposición en la Cervecería Carta Blanca, ya que su propuesta era llegar a las clases populares evitando las exposiciones "pirruris".

Para la segunda exposición de pintura, grabado y escultura invitaron a un elefante y a un payaso. Esta exposición tuvo un sentido político en cuanto a que querían mostrar la necesidad de cambiar la Academia. Tuvieron una crítica favorable.

¿Por qué el elefante y el payaso? Fernando Leal decía que en el circo casi se tocaba el mundo de lo maravilloso, que ahí nada era imposible.

Esta fascinación por el circo, que compartía con sus compañeros, llevó al grupo a exponer en la Carpa Amaro. En esta exposición mostraron grabados enfatizando aspectos de la vida cotidiana, éstos tenían títulos tales como: "Desgachupinicémonos", "Conservadores conservados", etc. Aquí los artistas se pusieron a tocar y a cantar.

En México contamos con muchas muestras de distintas formas de humor e ironía. El "albur", el doble sentido y la "cábula" son parte de nuestra cotidianidad y nos ayudan a reírnos de lo que pasa, aunque no sea bueno; también es una forma de relacionarse. En este reír no siempre hay crítica inteligente o sarcasmo, a veces es una forma de negar lo que está sucediendo.

Este texto de Arqueles Vela ⁽⁴⁾ servirá para ubicar el papel del estridentismo, no sólo como vanguardia que fue el equivalente del futurismo o del dadaísmo en México, sino como un buen ejemplo de ironía:

CABALLEROS:

Habiendo recibido por el último correo de Nueva York, París, Londres, Berlín, Buenos Aires, Río de Janeiro, Constantinopla, Petrogrado, Nuevo Arcángel, Pekín, El Cairo, Indostán, Monrobia, etc., las más grandes novedades y creaciones de los modistos célebres, nos proponemos realizar los modelos espirituales de mujeres que nos quedan en existencia, a precios incompetibles y al alcance de las más pobres mentalidades.

Contamos con un surtido completo y variado en miradas de percal, seda, astrakán, muselina, en sonrisas legítimas mercerizadas, de algodón, de lana y en actitudes falsificadas de las más genuinas que han logrado encontrar los dictadores de la moda.

He aquí algunos modelos que hemos puesto a la venta y que se podrán ver en nuestros escaparates sentimentales:

	Antes	Hoy
Preciosa mujer de mañana. ...	\$150.00	\$75.00
Sencilla mujer de mediodía. ..	\$135.00	\$65.00
Complicada mujer de tarde. ..	\$200.00	\$99.99
Delicada mujer para el té.	\$140.00	\$70.00
Suntuosa mujer para soirée... ..	\$290.00	\$145.00
Alegre mujer para sport.	\$120.00	\$60.00
Mujer luctuosa para viudos. ..	\$300.00	\$150.00
Mujer pintoresca para viajes. .	\$500.00	\$250.00
Mujer salida de teatro.	\$9,000.00	\$4,000.00
Mujer para calle.	\$80.00	\$40.00
Mujer "castigada" en balance. .	\$60.00	\$30.00
Mujer corriente.	\$25.00	\$12.50
Mujer estridentista.	\$10,000.00	\$5,000.00

¡APROVECHE LA OPORTUNIDAD!

¡ESCOJA SU MODELO!

**Grandes Almacenes de Arqueles vela, S. en C.
Proveedores de todas las casas reales.**

Considero necesario subrayar que en México contamos con una serie de antecedentes importantes que, a veces, parecen estar olvidados. Generalmente dirigimos nuestra mirada hacia lo que se hace afuera, últimamente a lo que se hace en Estados Unidos, para retroalimentarnos y generar nuestro trabajo, descuidando la observación en lo nuestro que es vasto y diverso. Con esto no quiero decir que no haya que estudiar y conocer lo que se realiza fuera de nuestro país, sino que no hay que perderse en ello, como parámetro o referencia única.

Me parece adecuada la visión de Jis y Trino de una serie de lugares comunes en el performance, visión cargada de ironía y excelente humor:

Dentro del performance uno de los artistas que llamó más mi atención y conquistó mi simpatía por su gran fuerza irónica, así como por la radicalidad con que se tomó su trabajo es Vito Acconci, artista neoyorkino que tradujo los elementos esenciales de una disciplina a otra. Acconci, al igual que el dadaísmo, parte de la literatura y la traslada a los gestos que a continuación detallaré:

Por ahí de 1969, Acconci usó su cuerpo para darle una base o fundamento alternativo a la página como base que había usado como poeta. Era una forma, él decía, de cambiar o mover el enfoque de las palabras a él mismo como imagen.

En lugar de escribir un poema acerca del seguimiento, Acconci ejecutó la pieza "Following" como parte de "Street Works IV" (1969). La pieza consistió simplemente en seguir a individuos escogidos al azar en la calle, por Acconci; abandonándolos una vez que éstos entraban en una construcción. Fue imperceptible para esas personas lo que estaba sucediendo.

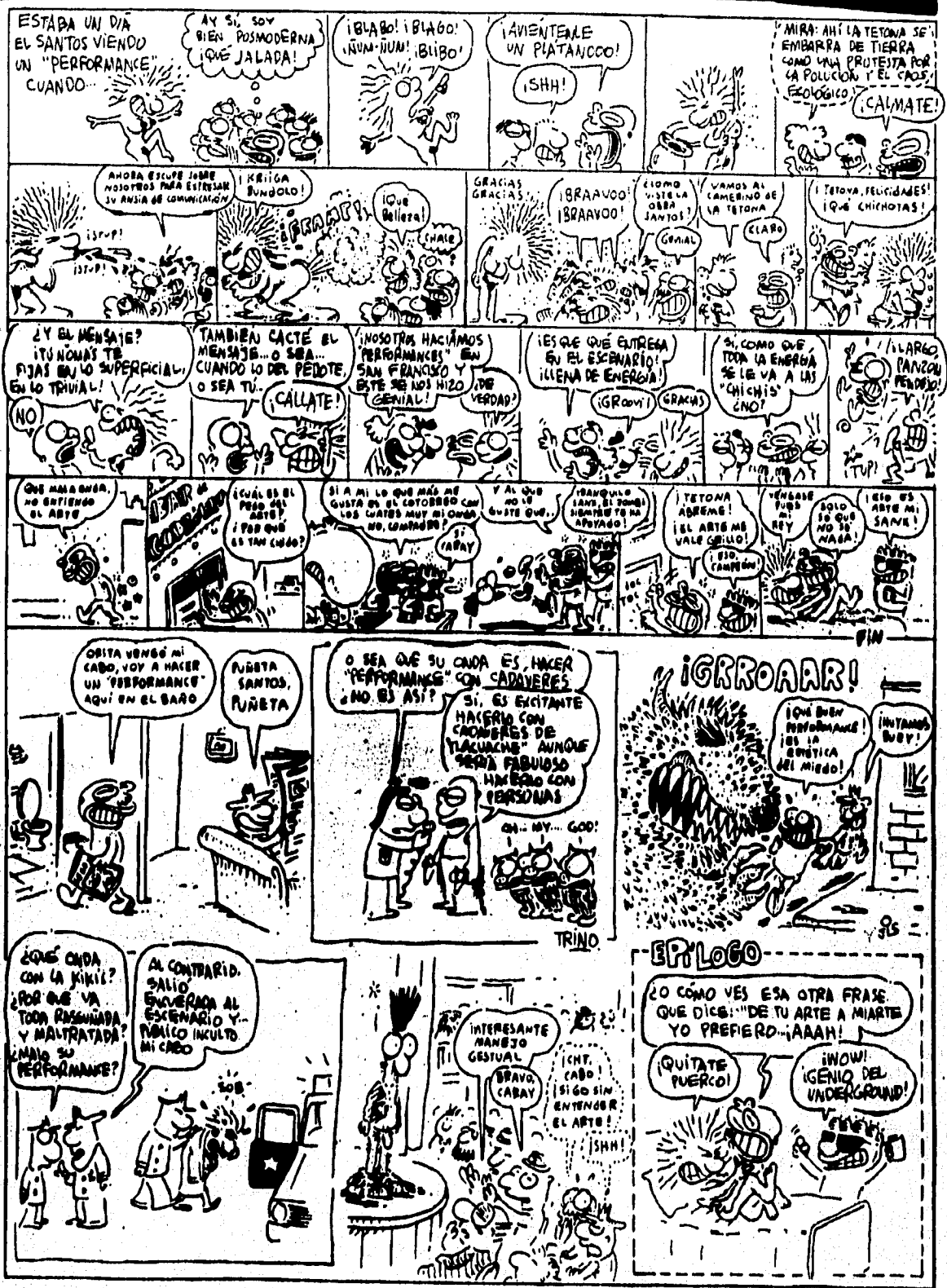
Acconci hizo varias otras piezas de similar carácter privado. La actitud introspectiva fue una característica de su trabajo; un artista que se ve a sí mismo como una imagen, analizando cómo otros lo verían.

Este artista se visualizó como una presencia marginal, atado a progresivas situaciones. Cada trabajo estaba involucrado con una nueva imagen, por ejemplo: en "Conversion", de 1970, él atentó contra su masculinidad quemando el pelo de su cuerpo, jalándose los pezones en un intento fútil para producir pechos femeninos y escondió su pene entre las piernas.

Tales actividades privadas sólo remarcaron más enfáticamente el contradictorio carácter de su actitud. Cualesquiera que hayan sido los descubrimientos que él hizo en este proceso de búsqueda personal, no tenía forma de publicarlos como en el caso de un poema. Entonces fue necesario, para él, hacer esta poesía corporal más pública.

Los primeros trabajos públicos fueron igualmente introspectivos y poéticos. Por ejemplo: "Telling Secrets" tomó lugar en un oscuro y desierto almacén en el Río Hudson, en las primeras horas de la mañana del frío invierno.

De la 1:00 a las 2:00 A.M Acconci susurró secretos que podrían haber sido perjudiciales para él si hubieran sido públicamente revelados a los trasnochados visitantes. De nuevo este trabajo puede ser interpretado como



EL PAPA DE ANIZOTE • NUMA CUS FERNANDO • EL MERO • YA ESTA EN PROVINCIA • TEL 2 • RESULTO

el equivalente a los apuntes de un poeta con pensamientos privados que, una vez liberados para su publicación, podrían ser nefastos en ciertos contextos.

La participación de otros en sus performances subsecuentes llevaría a Acconci a encontrar una descripción de cómo cada individuo irradia un campo de poder personal que incluye todas las posibles interacciones con la demás gente y con los objetos en un particular espacio físico.

Sus trabajos de 1971 se conectaban con este campo de fuerza entre él y otros en espacios especialmente concebidos. Él estaba empeñado en construir un campo en donde la audiencia estuviera y pudieran formar parte de lo que él hacía. Ellos (el público) vinieron a ser parte del espacio físico en el que Acconci se movía.

"Seedbed", de 1971, ejecutado en la galería Sonnabend en Nueva York; se convirtió en el más notorio de estos trabajos, el más importante. En él Acconci se masturbaba bajo una tarima construida dentro de la galería, sobre la cual los visitantes caminaban.

Estos trabajos llevaron a Acconci a otra interpretación del campo de fuerza, diseñando un espacio, el cual sugería su presencia personal. Finalmente Acconci se retiró del performance definitivamente con uno llamado "Command Performance", de 1974, que consistió en un espacio vacío, una silla vacía, un videomonitor y una grabación invitando al observador a crear su propio performance.

Dice Acconci: *"No creo que estas obras tengan sentido veinte años después. Lo tenían a principios de los setenta. No a principios de los ochenta y menos ahora a finales de los ochenta."* (5)

La sencillez y pureza conceptual de Acconci me recuerdan al trabajo de Burden, aunque en la línea y método difieran.

Como Laurie Anderson los performances de Julia Hayward contenían un considerable material de su niñez, pero mientras Laurie había nacido en Chicago, Hayward creció en los estados del sur, hija de un ministro presbiteriano. Esto determinó el estilo y contenido de sus performances, así como su actitud hacia el performance en sí mismo.

Por un lado ella adoptó, en sus monólogos, el estilo conocido como "sing-song-rhythm" de los ministros sureños, y por el otro, Hayward describía al

performance como un equivalente de ir a la iglesia; ya que en ambas situaciones, uno es molestado, movido, reconciliado.

Con sus primeros performances en Nueva York como "It's a sun or fame by association"(1975), en el Kitchen y "Shake! Daddy! Shake!"(1976), en la Iglesia Hudson Memorial, ambos concernientes a su pasado y sus relaciones en el sur; Hayward pronto se cansó de los límites de la autobiografía.

"Godheads"(1976), en el Museo Whitney, fue una reacción en contra del género autobiográfico y, al mismo tiempo, en contra de todas las convenciones e instituciones que reforzaban el Estado, la familia, y el arte de museo.

Al separar la audiencia en mujeres a la derecha, y hombres a la izquierda, ella enfatizó irónicamente los roles sociales de hombres y mujeres. Entonces mostró proyecciones sobre el Monte Rushmore (símbolo del Estado) y decapitó muñecas (la muerte de la vida familiar). Paseándose de un lado a otro del pasillo formado por su segregada audiencia, Hayward hablando como un ventrílocuo criticó el arte de museo:

"Dios habla ahora...esta chica está muerta...Dios habla a través de ella...Dios dice: no dólares para artistas, no exposiciones..." (6)

Referencias bibliográficas

1. Paz, Octavio, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, México, Editorial Era, 1968, p.53
2. *ibidem.*, p.54
3. Adolfo, Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, México, Editorial Grijalbo, 1992, p.p 240-241
4. Stefan, Baciú, *Estridentismo, estridentistas*, Veracruz, México, Instituto Veracruzano de Cultura, 1995, p. 48
5. "Performance", en *El Arte del Video*, Imatco S.A y Atanor S.A para Televisión Española
6. Rose Lee, Goldberg, *Performance art, from futurism to the present*, edición revisada y ampliada, Nueva York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1988, p. 174

10. IRONÍA EN "COMENTARIO AL MARGEN"

"Muera el cura Hidalgo, Chapín a la silla eléctrica, viva el mole de guajolote."

Manifiesto Estridentista.

Este trabajo lo concebí y realicé para el Tercer Festival de Performance, que se realizó en el Foro Ex Teresa, Arte Alternativo en octubre de 1994.

De entrada debo reconocer que, al revisar el proyecto recientemente para incorporarlo a esta tesis, encontré grandes fallas de concepción, de cómo estaba planteado el trabajo y sus objetivos. El verlo así, ahora, me parece muy positivo, me muestra que ha habido un crecimiento y que la autocrítica es fundamental para que éste se dé.

"Comentario al margen" surgió de una preocupación por toda la situación política del país que, como todos recordaremos, se encontraba en profunda crisis en octubre del 94, situación que, de hecho, no ha cambiado.

También surgió de una instalación que ya había realizado. Una parte de ésta fue una foto tomada de un collage de titulares de noticias condensados en la imagen con el nombre de "Information is power". Para esta foto estuve juntando periódicos por meses, seleccionando las noticias más representativas y recortándolas.

Habiendo hallado en esta labor un profundo gusto e interés, decidí usar las noticias como material para un performance. Fragmentos de ayer, de hoy y de siempre, tomados de los distintos periódicos que se venden, así como de sus diferentes secciones, fueron acomodados en varios collages que, el día de la acción, fueron leídos por cinco personas del público escogidas al azar.

Lo que se quería enfatizar es la importancia de los espacios de opinión pública, de las voces que, a través de los medios de comunicación, conforman un discurso, generan ideología transformando la vida de las personas.

Al público se le dió un espacio para decir, pero aquí es donde encuentro una de las fallas del performance ya que, como estaba diseñado el proyecto, se pretendía que hubiera un momento en que el público dijera lo que quisiera, pero para que esto sucediera quizá habría que haberles planteado una serie de preguntas, en lugar de darles un texto ya hecho.

Otro punto importante en esta acción del público fue que, desde el inicio se fue rotando un micrófono de manera que cada persona leyó su parte y al terminar pasó el micrófono a otro.

Después de que las cinco personas habían leído, se incorporó otro micrófono de manera que dos personas leyeron simultáneamente. Luego se agregó otro micrófono, hasta terminar, las cinco personas, leyendo al mismo tiempo.

En el espacio, que era un escenario, se dispuso una mesa como las que se utilizan en las conferencias. En la parte de atrás y arriba de la mesa había una pantalla en la que se proyectaron diapositivas, imágenes referentes a la sociedad de consumo que mostraban toda clase de productos chatarra con envolturas de colores muy vistosos, colocados sobre fondos fosforescentes.

Los productos son esas pequeñas recompensas que nos brindan para que no padezcamos y podamos disfrutar las sutilezas de confort y refinamiento que merecemos y podemos alcanzar y que, además, efectivamente sentimos nos proporcionan algo. Pero aquí es donde está la ironía, ya que los productos retratados en las fotos no eran precisamente lujosos y refinados, por el contrario, todos de factura barata y realmente innecesarios, por ejemplo: Chocotorros, Submarinos, galletas Sponch, Fritos, Gansitos, Gatorade, etc.

Lo que quise decir al conectar las imágenes de productos con las noticias es que en nuestra forma de vida, en qué comemos, qué consumimos, etc. se plasma toda una visión de la vida que está estrechamente relacionada con el aparato ideológico, con una forma de dominación.

Como bien nos hace notar esta frase de Foucault: *"El poder no está localizado en el aparato de Estado, nada cambiará en la sociedad si no se transforman los mecanismos de poder que funcionan fuera de los aparatos de Estado, por debajo de ellos, a su lado, de una manera más minuciosa, cotidiana."* (1)

Dentro de este discurso yo me presenté con un vestido rosa con la imagen de Barbie, símbolo congruente con los chocotorros y la chatarra de colores vistosos. Mi acción consistió en comer una cantidad de chocotorros y galletas sponch. Comí y comí mientras el público activo del performance, leía las noticias; yo estaba al centro de la mesa, de pie; ellos permanecieron sentados durante toda la acción.

Cuando estaban leyendo los cinco al mismo tiempo y se generó una saturación auditiva, me dirigí hacia el frente del escenario, adelante de la mesa y, sobre una tela brillante que, por cierto, se llama tela Barbie, vomité todo lo que había comido. Un seguidor iluminó esta acción.

Creo que es muy claro el sentido de este gesto y no hay necesidad de explicarlo.

Por otro lado, a pesar de tener una respuesta favorable por parte del público, la acción estuvo muy medida y no ofreció oportunidad de que pasara algo no contemplado.

TERCER FESTIVAL DE PERFORMANCE

CIUDAD DE MEXICO

CONCURSO

performance

COMENTARIO AL MARGEN

DE

Andrea Ferreyra

JUEVES 6 DE OCTUBRE

7:00 PM

LIC. VERDAD #8
CENTRO HISTÓRICO



EL MUNDO

REPORTAJE DE LA SEMANA
El reportaje de la semana
Ventas diarias por
151 mil 300 toneladas
de México...

Pronto, respuesta al diálogo: EZLN
● Analiza la Secretaría de Comercio el efecto de los tratados con México
Peligro de especies marinas en el Mar de Cortés
● Los jirón, población del Museo de Antropología
Roban y destruyen en domicilio particular piezas arqueológicas
● Unos 100 toneladas de la empresa Metalas Perros
Desechos de EU han entrado a México clandestinamente: Reyes
● Entre los residuos, drogas y chatarra
Fuga de diez reos en Guadalajara cuando eran trasladados de prisión
● Se hubo violaciones en el parque Puerto 2000
Choce tren contra pipa de Pemex: derramados, 8 mil litros de gasolina
● No se sabe, tampoco que se afecte los intereses comerciales
Preocupó a inversionistas extranjeros el conflicto de Chiapas
● El grupo de 100 inversionistas, en Veracruz
Un incendio en Río Lagartos puso en peligro una reserva ecológica
● Fue la primera vez que se registra un incendio de 90 hectáreas
La migración, ajena a las 8 muertes de mexicanos en 93
● Unos 100 de los 100 mexicanos que se fueron a Europa
● Analiza, en la 11ª edición, José y Vargas pasó por sus artículos a Rafael Álvarez en vida

ACTUALIDAD MUNDIAL
TLC, tapado y medido
● Datos de la Federal de Comercio
Semana Santa: hasta hoy, menos accidentes que en 92

La realidad no puede marchar por un lado y la televisión por otro
● Quiere saber a principios de siglo, cómo
● Ocupan viviendas y pedían en marzo & C sobre violencia fronteriza
● **Los dueños buscan explotarnos, afirman trabajadores azucareros**
● **En manos de Endesa, la solución al paro nacional de los maestros**

Creará el PGR una unidad para los delitos de mexicanos en el extranjero
● **Busca el gobierno estadounidense intensificar el control migratorio**

Busca el gobierno estadounidense intensificar el control migratorio
● **Busca el gobierno estadounidense intensificar el control migratorio**

Busca el gobierno estadounidense intensificar el control migratorio
● **Busca el gobierno estadounidense intensificar el control migratorio**

Busca el gobierno estadounidense intensificar el control migratorio
● **Busca el gobierno estadounidense intensificar el control migratorio**

Busca el gobierno estadounidense intensificar el control migratorio
● **Busca el gobierno estadounidense intensificar el control migratorio**

Cese al fuego

Information is power

Un claro ejemplo de ironía, cercano a nosotros por tratarse de artistas mexicanos, es una declaración, a modo de manifiesto del No-Grupo, que en su primera parte dice:

*"El No-Grupo es una sociedad civil, en la que no existen jerarquías ni líderes; nos cohesionamos el propósito de adquirir un prestigio y un reconocimiento que nos sirvan de trampolín para usufructuar los encantos que ofrece el mercado. En la consecución de ese fin prioritario, el arte es para nosotros un simple medio, a través del que abrigamos el afán de enriquecernos... *Posiblemente el No-Grupo, al enriquecerse, jamás vuelva a hacer Arte." (3)*

El No-Grupo estaba conformado por Maris Bustamente, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia. En la década de los 70 surgieron no sólo éste sino otros grupos como "Proceso Pentágono", "Peyote y la compañía", "Atentamente la dirección", "Suma", etc. Artistas como Felipe Ehrenberg y Juan José Gurrola ya venían realizando acciones desde los 60. Estos artistas trabajaron proponiendo un arte público y de ruptura con la anterior generación. Debemos reconocer que abrieron brecha a las generaciones más jóvenes, ya que, si todavía es considerado un fenómeno extraño dedicarse al performance, medio no asimilado, no entendido; hace veinte años debió ser aún más difícil lograr que las nuevas ideas se aceptaran y se reconocieran como formas válidas de trabajo. A estos artistas debió de costarles mucho más trabajo que se les tomara en serio.

La comicidad, la sátira y la ironía pueden llegar a ser un arma subversiva y peligrosa para ciertos intereses. El cómico norteamericano Lenny Bruce es un buen ejemplo de ello.

Rudo e hilarante sátiro social empezó su carrera a finales de los cuarenta. Desafió la santidad de la religión organizada y otras convenciones políticas y sociales que él percibía como tendencias hipócritas, las desenmascaró.

Sus performances fueron intensamente controvertidos por hablar de estos temas y por el vocabulario que usó para hacerlo; con ello ensanchó los límites de la libertad de discurso.

Para hacer más claro este ejemplo reproduciré a continuación algunos fragmentos de un juicio efectuado en su contra por el cargo de faltas a la moral y comportamiento obsceno. El grado de absurdo que muestra esta situación nos hará comprender mejor el papel que jugó Bruce en una

sociedad ultra conservadora como fue la que le tocó en ese momento y como ultimamente tanta gente insiste en defender y en querer imponer:

"Este juicio se llevó a cabo a principios de marzo de 1962. La gente de California contra Lenny Bruce. El jurado estaba compuesto de cuatro hombres y ocho mujeres..."

-¿Nos puede dar usted las palabras exactas o decirnos en dónde fue que escuchó esas palabras?

-Sí. Durante ese canto él usó las palabras "Me vengo, me vengo, me vengo." y...

-¿Acaso él lo hizo sólo tres veces: "Me vengo, me vengo, me vengo."?

-Bueno, esta parte del show duró cosa de unos minutos.

-¿Hubo algo más que dijera el acusado?

-Sí. Luego él dijo: "No te vengas en mi, no te vengas en mi."

-Ahora, él lo hizo ¿sólo una vez o lo hizo dos veces?

-No. Como dije antes, esto duró cosa de unos cuantos minutos.

-Ahora, mientras él decía esto ¿usaba la misma voz que usaba para el canto?

-Bueno, en este particular momento que él decía: "Me vengo, me vengo", él hablaba con un tono de voz normal. Y cuando dijo "No te vengas en mi", él usó un tono de voz un poco más alto...

-Bueno, ellos entraron en el escenario y luego con acompañamiento de música ejecutaron una danza...

-Y en el curso de hacer esta danza ellos, ¿se quitaron su ropa, estoy en lo correcto? ...

_Pregunté al acusado, ¿Acaso te escuché decir la palabra "cocksucker" en tu performance?

-Y él dijo: "Sí, lo dije."

Después, el señor Wollenberg examinó al otro oficial de policía el Sargento James Solden.

-¿Tuvo ocasión mientras estaba en ese lugar (The Jazz Workshop) de ver al acusado Bruce?... ¿Acaso tuvo una conversación con él?

-Tuve una conversación con el señor Bruce, como ejemplifiqué. Lo saqué del Jazz Workshop hacia la patrulla... Hablé con él y le dije, "¿Por qué sientes que tienes que usar la palabra "cocksucker" para entretener gente en un lugar nocturno?"

Y lo que el señor Bruce me contestó fue: "Bueno, hay un montón de "cocksuckers" alrededor, ¿o no? ¿Qué tiene de malo hablar de ellos?" (4)

Aunque dudo que en la actualidad se lleve a cabo un juicio de este tipo (a lo mejor me equivoco) sí encontramos una serie de casos en que el síndrome de dominación y castración que imponen ciertos valores morales de la sociedad reprime la libertad de pensamiento y de acción de muchos individuos. Quizá se ha matizado la forma de ejercer este poder, lo cual es peor: ahora le venden a uno la idea de que tiene una gran libertad al poder elegir, por ejemplo, el producto de la marca que quiera.

Dentro de la lógica consumista se genera esta falsa conciencia de libertad: creer que vivimos en una democracia y por tanto pensar que somos afortunados en comparación con los pueblos sometidos por una dictadura.

El arte tiene una función esencial y liberadora, tiene una misión. Que la lleven a cabo los artistas es una tarea que exige mucho trabajo, mucha dedicación y convencimiento. Es una tarea para verdaderos necios.

"... La libertad no es un saber sino aquello que está después del saber. Es un estado de ánimo que no sólo admite la contradicción sino que busca en ella su alimento y su fundación... Gracias al humor Duchamp se defiende de su obra y de nosotros, que la contemplamos, la admiramos y escribimos sobre ella. Su actitud nos enseña --aunque él nunca se haya propuesto enseñarnos nada-- que el fin de la actividad artística no es la obra sino la libertad. La obra es el camino y nada más." (5)

Referencias bibliográficas

1. Armando Pereira, *La herencia de Foucault, Pensar en la diferencia*, México, Ediciones El Caballito, S.A. Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. 120
2. "Performances", en "El arte del video", Imatco S.A. y Atanor S.A., para Televisión Española
3. No-Grupo, "Autodefiniciones o grupos", en *Artes Visuales*, núm. 24, México, mayo de 1980, p. 25
4. Lenny, Bruce, *How to talk dirty and influence people*, E.U.A, Fireside Simon & Schuster, 1992, p. p. 105-111
5. Octavio, Paz, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, México, Editorial Era, 1968, p. 61

UN PROYECTO DERIVADO DE ESTE TRABAJO:**USTED ESTA AQUÍ**

**Proyecto de performance de Andrea Ferreyra
(A realizarse en el Patio Conventual)**

V FESTIVAL DE PERFORMANCE. EX-TERESA.

OCTUBRE DE 1996

La idea de este performance es cuestionar acerca del propio performance, qué es y qué no es, jugando en el límite, en la fino borde que separa la realidad de una ejecución.

A través de una serie de "pistas falsas" se pretende causar expectación alrededor de algo que no va a suceder. La luz será usada para tal propósito, en concreto, dos seguidores de luz se encargarán de dirigir la mirada a diferentes puntos del espacio. También con esto se busca incrementar la conciencia del espacio que se está habitando, así como la conciencia de ese momento específico: **USTED ESTA AQUÍ.**

Esta idea también es reforzada por el hecho de mencionar a cada uno de los presentes, como en una lista de asistencia. Pero también en el hecho de que estemos aquí se teje la idea de cuestionar qué es el performance, qué esperamos de un performance, qué sabemos al respecto, ¿por qué estamos ahí?

Se trata de que el público sea el que lleve a cabo la ejecución, de ahí también la importancia de nombrarlo. La forma en que yo evidenciaré mi presencia es a través de mi voz. La idea es estar oculta, fuera del espacio donde se concentrará a la gente. Mi voz se escuchará en el espacio donde esté el "público", diciendo:

-El performance es un show... El performance no es un show.

-Nombres...

-Hacer performance implica una actitud existencialista... Hacer performance no implica una actitud existencialista.

-Nombres...

-El contexto es muy importante en una ejecución... El contexto no es muy importante en una ejecución.

-Nombres...

-El performance es una representación... El performance no es una representación.

-Nombres...

-La presencia de la sangre, del fuego y de los encuerados es un lugar común del performance... La presencia de la sangre, del fuego y de los encuerados no es un lugar común del performance.

-Nombres

-El performance en México existe desde hace veinte años, no es nuevo... El performance en México no existe desde hace veinte años, es nuevo.

-Nombres

-Hacer performance implica tomar un riesgo... Hacer performance no implica tomar un riesgo.

-Nombres

-En un performance nunca se sabe lo que va a pasar... En un performance siempre se sabe lo que va a pasar.

...¿En dónde está el performance de hoy?..

...Apareció, llevaba un rollo de carteles blancos bajo el brazo y una mochila café... se paró de cara al auditorio justo bajo la tribuna... Sin prisas extendió en la alfombra verde sus carteles... Luego abrió su mochila y sacó un envoltorio de periódicos del que salieron primero unas enormes orejas... Algunos contuvieron la respiración... Esperaban lo peor cuando apareció la máscara de látex... Se la puso y exhibió las leyendas de sus carteles:

"Entregar al país no es delito es eficiencia: Petunia."

"No vean videos violentos:Babe."

(*La Jornada*. Lunes 2 de septiembre de 1996.)

"Respecto a los artistas, en particular a los más ambiciosos entre ellos, tienen a su disposición todos los medios para sintetizar todas las experiencias tanto como penetrar en las transfiguraciones actuales de la sicología social e individual.

La peor y más barata solución sería irse con la corriente de la oleada posmoderna, el participar en el flujo libre de la mezcla de fragmentos del pasado cercano y remoto, el preparar gulashes eclécticos, el hacer objeto de burla todo proyecto ideológico y por último el coquetear con el pastiche y la parodia, son pasaportes falsos a la cultura internacional.

Este espectáculo de marionetas no es nuestro.

Los filósofos de la cultura deben entonces persistir en denunciar los pozos y las trampas del posmodernismo y derrumbar, antes que nada, el significado de la vuelta que está operándose en la conciencia internacional.

Todo este entusiasmo fue rápidamente remplazado por toda esta desilusión debido a ciertas razones históricas y regionales hay tanta gente que se siente insegura sobre el futuro y asustada.

¿Por qué ocurre esto?

Marcos Kurtycz

USTED ESTA AQUÍ...USTED ESTA AQUÍ...USTED ESTA AQUÍ...¿POR QUÉ?

Claro está que hay que mostrarse gentil con el público, para que éste, frustradas sus expectativas de show, no se impacienta y se preste a este experimento. Es por ello que se introduce otro elemento: el cocktail, llevado hasta el público por amables meseros, el alcohol servirá como salvoconducto de las emociones del público, elemento desconocido por mí.

Otro elemento esencial dentro del performance es la persona encargada de grabar un video del comportamiento del público. Éste se proyectará, al final del performance, en un monitor encontrado en la única área de acceso, lugar por el que tendrán que pasar. Esto sirve para conscientizar al público de su rol activo dentro del performance así como crear una memoria de esta conducta.

Existirá otro elemento, estrictamente confidencial, que, al igual que en la última creación del genial Duchamp, a quien obviamente estoy retomando, permanecerá oculto, pero dentro de la ejecución.

NOTA: Se pedirán los nombres de los asistentes, en la puerta, cuando ingresen argumentando que es para unas memorias, si es que preguntan.

REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

- * Un micrófono y una salida para éste que pueda estar lejos del mismo.
- * Una salida de audio donde se pueda conectar una caja de ritmos o, en su defecto, reproducir el sonido de un cassette.
- * Dos seguidores de luz, con micas de colores que se les pueda adaptar.
- * Un monitor para reproducir desde la cámara el video.
- * Un servicio de meseros y el suficiente alcohol para todos los presentes.

CONCLUSIONES

En esta tesis sólo reflexioné en torno a cinco trabajos, los primeros. Después de realizar "Comentario al margen" continué desarrollando otras ideas que culminaron en nuevas acciones. Algunas de éstas presentadas en foros de arte como la pieza "El gran vidrio" presentada en "La Panadería" en noviembre de 1993; o el evento "Alzamiento Situacionista" presentado en el Centro Nacional de las Artes, en mayo de 1994.

Pero también, incursionando en otro tipo de terreno realicé en octubre de 1994 el performance "Mes de la patria" en una fiesta privada de Steven Brown y en noviembre del mismo año "Zombies de antro" en un lugar donde tocan grupos de rock llamado "El Antro". También seguí experimentando en la vía pública llevando a cabo la pieza "This is America" en tres específicos lugares de la ciudad de San Francisco.

Por otro lado debo mencionar que el evento "Alzamiento Situacionista", orquestado por Juan José Gurrola, fue culminación y resultado de un curso llamado "Introducción al performance", mismo que duró cuatro meses y que fue muy importante en mi proceso. Gracias a éste pude analizar mis trabajos anteriores desde otra perspectiva y, con ello, comencé a plantearme otros problemas y otros caminos para resolver estos problemas. El estudio de la obra de Duchamp fue clave en este recorrido y la insistencia de Gurrola en ello, como en otras tantas cosas, me forzó a dar un salto, un brinco en el torrente de mi pensamiento.

Creo que si tuviera que hacer los performances que ya he hecho los haría muy diferentes. Pero esto es lo que tiene que suceder, un proceso constante de aprendizaje no sólo del propio trabajo, de las propias experiencias y errores, sino también, y esto es muy importante, del camino ya recorrido por otros, del conocimiento e información de que podamos servirnos para beneficio de nuestro propio desempeño. También de las experiencias cotidianas, de todos los contactos que podamos tener con otras disciplinas, de la vivencialidad de nuestra cultura, etc. Pero todo esto no significa nada si no se puede articular en algún tipo de orden, de discurso.

A partir de la realización de este trabajo he cobrado conciencia de la enorme dificultad que implica dedicarse al arte en estos momentos. La labor de los artistas exige, cada vez más, una sólida formación teórica. En el caso concreto del performance me doy cuenta de que, cuanto más profundiza uno, más hay que saber, ya que se va volviendo más complejo en la medida en que nos adentramos en el tema.

Por otro lado me sucedió que al revisar la información, surgían ante mi un millón de caminos o brechas por las cuales indagar, investigar. Cada caso ofreció una serie de problemas distintos. Para realmente resolver éstos es necesario ir abordándolos uno por uno. Como ya había dicho en la Introducción esta tarea no la realicé aquí, pues no era mi objetivo.

Considero que realizar una tesis es una experiencia fundamental para todos los que nos dedicamos al arte. Estructurar un pensamiento es una tarea difícil pero primordial. Si se logra, probablemente se verá reflejado en el trabajo plástico.

Como se habrá notado, yo he hablado de diferentes posturas, métodos y posibilidades del performance, mismas en las que he ubicado mi trabajo. Creo que todavía estoy en un proceso de búsqueda y no podría definir sólo un camino a seguir.

Lo que sí tengo claro es que: elija uno una posibilidad u otra, ésta tiene que estar debidamente fundamentada. Digamos que en la forma de aprender por ensayo y error se ubican las experiencias narradas en esta tesis.

Ahora me interesa plantearme el trabajo desde otro método, más elaborado a priori y no por ello frío y calculado. Simplemente tener un cierto rigor que genere un mayor compromiso y solidez.

Esta tesis me sirvió para reflexionar en torno a un proceso comenzado hace años; el evaluar el mismo y extraer de ello un aprendizaje significa cerrar un ciclo y comenzar otro nuevo. En este sentido creo que esta tesis es una pista de lanzamiento para un siguiente trabajo más enfocado a sólo un problema, quizá a dos.

EJERCICIOS

En una ocasión, ayudando a un amigo con un seminario, éste me pidió que diera unas clases de performance. El aceptar esta petición me colocó frente a una serie de preguntas y consideraciones, fue un paso dentro de la construcción de este trabajo y lo que me parece más interesante de rescatar y plasmar aquí son los ejercicios que se me ocurrieron y que apliqué a los alumnos del seminario, teniendo no tan malos resultados.

1. Reconocer cuándo y dónde aparece el performance en una situación de la vida real. Dar un ejemplo concreto.

2. Recordar todos los performances que haya visto. Encontrar qué tienen en común y en qué se diferencian.

3. Realizar una acción en la que se logre darle otra función, otra vida a un estereotipo.

4. Escoger un espacio específico y trabajar a partir de sus connotaciones. Cada vez que se piense en algo, trasladarlo a otro espacio y analizar qué lectura tendría en uno y otro. Trabajarlo como un proyecto con: documentación del lugar, estudio de antecedentes, dibujos, maquetas, etcétera.

5. Desarrollar una idea de ejecución a partir de las obsesiones propias.

6. Contestarse las siguientes preguntas, para uno mismo. Es esencial tener claras estas cuestiones si uno va a pararse enfrente de otros a decirles algo:

-¿Qué es la sabiduría?

-¿Por qué cosas vale la pena la vida?

-¿Cuáles son tus principales miedos?

Al terminar una de las clases les leí un texto de Santiago Auserón, cantante y compositor del grupo de rock español *Radio Futura*. Auserón estudió filosofía; sus letras, además de funcionar para las canciones, poseen gran sabiduría. Hay cosas tan bien escritas que no podría uno decir de mejor manera. Este es un claro ejemplo:

“Cada noche los cuerpos ardían en una hoguera de propósitos inciertos, inflamados de palabras, como brazos que se agitan. La seguridad ilusoria del presente se desvanecía, huyendo en relojes de cifra incomprensible. Ni casa ni tierra.

El viaje es un vaivén del miedo a la alegría, de la insensatez a un extraño conocimiento, ajeno, sin límites. Tan pronto el pasado hacía girar sus amenazas cual palo de ciego sobre nuestras cabezas como la oscura presencia de un ser futuro presionaba en nuestro interior con dedos negros, real como el espacio que no podremos abarcar jamás.

El viaje es una guerra que no acabó en su día.

Ciudades que los ojos no retuvieron al pasar y pese a todo dejaron una huella secreta e imborrable. Campos ardiendo a ambos lados de la carretera. Rostros entre las llamas, desconocidos o familiares, haciendo señas a la pasión. Como fotografías, recuerdos ya de lo que aún no ha sucedido. Las fotos son fuego también para los ojos, con esa firmeza enrarecida. La música será más fiel que las palabras, cuando no esconda palabras nunca dichas. La música es la alquimia de los cuerpos.

Al fuego, pues, las fotos. Y los cuerpos, al fuego, que fertiliza las tierras áridas y espinosas. Los hijos de la pasión crecerán con un estigma imborrable en la frente. ¿Pero quién reconocerá el rostro del que regresa de un país en llamas, para dar vida al orden que aprendió del caos?

RADIO FUTURA
De un país en llamas

BIBLIOGRAFIA

- Abbagnano, Nicola,
Diccionario de filosofia,
México, Fondo de Cultura Económica,
1994
- A cura di Luciano INGA-PIN,
Performances, Happenings, actions, events,
activities, installations,
Italia, -Mastrogiacomo Editore,
1978
- Artaud, Antonin,
El teatro y su doble,
México, Editorial Hermes,
1992
- Baciu, Stefan,
Estridentismo, estridentistas,
Veracruz, México, Cuadernos de
Cultura Popular, Instituto Veracruzano de Cultura,
1995
- Bachelard, Gaston,
La poética del espacio,
Argentina, Breviarios, Fondo de Cultura Económica,
1990
- Bruce, Lenny,
How to talk dirty and influence people,
E.U.A, Fireside, Simon&Schuster Building,
1992
- Carr, C,
On Edge, Performance at the end of the twentieth century,
E.U.A, Wesleyan University Press of New England,
1993

-Eliade, Mircea,

Lo sagrado y lo profano,

Colombia, Editorial Labor S.A., 2da edición,

1994

-*El Posmodernismo, título original: The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture,*

México, Colofón para la edición mexicana,

Bay Press y Editorial Kairós, S.A,

1988

-Foucault, Michel,

Historia de la locura en la época Clásica, vol. I, vol.II,

México, Breviarios de Fondo de Cultura Económica,

1992

-Goldberg, Rose Lee,

Performance Art, from Futurism to the present,

edición revisada, ampliada,

Nueva York, Harry N. Abrams Inc. Publishers,

1988

-Knapp, Mark L.,

La comunicación no verbal, el cuerpo y el entorno,

México, Paidós Comunicación,

1994

-Lucie-Smith, Edward,

El arte hoy: del expresionismo abstracto al nuevo realismo,

traducción al castellano María Luisa Rodríguez Tapia,

Madrid, Editorial Cátedra,

1983

-Marchán-Fiz, Simón,

Del arte objetual al arte del concepto: las artes plásticas desde 1960,

Madrid, A. Corazón, 2da edición,

1974

- Mason, Bim,**
Street theatre and other outdoor performance,
Great Britain, Routledge,
1992
- Mueller, Roswitha,**
Valie Export, Fragments of the imagination,
E.U.A, Indiana University Press,
1994
- Paz, Octavio,**
Marcel Duchamp o el castillo de la pureza,
México, Editorial Era,
1968
- Racionero, Luis,**
Filosofías del underground,
Barcelona, Contraseñas, Editorial Anagrama,
1977
- Rice, Anne,**
Lestat, el vampiro,
España, Ediciones B, S.A., Grupo Zeta,
1994
- Sayre, Henry M,**
The object of performance. The American Avant-Garde since 1970,
E.U.A, The University of Chicago Press,
1989
- Sánchez Vázquez, Adolfo**
Invitación a la estética,
México, Editorial Grijalbo,
1992
- Williams, Emmett,**
My life in Flux-and-Vice Versa,
Alemania, Thames and Hudson,
1992

ARTÍCULOS DE REVISTAS

-Angry Women, en
Re/Search No 13,
Hong Kong, Re/Search Publications,
1991

-Apple, Jacki,
"Performance art is dead, Long live performance art!", en
High Performance, Verano de 1994, No 66,
E.U.A

-de Alvarado, Dulce María,
"Marcos Kurtycz, in memoriam", en
Generación, No 7, Año VIII, México,
Mayo-Junio de 1996

-Kontova, Helena,
"Los artistas del nuevo performance: diálogo europeo-norteamericano", en
Artes Visuales, No 24, México, Museo de Arte Moderno
Mayo de 1980

-Zepeda, Dinorah,
"Kurtycz, profeta del riesgo y la libertad", en
Generación, No 7, Año VIII, México,
Mayo-Junio de 1996

-Gibbs, Michael,
"De Appel y el performance en Holanda desde 1975", en
Artes Visuales, No. 26, México, Museo de Arte Moderno,
Noviembre de 1980