



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“EL PERFORMANCE NO ES TEATRO”

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
LOXÁ TAMAYO MÁRQUEZ

DIRECTOR DE TESIS  
LIC. MARÍA DEL ROSARIO GARCÍA CRESPO

MÉXICO, D.F. 2005

m. 345769



DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACION  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLASTICA  
XOCHIMILCO D.F.



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.

---

# Índice

Agradecimientos	i
Introducción	1
Parte I: Antecedentes	9
Capítulo 1: Del dadaísmo al happening y al performance	10
El Avant Garde: Futuristas, Dadaístas y Surrealistas	10
El Happening	14
El Performance	17
Un poco de teatro experimental	23
Capítulo 2: México y América Latina en el performance	27
México	28
Venezuela	49
Brasil	51
Chile	53
Cuba	54
Argentina	56
Chicanos	58
Parte II: Teoría y Práctica del Performance: Tres visiones	60
Capítulo 3: Desde las artes escénicas: Entrevista a Josefina Alcázar	63
Capítulo 4: Nuevas formas de pensar la realidad: Entrevista a Maris Bustamante	75
Capítulo 5: <i>Los Performances Studies</i> : Entrevista a Antonio Prieto	91
Parte III: El Debate	119

---

Capítulo 6: Ocho controversias sobre el performance en el mundo del arte	120
I. El problema del término performance como anglicismo	121
II. El Performance: entre la Modernidad y la Posmodernidad	124
III. Arte-objeto o Arte no-objetual	126
El performance como Arte no-objetual	128
IV. Happening o Performance	130
V. Performance o Teatro	132
VI. "Performativity"	140
VII. Los límites de la Interdisciplina y la Transdisciplina	143
VIII. El mercado del arte y el performance	149
Consideraciones finales	151
Capítulo 7: El Performance: a manera de conclusión	153
Bibliografía	166
Anexo I: Cronología	177
Anexo II: Algunas definiciones...	192
Anexo III: Índice de Imágenes	204

---

## Agradecimientos

El presente trabajo es el resultado de mi inquietud por conocer más sobre el performance. Al paso del tiempo, mis ideas iniciales se transformaron en la misma medida que tuve interacciones con personas, situaciones y lugares en torno al tema que me ocupa.

Sin duda, llegué a la Escuela Nacional de Artes Plásticas con una idea inocente del arte. Hoy, salgo de la institución con una postura concreta a partir de las experiencias vividas en su seno. En el devenir estudiantil se generaron muchas preguntas y otros tantos caminos para su entendimiento. Así encontré el sustento para consolidar un presente y modificar el futuro, cuantas veces sea necesario, de mi imaginario artístico.

En suma, mi reconocimiento a la escuela por las constantes críticas de los maestros con el único propósito de coadyuvar en mi formación profesional. Me ayudaron a crear, por cierto, un carácter crítico respecto a las artes. Pero también formé un espíritu de agradecimiento para todos aquellos que fueron parte de mi desarrollo en este contexto y a quienes hago patente mi agradecimiento en los siguientes párrafos.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, pues como universitaria propició un sinnúmero de batallas en mi intelecto cuyo impacto, positivo o negativo, moldeó mis expresiones. Por ejemplo: la huelga de la UNAM de 1999. Dicho movimiento me permitió apreciar la conciencia de los jóvenes con relación al funcionamiento del sistema y esto influyó en mi esencia como artista.

---

A la Dirección de Programas para la Juventud del Gobierno de la Ciudad de México, quien me otorgó una beca para participar con jóvenes de otras disciplinas en el programa *"Itinerarte Joven"*.

A Elizabeth, Pepe, Demian, Salma, Xóchitl, Eduardo, y Eva; los *chavos* de *"Kromátika Esquizoide"* que siempre le entraban a todo. Recuerdo de ellos, y con ellos, magníficas discusiones, desveladas, viajes a las nubes, máscaras apretadas, ensayos en el parque, movimientos extraños, ejercicios con velas; y todo esto me hizo querer saber más.

Al diplomado de Artes Visuales de la UAM, porque empezó con una buena sacudida y me impulsó a buscar *nuevas formas de ver la realidad desde las artes visuales*. Ahí conocí a Maris Bustamante, una de las personas causantes de modificar y transformar mi visión del artista y del arte.

En el *"Encuentro Hemisférico de Performance"*, en Monterrey, conocí a la gente que hace arte y lo defiende con su trabajo mismo. En ese lugar, entre eventos, conversé con Maris Bustamante fuera del Teatro de la Ciudad. Largas horas de aquellas fascinantes conversaciones culminaron en mi resolución de empezar esta investigación.

Participé en dos encuentros nacionales de estudiantes de artes plásticas en Guadalajara y Puebla, donde conocí a jóvenes artistas con ganas de hacer cosas y defenderlas. Las cálidas tardes en esas bellas ciudades eran propicias para pláticas e intercambios de ideas.

A Adriene Jenik del *Center for Research in Computing and the Arts*, quien me orientó dentro de la vida universitaria artística en la Universidad de California, Campus San Diego. En esta universidad aprendí otras perspectivas y metodologías del arte. Experimenté otras disciplinas, vi otras propuestas, discutí otros temas. Lejos de todo lo

---

que conocía, aprendí a conocerme a mí misma. Su biblioteca, Geisel, era una cobija de información y reflexión.

A Elia Arce, performancera Américo-Costaricense, radicada en Los Ángeles, California, por su disposición a discutir límites que ella rechaza.

A Carlos Zerpa, artista venezolano apasionado por Zappa y el performance.

A Pancho López, por buscar espacios para jóvenes performanceros, y quién me llevó desde el trabajo de Servicio Social de *“Artes por Todas Partes de la Ciudad de México”* hasta al Museo Universitario del Chopo.

A Lorena Wolffer, pues en su curso empecé a *hacer*, entendiendo más lo que estaba haciendo.

En el trabajo de campo de esta investigación no podían faltar los performanceros, críticos y teóricos, que se dieron tiempo para contestar a mis preguntas. Ellos son: Josefina Alcazar; Antonio Prieto; Maris Bustamante; Alastair McLennan; Stelarc; Felipe Ehrenberg; Lorena Wolffer; José A. Sánchez; Carlos Zerpa; Pancho López; Lorena Orozco; César Martínez; Monica Mayer; y, Fernando Muñoz.

También quiero agradecer a mis alumnos. Entré temerosa a la docencia y ahora, después de tres años, aprendí, reforcé y cuestioné junto con ellos.

A Esperanza. Gracias por ayudarme con la transcripción de las entrevistas. Una tarde, en tu comedor, disfruté mucho la plática contigo y Carlos acerca del performance.

A las queridísimas *tías* que han sido un apoyazo en todos estos momentos y compartieron su espacio para el aterrizaje en papel de este trabajo.

A mi tío Ramón por esos últimos toques.

A Mara y Carlos por ese último jalón entre notas de Márquez...

---

A Sergio (pa). Eres una guía indispensable no sólo en este trabajo, sino desde siempre. Tus comentarios son mi guía constante y tú siempre estás ahí.

A Betty (máma) y a Mara. Las mujeres más humanas y reales que he conocido.

A Geo, por esos encierros de estudios, las tardes de entrevista, las asesorías técnicas y sentimentales, el pilar diario de este trabajo.

Por último, dedico este trabajo a Mara, Betty y Sergio, pues lo que soy ahora es resultado de sus risas y pláticas. Gracias por ser el núcleo...

---

# Introducción

El performance es una práctica artística contemporánea. Ha alcanzado un gran desarrollo en las distintas disciplinas artísticas: dentro de las artes visuales y al interior de las artes escénicas, ha aportado elementos a la danza y lo han practicado músicos importantes. En varias universidades se han creado departamentos de “performance studies” donde se estudian las diferentes perspectivas sobre todo desde las ciencias sociales. Todo ello ha ampliado los enfoques del performance y en consecuencia se han generado muchas controversias. En este trabajo me planteo analizar una de ellas: el debate acerca de los límites del performance a partir de los artistas que lo han practicado profesionalmente. Como límite entiendo el punto de divergencia con respecto a otras disciplinas, como es el caso particular del teatro o los “performance studies”.

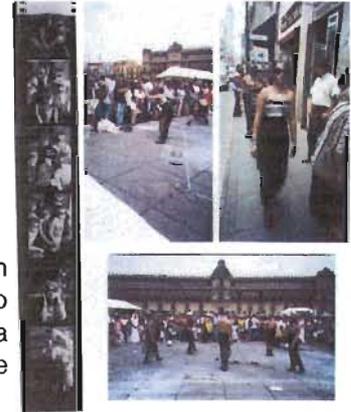
¿Qué es válido y que no del performance dentro del campo del arte? ¿Cuál es la aportación del performance al arte en general, desde la perspectiva de las *Artes No Objetuales*? y ¿qué del performance es en realidad una continuidad de otras artes tradicionales y qué es lo novedoso? ¿Cual es la relación del artista performancero con el mercado actual del arte?

Me acerqué al performance a través de dos caminos simultáneos. Uno fue en el mes de abril de 2000 cuando me fue otorgada una beca para trabajar en el programa *Itinerarte Joven* coordinado por la Dirección de Programas para la Juventud del

---

Gobierno de la Ciudad de México. Durante seis meses coordiné, organicé y realicé eventos interdisciplinarios con un grupo de jóvenes, también becados, de diferentes

Kromática  
Esquizoide,  
performance en  
el Zócalo  
Capitalino de la  
Ciudad de  
México, 2000.



disciplinas de la música, danza, literatura, teatro y artes plásticas. Planeamos acciones con base en un tema discutido y aprobado por todos. Lo llevábamos a distintas colonias populares, así como a espacios públicos de la ciudad de México, uno de ellos fue el Zócalo capitalino. Con mis compañeros, formamos un grupo que llamamos *Kromática Esquizoide*. Empezamos con experimentaciones que yo creía, entonces, eran *performance*. Después de concluida la beca del gobierno de la ciudad, seguimos impulsando acciones con el grupo por nuestra cuenta.

Casi un año después, en enero de 2001, me inscribí al Diplomado en Artes Visuales de la División de Ciencias y Artes para el Diseño, de la Universidad Autónoma Metropolitana. Era un diplomado que incluía distintas técnicas, algunas tradicionales de las artes plásticas. El primer módulo lo condujo Maris Bustamante y se tituló "Nuevas Formas de Pensar la Realidad desde las artes y los diseños". Yo todavía formaba parte de *Kromática Esquizoide*. El curso de Maris revolvió mi pensamiento y me hizo cuestionar el trabajo que realizábamos dentro del grupo como *performance*. ¿Lo que hacíamos era realmente *performance* o era una representación de otro tipo?

---

Más adelante asistí al Encuentro Internacional sobre Performance que se realizó en la ciudad de Monterrey, organizado por el Instituto Hemisférico sobre Performance y Política en el mes de junio de 2001. Las discusiones fueron muy pertinentes sobre la definición del performance y la posibilidad de que cualquier acto, sea artístico o no, incluyendo la danza, el teatro experimental, e incluso acciones políticas (como las manifestaciones públicas) fuesen consideradas como performance, sin mantener ningún límite que pudiera acotar su clasificación.

Portada de programa para el Segundo Encuentro Anual del Instituto Hemisférico de Performance y Política en Monterrey en el 2001.



El debate me sumergió más en esta línea de acción. La discusión me interesó sobremanera, porque precisamente estaba en un embrollo para entender las diferencias de conceptos y prácticas tanto en los Estados Unidos como en México. En ese momento estaba a la mitad de mis estudios de la licenciatura en artes visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Fue entonces que me fue otorgada una beca de intercambio académico con la Universidad de California San Diego (UCSD). Aproveché mi estancia para, entre otras cosas, investigar y profundizar los fundamentos del *happening* y el performance en los Estados Unidos. El contacto con profesores vinculados al tema, así como varios cursos que tomé y el uso de la biblioteca fueron de gran ayuda para mi trabajo.

---

Regresando a México proseguí con el trabajo bibliográfico, y realicé mi servicio social colaborando en la organización de los encuentros anuales de nuevos performance es que impulsa Pancho López en el Museo del Chopo.

Por todo lo anterior, decidí desarrollar mi trabajo de tesis abordando el difícil tema del performance en México. Elaboré el proyecto de investigación y estructuré la orientación de mi trabajo basándome en una sólida investigación bibliográfica y hemerográfica. Varios libros fueron muy valiosos para dar dirección a mi trabajo, como los escritos por Coco Fusco, Guillermo-Gómez Peña, Víctor Muñoz, y Katnira Bello entre otros.

No obstante, una de las fuentes más importantes que sustentan esta tesis, fue el diálogo intenso que tuve con artistas performanceros y críticos tanto mexicanos como extranjeros.

Trabajé las entrevistas de dos maneras, ajustándome a las condiciones y disponibilidad de los artistas. Una manera fueron entrevistas realizadas vía correo electrónico con artistas y críticos que no radican en México como Alastair MacLennan, un reconocido performancero inglés, quien forma parte de *Black Market*; Carlos Zerpa, de los iniciadores del performance en Venezuela; Stelarc, australiano, de los iniciadores del performance a nivel mundial; Felipe Ehrenberg, artista performancero mexicano, agregado cultural de la embajada de México en Bolivia; Lorena Wolffer, performancera mexicana de la generación de los noventa; y José A. Sánchez, teórico y crítico español de performance.

Las otras entrevistas a profundidad fueron cara a cara. En la Ciudad de México platicué con artistas como: Pancho López, artista de performance que actualmente impulsa los encuentros anuales donde se presentan propuestas de nuevos

---

performanceros; Lorena Orozco, performancera de la generación de los noventa, fue integrante del grupo *19 Concreto*; César Martínez, artista de performance que surgió en los noventa, a partir de sus vínculos como ayudante del *No-Grupo*; Mónica Mayer, artista e investigadora mexicana de performance que participó en la generación de los grupos y estuvo muy involucrada dentro de la perspectiva del arte feminista; Fernando Muñoz, mexicano, actor, director y teórico de teatro; Josefina Alcázar, socióloga y teórica del teatro, actualmente investiga la historia y las bases teóricas del performance en México; Maris Bustamante, artista no-objetual, neo-transconceptualista estridente, de las iniciadoras del performance en México con su participación en el *No-Grupo*; y Antonio Prieto, un teórico del performance especializado en los estudios de *Performativity*.

Las entrevistas representan distintas generaciones y momentos históricos del performance, así como distintas posiciones y visiones del mundo del performance.

La tesis la he dividido en tres partes. La primera parte se refiere a los antecedentes históricos tanto a nivel internacional, como en México y América Latina. Está compuesto por dos capítulos. El capítulo 1 se titula *Del dadaísmo al happening y el performance*. Aquí expongo los antecedentes del performance a partir del futurismo, el dadaísmo y el happening, y toco aspectos esenciales del teatro experimental y su desarrollo. El capítulo 2 se titula *México y América Latina en el performance*. Aquí reviso las principales influencias en el performance mexicano, a partir del estridentismo, la generación de la ruptura, la época de la formación de los Grupos y la evolución del performance en la década de los noventa y lo que va de este siglo. Asimismo expongo los diferentes desarrollos en países latinoamericanos.

La segunda parte de la tesis se refiere a tres visiones sobre la teoría y la práctica del performance. Está constituida por tres capítulos. Cada uno muestra entrevistas

---

autorizadas de tres personalidades en el campo del performance, que me parecen clave para poder entender las distintas trayectorias que el performance ha seguido. El capítulo 3 se titula *Las artes escénicas en el performance*, y muestra la visión de Josefina Alcázar, una socióloga investigadora de teatro del CITRU: Centro de Investigación Teatral del INBA. Debido a previos trabajos sobre el teatro de vanguardia, Josefina se acercó a las prácticas del performance en México. Su perspectiva subraya el debate entre artes escénicas y artes visuales en torno al Performance. El Capítulo 4 se titula *Nuevas formas de pensar la realidad*. Esta es la visión de Maris Bustamante, quien ha realizado acciones de performance teniendo como antecedente a las artes visuales. Sin embargo su perspectiva es totalmente distinta a la que se ha generado desde el teatro, e incluso desde las artes visuales. El performance, dice Maris, es una experiencia artística propia, que no debe confundirse con otras expresiones. El capítulo 5 se titula *Los Performance Studies*, que muestra la visión de Antonio Prieto, investigador formado dentro de la perspectiva estadounidense del "performance studies", principalmente de la Universidad de Nueva York. Me ha parecido fundamental exponer estas tres visiones pues reflejan los temas más controvertidos que actualmente impactan la concepción y práctica del performance en México y en el mundo.

La tercera parte se refiere al debate. Está constituida por dos capítulos. El Capítulo 6 se titula *Ocho controversias sobre el performance en el mundo del arte*. Aquí me ubico en los temas de mayor polémica que han delineado tanto la práctica como la concepción del performance. Me refiero al problema del anglicismo del término *performance*; al debate entre la modernidad y la posmodernidad; a la oposición entre arte-objeto y arte no-objetual; a la relación entre happening y performance, y desde ahí la controversia sobre la asociación del teatro con el performance; la perspectiva actual del llamado "performativity" a raíz de los "performance studies"; el debate sobre la

---

interdisciplina y la transdisciplina; y finalmente el impacto del mercado del arte en la actividad del performance. El capítulo 7, a manera de conclusión, se desprende de todo lo anterior, esto es, del desarrollo histórico, de las distintas visiones y de la controversia existente, reflexiono sobre definiciones y expectativas del performance como actividad artística.

La bibliografía que se incluye en la tesis está integrada por libros consultados, recopilaciones (como los trabajos de *Pinto Mi Raya* de Mónica Mayer y Víctor Lerma donde se conjuntaN distintos artículos de periódicos de circulación mexicana o la recopilación de artículos utilizados en distintos diplomados como el de *Nuevas Formas de Pensar la Realidad Desde las Artes y los Diseños*); asimismo se presentan diferentes revistas como *Generación* especializadas en estos temas; incluyo artículos publicados por artistas y teóricos del performance tanto en México, América Latina, los Estados Unidos, como Europa; se exponen varios catálogos, como la compilación realizada por Andrea Ferreyra a partir de una serie de mesas redondas denominada *ARTEacción* que tuvo lugar en la cantina "El Puerto de Veracruz" de la ciudad de México; asimismo registro la tesis de Dulce María de Alvarado, que me ha parecido fundamental pues su trabajo ha recolectado las visiones de los propios artistas; finalmente enlisto las entrevistas efectuadas, ocho vía correo electrónico, y ocho más personales, además de la transcripción realizada del seminario "Performance: entre el arte y la teoría" que se llevó acabo en el Centro de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM).

Incluyo también tres anexos. El primero es una cronología de los principales eventos del performance y sus antecedentes. El segundo expone distintas definiciones del performance expresadas por personalidades a lo largo de su historia. Finalmente se

---

enlistan los títulos y referencias de las imágenes contenidas en la tesis y que ilustran parte de la historia del performance.

Debido a que no existe una definición clara sobre los límites del performance, el campo de trabajo en el que el artista se mueve es relativamente libre. Una cuestión importante a considerar es la validez que tengan ciertos performances, en función de cómo los propios performancers los definan. Precisamente la pertinencia de esta discusión hace cuestionar más allá los límites del arte en general. En sí mismo, este trabajo no resuelve la controversia, pero la expone. Ubica los antecedentes y los elementos del debate. Aclara al menos líneas de investigación que necesitan ser profundizadas para abrir el campo de conocimiento entre performance, arte y sociedad.

•

---

**Parte I**  
**Antecedentes**

---

# CAPÍTULO 1

## Del dadaísmo al happening y al performance

El performance tiene claros antecedentes a lo largo de la historia del arte contemporáneo. Debido a que es una expresión del arte que utiliza el cuerpo como base de su producción, varios investigadores del arte de vanguardia y del performance trazan sus orígenes marcando una relación entre las tradiciones *avant garde* del arte y el teatro del siglo XX.<sup>1</sup>

### El Avant Garde: Futuristas, Dadaístas y Surrealistas

Durante el Futurismo los artistas rompieron las tradicionales disciplinas de la pintura. Estaban más interesados en realizar un trabajo que fuera de acuerdo al tiempo que vivían. Las máquinas, las entonces nuevas tecnologías de reproducción masiva y la velocidad era algo que marcaba la nueva era de la modernidad. El poeta Marinetti escribió en 1909 el primer manifiesto del futurismo en el diario francés *Le Figaro*. En el atacó los valores establecidos en las academias tradicionales de la pintura y la literatura. Marinetti entonces empezó a escribir obras de teatro que respaldaban sus ideas.

Poco a poco otros artistas comenzaron a involucrarse en las ideas futuristas. No creían en la necesidad de fijar un momento especial de dinamismo como principio universal, sino más bien en crear una sensación dinámica, hecha eterna<sup>2</sup>. Querían revolucionar el arte mediante representaciones radicales en donde involucraban al

---

<sup>1</sup> Cf. Carlson, Marvin (2001:81).

<sup>2</sup> Cf. Goldberg, Roselee (2001:44).

---

espectador en la pintura. Creaban así escenografías que literalmente se comían al

Portada de "Zang  
tumb tumb  
(artillería  
onomatopoetica)"  
de Marinetti



espacio. Eran representaciones interdisciplinarias donde la escenografía, el vestuario, y la relación del espectador con el artista, o actor, se daba en una atmósfera creada con base en conceptos de “estupidez”, pues tenían que ver con el absurdo, la locura, etcétera.

Es interesante subrayar que los artistas vieron en el teatro una forma de posibilidad de expresión de sus ideas. En el otro extremo se encontraba un espectador que no estaba acostumbrado a ser abordado así, incluso se sentía atacado, por lo que rechazaba esta forma artística constantemente. Durante este tiempo los artistas constructivistas creían en un arte sin límites entre las distintas disciplinas.

El dadaísmo se desarrolló en un momento en que se expresó un movimiento político del arte contra la sociedad capitalista. Fue una respuesta a los impactantes sucesos de la Primera Guerra Mundial. Los artistas iniciadores de este movimiento fueron los alemanes Hugo Ball y Emmy Hennigs (bailarina y pareja de Ball). Hugo Ball, deprimido por los valores capitalistas que abrazaban entonces la sociedad, vio en el teatro una forma de cambiar las estructuras sociales y culturales así establecidas. El movimiento se extendió de Munich hacia Zurich, debido a la guerra. Ahí empezaron a generar una especie de arena pública en los cafés, que se convirtieron en lugares

donde se concentraban los artistas y se presentaban manifestaciones artísticas de diversas disciplinas, totalmente rupturistas y contrastantes. Se podía leer poesía, o masturbarse ante el público, hablar simultáneamente con palabras o haciendo ruidos extravagantes, y hasta eventos sorprendes como el caso de Franklin Wedekin, que se orinó ante los espectadores. Los dadaístas usaban la idea del caos, y se basaron mucho en el concepto de la simultaneidad.



"Feets,  
1915, a  
synthesis" de  
Marinetti en  
donde los  
pies eran los  
actores y los  
objetos.

Hugo Ball  
recitando el  
poema  
"Karawane",  
1916. Uno de  
los últimos  
eventos en el  
Cabaret  
Voltaire.



En esta época se hizo famoso el Café Voltaire, que se convirtió en el centro iniciador de todas estas manifestaciones. Ahí llegaron a involucrarse una gran cantidad de artistas entre ellos Wassily Kandinsky. Las reuniones dadaístas se fueron expandiendo a otros lugares donde continuaron su labor artística-ideológica. En Alemania y, después de finalizada la guerra, en París, el movimiento fue sostenido por Francis Picabia. Aprovechando las migraciones de refugiados y exiliados de la guerra hacia Estados Unidos, Marcel Duchamp y Picabia llevaron el dadaísmo a Nueva York. El radicalismo del movimiento hacía difícil para el espectador aceptar esa manera de caos colectivo que creaban los artistas, no sólo por el hecho de presentar algo incomprendible para el público, sino porque muchas de las acciones eran sofisticadas críticas a la moral burguesa de aquellos tiempos. Los artistas escribían mucho, se convertían en poetas, se hacían músicos, brincaban de una disciplina a otra según la

---

intuición de cada uno. Eran verdaderos activistas que defendieron fervientemente los principios básicos del movimiento.

El surrealismo fue la lógica sucesión del movimiento dadá en París. En el Palais de Fêtes en 1920 se llevó a cabo el primer evento dadaísta donde participaron Jean Coucteau, André Breton y Tristán Tzara entre otros. Organizaron más y más eventos con la participación de artistas que traían diferentes propuestas como el compositor francés Erik Satie. Estos eventos iniciales fueron el antecedente de un nuevo periodo llamado surrealismo, pero debido a las circunstancias históricas se expresaron en una simbiosis dadaísmo-surrealismo. El movimiento pudo establecerse hacia 1925 cuando se publicó la revista *La Revolution Surrealiste* y se constituyó el Bureau de Investigaciones Surrealistas. Fue definiendo sus propias premisas. Se trataba de crear un espacio romántico para las ideas inclasificables y la continuación de las revueltas.<sup>3</sup>

Mientras que los dadaístas y surrealistas buscaron nuevos espacios para rechazar de alguna forma la civilización moderna capitalista que con su lógica racionalista había conducido a la 1ra. Guerra Mundial, los futuristas, por su parte, se propusieron destruir todas las anteriores concepciones estéticas de proporción, tiempo y espacio, exaltando la violencia y el uso de la tecnología como nuevos fundamentos del mundo y del arte. Los dadaístas en cambio vieron en la tecnología una expresión más de ese mundo falso y absurdo que querían destruir.<sup>4</sup>

En el periodo de entre guerras, los artistas adscritos a la escuela de la Bauhaus más conocidos dentro de las artes plásticas y visuales fueron Paul Klee y Wassily Kandinski, por mencionar sólo algunos. Visualmente se proponían formas muy cargadas hacia el geometrismo, exploraciones de color, de movimiento, de espacio, en lo que se

---

<sup>3</sup> Cf. Goldberg, Roselee (2001:88-89).

<sup>4</sup> Cf. Alcázar, Josefina (2000:18).

---

refiere a la tela en la pintura. Pero además de ello, estos artistas realizaron otro tipo de experimentaciones que combinaban la pintura con la música, danza y arquitectura. Se dio una exploración espacial muy importante.<sup>5</sup> Como parte de esta tendencia dentro de la misma escuela de la Bauhaus, Oscar Schlemmer en 1928 declarararía la muerte del teatro. Y si al teatro lo han declarado muerto muchas veces a lo largo del siglo, es a Oscar Schlemmer a quien se adjudica haber dicho por primera vez “¡el teatro ha muerto!”.

## El Happening

El futurismo, dadaísmo y surrealismo fueron vanguardias que no respetaron límites entre las diferentes artes. Incursionaron en ellas y atravesaron fronteras. Resistiendo los efectos perniciosos de las guerras mundiales y rechazando la cultura occidental, empezaron a ver posibilidades de creación volteando hacia el oriente. Así fueron acercándose a las nociones de azar e indeterminación.<sup>6</sup>

Se dice que estos fueron los orígenes más directos de los “Happenings” y desde ahí el performance. En efecto, el principal punto de referencia de todos los *happenings* fue el Dadaísmo. El fundamento era un arte que fuese capaz de mover y romper el pensamiento lógico de la gente. Este momento del arte privilegió el sentido político de los Happenings europeos. Y esa fue la razón por la que su profundidad ideológica no llegó a impactar a los creadores en Los Estados Unidos. En un principio la mayoría de los Happenings llevados a cabo en este país tuvieron un carácter más bien apolítico y acrítico. Se trataba de hacer que la gente cambiara su actitud sobre las cuestiones cotidianas, pero sin incorporar los verdaderos conflictos sociales y culturales existentes

---

<sup>5</sup> Prieto, Antonio (2004).

<sup>6</sup> Cf. Alcázar, Josefina (idem:19).

---

al menos de manera obvia. En algunos casos esto implicó una cierta actitud crítica social, pero en general cualquier tipo de activismo político fue reprimido.



John Cage  
"Reunion"  
con Marcel y  
Teeny  
Duchamp

Al mismo tiempo que en 1933 en Alemania se cerraba la Bauhaus, en un pequeño pueblo llamado Black Mountain en Carolina del Norte se abría el *Black Mountain College*, una escuela similar. Al igual que la Bauhaus, esta escuela trató de realizar un trabajo interdisciplinario con las artes tales como la pintura, el dibujo, la escultura, etcétera. Se contrataron maestros que habían trabajado en la Bauhaus como Josef y Annie Albers que creían en el principio: “el arte se preocupa con el cómo no con el qué”.<sup>7</sup> Los cursos de verano en el College atrajeron a muchos estudiantes de arte. Uno de los artistas profesores invitados fue Xanti Schawinsky que impartió el taller de escenario. Su laboratorio tuvo un gran éxito pues no se trataba de una continuación de estudios de teatro contemporáneo, sino del estudio integrado del tiempo, espacio, música, color, forma, luz, etcétera.

Dos años después en 1938, dejó el *Black Mountain College* para establecerse en Chicago e impulsar un nuevo experimento de la Nueva Bauhaus. De esta experiencia surgieron *los happenings* en Estados Unidos. Fue éste el término que los críticos utilizaron para catalogar el trabajo que se estaba haciendo. John Cage, entonces un joven músico comenzó cuestionando los sonidos normalmente aceptados en el mundo

---

de la música. Escribió el manifiesto "El Futuro de la Música," en donde dice que en todo momento la gente está rodeada por el ruido. El ruido fue la esencia de su música. Compuso piezas que los músicos tocaban con objetos cotidianos y hacían ruidos diferentes con los cuales creaban música. En 1952, escribió "4'22''" una pieza en tres movimientos que requería a un pianista sentado frente al piano para hacerlo tocar en silencio durante 4 minutos y 22 segundos. El pianista en tres ocasiones movió sus brazos pero sin tocar una sola nota.



John Cage  
preparando  
un piano,  
1950.

Debut de  
John Cage  
en el Museo  
de Arte  
Moderno en  
Nueva York,  
1943.



Otros artistas involucraban al espectador y se relacionaban con otras disciplinas. Jugaban con los escenarios tradicionales y creaban acciones aprovechando la posición del espectador.

En el *happening* se reivindica la consigna dadaísta de la no-separación entre la vida y el arte. John Cage señala que *el arte no debe ser diferente a la vida, sino que debe ir de acuerdo con la vida. Como se da en la vida, debe mostrarse con sus accidentes y sus azares, con su variedad y desorden, y sólo con bellezas momentáneas.*<sup>8</sup>

Como evento artístico el *happening* tiene una definición epistemológica. Patrice

---

<sup>7</sup> Cf. Goldberg, Roselee (2001:121) traducción propia.

<sup>8</sup> Cf. Alcázar, Josefina (2000:19).

---

Pavis lo define así: *Del inglés happen, acontecer, suceder casualmente. Tipo de espectáculo sin texto previo, donde un acontecimiento es vivido e improvisado por los artistas con la participación efectiva del público, sin la intención de narrar una historia o de producir un sentido o una moral, utilizando todas las artes y la realidad del ambiente.*<sup>9</sup>

Allan Kaprow estudiante de Cage empezó en 1959 a realizar ambientaciones en galerías de Nueva York, donde involucraba al espectador en el *happening*. Sus acontecimientos, además de implicar al espectador, tenían una secuencia y una distribución espacial provocadora.

Allan Kaprow  
en " 18  
happenings  
en 6 partes"  
de 1959.



## El Performance

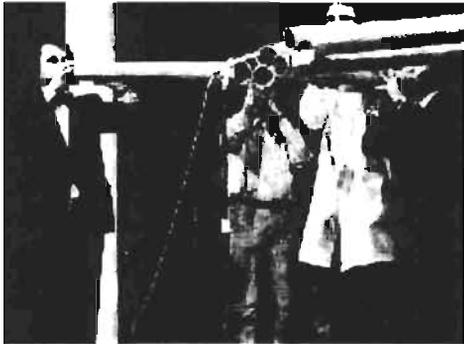
El performance empezó a desarrollarse en Estados Unidos con la llegada al nuevo continente de exiliados y refugiados de la Segunda Guerra Mundial. *Fluxus* fue uno de los grupos característicos de esta transición, que se abrió entre el *happening* y el performance. El nombre de Fluxus se originó por una coincidencia. Varios artistas como Yoko Ono, Dick Higgins, George Macunias entre otros, se presentaron en un mismo lugar, la prensa los clasificó con el nombre de *Fluxus en 1961*. Después cada

---

<sup>9</sup> Cf. Pavis, Patrice (1990:251).

---

uno empezó a crear distintos espacios bajo los nombres indistintos de Fluxhall y Fluxshop.



Fluxus:  
George  
Maciunas,  
"Solo for Lips  
and  
Tongue",  
1979.

Yoko Ono  
"Cut Piece",  
1964.



Todos estos eventos se llevaron a cabo principalmente en el corazón de la ciudad de Nueva York. Durante los años cincuenta el performance-art fue cada vez más aceptado por diversos artistas como un medio para desarrollar su trabajo. Retomando los mismos principios que sus antecesores, el performance-art iba en contra de los valores y las estructuras establecidas. Para la década de los sesenta ya se realizaba un trabajo extendido en Europa, principalmente con Joseph Beuys y en Asia con Nam June Paik. Fue en este tiempo que los artistas se levantaron en contra del trabajo antipolítico del Expresionismo Abstracto Americano (básicamente en la pintura). El trabajo del performance debía fundarse en una postura política que atacaba los valores establecidos por el arte convencional.

---

Nam June Paik "TV Bra for living sculpture", 1969.



Se organizaron múltiples eventos de performance. Los tiempos ya no eran los mismos que los vividos por los dadaístas. La gente aceptaba cada vez más, aunque no sin cierta dificultad, este tipo de arte que cuestionaba y revolucionaba su visión del pasado y presente. El artista creaba así sus propios escritos acerca de su trabajo. No daba lugar a ningún tipo de interpretación de los críticos de arte. Las galerías eran rechazadas por el artista, debido a su comercialización y por ver al arte como un objeto comerciable. El objeto de arte, decían, se había convertido en algo superficial. En contrapartida, se creó el *arte conceptual* que se desarrollaba alrededor de la idea y el concepto. El investigador americano Marvin Carlson dice que cuando el performance-art se desarrolló en los setenta tenía en sus raíces una relación con el "arte conceptual".<sup>10</sup>

El performance como disciplina de las artes visuales empezó a cuestionar la vida en general y a moverse en otros campos del arte y de la ciencia, en respuesta a las propias necesidades de los artistas. Por ejemplo, en esta época se realizaron conciertos de performance. En la danza se empezaron a hacer trabajos influenciados por los *happenings* de Cage y los eventos de Fluxus. Muchos otros artistas como

---

<sup>10</sup> Carlson, Marvin (2001:101)

---

Rauschenberg se involucraron en eventos de danza con el Grupo Judson.<sup>11</sup>

Los italianos Yves Klein de Niza, y Piero Manzoni de Milán fueron dos artistas que desarrollaron en Europa el campo del performance. Klein buscaba en sus acciones criticar la imagen limitada del artista convencional. Perpetraba acciones con modelos que en vez de ser pintadas con el maquillaje tradicional, se pintaban todo el cuerpo para después pintar la tela con sus cuerpos mojados. Manzoni por otra parte quiso validar el cuerpo como material de arte. Es decir, firmaba un cuerpo desnudo o una parte del cuerpo como obra de él mismo. La pieza de 1961 la produjo con un paquete de 90 latas de "caca de artista" con preservativos naturales y hecho en Italia. Por su parte, el alemán Joseph Beuys creía que el arte tenía que transformar la vida diaria del hombre. Cuando regresó de Düsseldorf a Nueva York en 1974, llegó al aeropuerto cubierto de pies a cabeza. Creando un performance desde ahí, lo llevaron a la galería en una camilla para que no pisara Nueva York hasta llegar a la galería donde se encerró con un coyote durante siete días. Estos artistas fueron los iniciadores del body-art, que se centraba mayoritariamente en el cuerpo.



Piero  
Manzoni,  
"Escultura  
viviente",  
1961.



Joseph  
Beuys en "I  
like America  
and America  
likes me" de  
1974 en  
Nueva York.

---

<sup>11</sup> Goldberg, Roselee (1998:140).

---

A medida que pasaban los años, la tecnología iba avanzando. Los objetivos, las ideas y los contenidos también cambiaron. Las preocupaciones de los artistas eran siempre en torno a su momento. Así empezaron a utilizar la tecnología para el performance.

Empezaron a trabajar en juegos que mostraban la dureza de la violencia y la resistencia del cuerpo humano. Chris Burden siendo aún estudiante de arte realizó un performance en 1971 en Venice, California. Su acción consistió en que un amigo le disparara en el brazo con una pistola cargada con balas de verdad. Ahora se presentaba el performance ritualista. Un trabajo más emotivo y que se expresaba en relación con la naturaleza. Como el la obra de Hermann Nitsch titulada "Aktion" en 1974, presentada como una ceremonia. En ella, el artista da instrucciones del comienzo del performance y durante varias horas en una especie de ritual los intestinos y víceras de un borrego caen lentamente sobre los cuerpos desnudos de un hombre y una mujer.



Chris Burden  
en "Shoot"  
de 1971.



Laurie  
Anderson,  
"For  
Instants"  
1976

Otras formas de performance se realizaron como trabajo autobiográfico. El artista se retrataba en su obra. Estas presentaciones eran mejor entendidas por el público, pues existía un mayor acercamiento entre la obra, el artista y el espectador. Por ejemplo Laurie Anderson en su trabajo "For Instants", en el Museo Whitney de Nueva York, comienza explicando sus intenciones originales para finalizar después con los



---

Undiscovered Amerindians” de 1992-94, los artistas se vistieron como aztecas con rasgos exagerados, metidos en una jaula criticando lo que era la práctica racista del siglo XVIII en México. Se mostraba ahí a los indígenas africanos o de América sojuzgados. Otros grupos chicanos como Asco integrado por Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie Herrón y Patssi Valdez, buscaban provocar en el espectador una respuesta a la turbulencia política y social que se vivió durante los setenta en el este de la ciudad de Los Ángeles y otras partes del suroeste estadounidense.<sup>12</sup>



Stelarc, "The third hand (la tercera mano)" de 1976-80.

Poco a poco empezó a realizarse un trabajo más conforme al desarrollo de la tecnología. El australiano Stelarc utilizó la nueva tecnología y nociones de robótica para confrontar los límites de sus propias capacidades físicas y tratar de ampliarlas.<sup>13</sup>

## Un poco de teatro experimental

Varios investigadores, principalmente europeos y americanos hacen un vínculo de los orígenes del performance con las artes interpretativas, especialmente el teatro. El cronista contemporáneo de cabaret estadounidense Laurence Senelick incluso encuentra una conexión del performance con el cabaret desde sus inicios. El cabaret al

---

<sup>12</sup> Chavoya, Ondine (2000:240).

---

salir de los lugares bohemios fue, como dice el autor, *el primer podium para los expresionistas, dadaístas y futuristas*.<sup>14</sup>

El director de teatro ruso Meyerhold rompió con el teatro tradicional de su tiempo. Estaba más preocupado por la investigación y experimentación de sus propuestas de teatro, que fueron precisamente del tipo teatro-cabaret, teatro íntimo, teatro trashumante y teatro music hall. Estas obras se presentaban en circos, sótanos y domicilios particulares. Sus propuestas teóricas alternativas iban contra el naturalismo teatral.<sup>15</sup> Otro director dramaturgo que trabajó sobre el Nuevo Teatro fue el alemán Bertold Brecht quien utilizó en sus puestas escénicas elementos dadá y expresionistas.

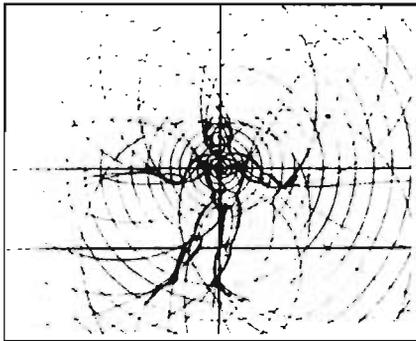
Durante la Bauhaus en 1919 se impulsó el taller de escenario llamado Primer Taller de Performance impartido en una escuela de arte. El taller fue iniciado por Lothar Schreyer, un pintor que experimentaba sobre la base del teatro expresionista que se había llevado a cabo en años anteriores. Debido a que no hizo grandes innovaciones fue reemplazado por Oskar Schlemmer, un pintor y escultor de buena reputación. Schlemmer describió al performance como *una galería de balazos a medias, mitad metafísico abstracto*. Utilizó técnicas de cabaret que lo llevaron a experimentos muy novedosos para su tiempo. Debido a que la Bauhaus fue una escuela que promovía el trabajo interdisciplinario, el artista podía moverse libremente en diversos campos de la pintura a la arquitectura, del diseño a las artes escénicas. El taller tenía una visión total de diseño, el vestuario, la escenografía, y la obra se movía dentro de lo abstracto. La principal preocupación de Schlemmer en el performance era el espacio. No pudo seguir, pues la Bauhaus cerraría en 1932.

---

<sup>13</sup> Alcázar, Josefina (op.cit.:100).

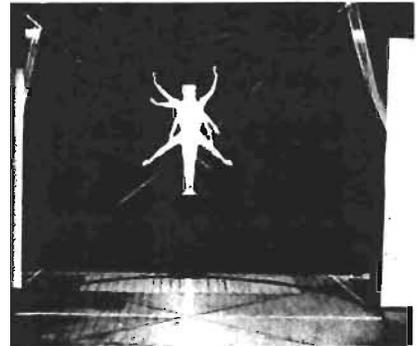
<sup>14</sup> Marvin, Carlson (2001:87).

<sup>15</sup> Ceballos, Edgar (1998:366).



Boceto de Schlemmer de 1925.

"Baile en el espacio" de Schlemmer en una demostración de la Bauhaus en 1927.



El director francés, Antonin Artaud en 1932 propuso el *teatro de la crueldad* que llamaba a la comunión entre actores y audiencia. El gesto, la luz, y el espacio se creaban sin la utilización del lenguaje. Así lo explicaba:

*La crueldad es sobre todo necesidad y rigor. La decisión implacable e irreversible de transformar al hombre en un ser lúcido. De esta lucidez nace el nuevo teatro. Todo nacimiento implica también una muerte. Para dar origen a mi "crueldad" será necesario cometer un asesinato. Hay que asesinar al padre de la ineficacia en el teatro: el poder de la palabra y del texto...Hasta ahora, es el lenguaje verbal aquello que nos permite comprender al mundo. Y lo comprendemos mal. Al asesinar al lenguaje verbal, estamos asesinando al padre de todas nuestras confusiones. Por fin seremos libres. Esto vale no sólo para el teatro. Seremos hombres libres en todo aspecto de nuestra vida.*<sup>16</sup>

Buscaba un teatro que trascendiera a la razón discursiva y la psicología. Buscaba un teatro que fuera original en sí mismo.<sup>17</sup>

Entonces surgió el teatro del absurdo. En 1950 "La cantante calva" del dramaturgo rumano Eugene Ionesco y la obra "Esperando a Godot" presentada en

<sup>16</sup> La dirección de la revista *Nouvelle Revue Française* donde se publica "El Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad" en 1932, estaba a cargo del poeta Paul Valéry, el escritor André Gide y Jean Paulhan. Precisamente en una carta dirigida a este último Artaud especifica el concepto de Crueldad.

<sup>17</sup> Grotowsky Jerzy (año:79,81).

---

1953 por el irlandés Samuel Beckett, son ejemplos de sus mejores exponentes. Este teatro, más allá de lo ilógico del diálogo, trabajaba una estructura dramática a-histórica y no dialéctica. Este tipo de teatro nació como anti-obra de la dramaturgia clásica, del sistema épico brechtiano y del realismo del teatro popular.<sup>18</sup>

Pero cuando el performance art empezó a consolidarse en el mundo artístico dentro de los Estados Unidos y Europa, el teatro de vanguardia también incursionó en otras formas de representación como la ópera, el mismo performance, el cine, el video, etc. Es en Nueva York donde Richard Foreman, Laurie Anderson y Robert Wilson se convierten después en los más claros representantes de *un teatro que atraviesa fronteras, que no respeta los viejos límites de las diferentes artes de representación, los incursiona y los convierte en nuevos elementos dramáticos.*<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Pavis Patrice (1990:3-4).

<sup>19</sup> Alcázar Josefina (op.cit.:78).

---

## CAPÍTULO 2

# México y América Latina en el Performance

Cuando se compara un performance con una obra de teatro tradicional, como por ejemplo *Hamlet* de William Shakespeare se aclaran las diferencias. El problema se presenta cuando las obras de teatro empiezan a romper con sus propias estructuras tradicionales y emprenden la ardua tarea de saltar fronteras. Entonces surge la duda de lo que se está viendo ¿Es o no un performance? Hay algunos artistas que no prestan importancia a esa clasificación. Al contrario, piensan que lo realmente importante es la producción de propuestas que rompan las estructuras impuestas por la historia y las instituciones. Sin embargo, para romper tales estructuras habría que saber donde están sustentadas. Por lo tanto, un acercamiento a la reflexión de sus antecedentes históricos que invariablemente nos lleve a una forma taxonómica del performance, puede ser relevante para dilucidar su esencia.

La influencia en general en México y América Latina hacia el performance, más que del dadaísmo viene del futurismo. Lo interesante es hacer notar que algunas acciones conceptuales, por ejemplo, las ideas radicales de Marinetti pudieron colocarse al extremo de la ruptura crítica anticapitalista, y acercarse peligrosamente al fascismo. No en balde Marinetti finalmente se asoció al fascismo italiano y europeo. No obstante, tales asociaciones obscuras de algunos futuristas fueron rechazadas por los intelectuales y artistas latinoamericanos, que sin embargo vieron en el futurismo

---

aspectos propositivos que podían renovar el arte. Las actitudes fascistas se desecharon y su postura fue de resistencia a las dictaduras.<sup>20</sup>

Estos son algunos antecedentes de lo que pasó en México y América Latina.

## México

Ciertamente México ha sido considerado un gran centro del intercambio cultural en América Latina. El periodo conocido en el arte como del "muralismo mexicano" llegó a ser tan fuerte que fue capaz de impactar sobre las grandes tendencias del arte a escala mundial. Durante todo el tiempo de la posrevolución, el arte nacionalista fue considerado como la esencia del arte y lo único que podía considerarse como vanguardia de las artes plásticas. A pesar de esta contundencia, desde principios del siglo XX hubo varios intentos que según artistas, críticos e investigadores de las artes no-objetuales, influyeron en el desarrollo del performance en México.

Existen dos teorías acerca del surgimiento del performance en este país. Por un lado está aquella sustentada por una mayoría de performancers actuales que afirman que el performance es un hecho totalmente diferente a la práctica teatral, a pesar de que hubo artistas que en algún tiempo hicieron teatro. Más bien, el performance fue un fenómeno nuevo que surgió dentro del espectro de las artes visuales, de la necesidad de los individuos de romper lo convencional. Unas de sus manifestaciones es lo que Maris Bustamante ha definido como las formas PIAs, es decir: Performance, Instalación y Ambientación.<sup>21</sup>

Por otro lado, se ha profundizado una teoría que habla del performance como una forma continua del desarrollo del teatro y que en algún momento de la historia se

---

<sup>20</sup> Prieto, Antonio (2004).

<sup>21</sup> Bustamante, Maris (2001).

---

unió al campo de las artes visuales. Las artes escénicas empezaron a aceptar formas que fueron las grandes influencias del teatro experimental mexicano y, según los performanceros latinoamericanos, estos géneros han sido fundamentales para sus propias producciones. Estas formas escénicas han sido análogas al teatro popular, desde el sainete criollo, a la carpa mexicana, o a los cabarets tropicales del Caribe.<sup>22</sup>

Antonio Prieto dice de la “carpa” que es un género de la comedia popular, el cual floreció en México desde principios de los años veinte hasta los cincuenta, y es una mezcla de sketches musicales con personajes tipo “clown” (payasos) que trataron temas políticos y sexuales.<sup>23</sup>

Es ahí donde comenzó el trazo de la trayectoria del performance en México, en dirección al estridentismo. Prieto afirma que en México se dieron dos figuras. La más representativa, que se interesó en esta ruptura y que lo tradujo en una propuesta propiamente mexicana fue Manuel Maples Arce, cuando en 1921 publica su manifiesto estridentista. Lo que en ese entonces se venía haciendo en las corrientes más institucionales era lo que se señalaba como la copia del futurismo europeo. Las acciones eran declaraciones en contra de las figuras solemnes que se aprendían en la escuela. Se decía por ejemplo: “Chopin a la silla eléctrica”, porque se consideraba como expresión de la cultura burguesa e institucional. Se buscaba con eso destruir las nociones caducas y acabar con los museos y los conciertos de la élite. Romper con todo eso y hacer algo nuevo, que estuviese inspirado por tendencias tanto ideológicas como artísticas europeas, fue la esencia de esta ruptura inicial.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Coco, Fusco (2000).

<sup>23</sup> Prieto, Antonio (2000).

<sup>24</sup> Prieto, Antonio. Transcripción de Seminario “Performance: entre el arte y la teoría”. Centro de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (2004).



Manifiesto  
estridentista  
1 de Manuel  
Maples Arce.

¿Qué estaba pasando en México en 1921? El país salía de una revolución social, una guerra civil. Una nueva nación se había definido en la Constitución del 17 pero la violencia continuaba. Durante toda la década de los veinte se expresaron conflictos sociales, étnicos y religiosos. La guerra cristera se extendió desde el occidente del país. Y en las universidades y en las escuelas se impulsaba un ambiente positivista, racionalista y laico.

El caso mexicano, dice Maris, es que a pesar de estar informado de la historia desde Europa, tuvo aquí su propia lógica, algo específicamente mexicano, que es híbrido y, mestizo. En México, por ejemplo, no se quemaron banderas de los Estados Unidos, o algo así para expresar una postura ideológica de las obras de arte, pero sí se expresaba un nacionalismo muy marcado que sólo después de algunas décadas se volvió algo esclerótico. Empero el nacionalismo en esa época era realmente iconoclasta, en el sentido que estaba rompiendo los valores afrancesados del porfiriato. El teatro estridentista pudo ser un teatro frívolo, un teatro naturalista, mal copiado del que venía del ruso Stanislavski. Fue un naturalismo que en su decadencia se ridiculizaba como teatro "naturalito". Estas decadencias fueron lo que los estridentistas odiaban. Por eso, a diferencia del futurismo, se volvieron críticos frente al pasado pero también escépticos frente al futuro. No pretendieron nunca glorificar al futuro, como lo hicieron los

---

futuristas. Decían que el presente era el momento del aquí y el ahora. Lo que después vamos a ver en México, continúa Maris, es ese rescate de las estéticas urbanas, concretamente de la cultura popular urbana, con la que trabajaron los estridentistas: *Ellos no eran gente de barrios populares, pero les parecía muy importante rescatar por ejemplo la cursilería de lo que hoy nombraríamos como el kitsch urbano.*<sup>25</sup> *En aquel entonces no se decía kitsch, se llamaba cursilería, todo eso que vemos en la calle, que es parte del material de trabajo para hacer arte. Ellos lo sintetizaron en una propuesta teatral que se conoció como el Teatro del Murciélago, hacia 1924. El estridentismo del teatro del murciélago se basó en algunos modos de las tardeadas futuristas, pero con un sabor popular que se suponía era lo propiamente mexicano.*<sup>26</sup>

En el teatro estridentista se utilizaban casi todos los recursos de la estética y del arte. Se empleaba el canto, la música, la danza, la mímica, la pintura, etcétera. Todo lo que hoy podríamos denominar multimedia. Uno de los directores artísticos de estas propuestas fue Luis Quintanilla. Para él estas expresiones constituían el teatro sintético, pero era algo más. En efecto, el referente era el teatro sintético, pues manifestaban perfectas cursilerías urbanas. Había una especie de ritmo soberbio y salvaje que incluía danzas indígenas. Filosóficamente hablando, este tipo de mezcla-danzas entretejían lo moderno y lo posmoderno. Era una combinación de lo moderno con lo antiguo en un sincretismo cultural. Entonces se decía que el teatro había dejado de ser algo serio. Se había transformado en el reflejo multicolor de la vida social, compleja y agitada. Los espectadores, así se decía, “se han vuelto niños y los actores juguetes”. A diferencia del espectador futurista que se enojaba y le aventaban jitomates al artista, Quintanilla convierte al teatro en una cuestión de niños y juguetes. Es una experiencia lúdica, algo

---

<sup>25</sup> Kitsch es una palabra de origen alemán que significa basura.

<sup>26</sup> Entrevista a Maris Bustamante (2004)

---

que realmente hace que la gente se divierta, pero también le impregna un valor nacionalista que parece aquí importante de destacar. El nacionalismo es parte de la paradoja de esta vanguardia occidental.<sup>27</sup>

El estridentísimo se reveló contra el modernismo, pero paradójicamente se declaró partidario de la “belleza actualista de las máquinas, de los puentes gimnásticos... el humo de las fábricas.”<sup>28</sup> El teatro mexicano empezó a incorporar influencias externas de gente como Antonin Artaud con su “Teatro de la Crueldad.” Como dije antes, Artaud, convocaba la unión entre actores y audiencia, y a partir de jugar con elementos de luz y sonido se subvertía la lógica del pensamiento, Así, creía, se podría encontrar la esencia del mundo individual.<sup>29</sup>

Dentro del mundo de las artes plásticas, hacia la mitad del siglo XX, se empezó a gestar una generación que pretendía romper con el arte nacionalista, producido por quienes ya en esa época se consideraban como los “dinosaurios” como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. A este grupo de artistas en oposición al nacionalismo se denominó la Generación de la Ruptura, que tuvo su auge entre 1952 y 1965. Artistas como Manuel Felguérez y José Luis Cuevas realizaron obras dentro del marco plástico-visual. Esta generación no solo rompió con lo establecido sino que se nutría también de las influencias del exterior, llamándoseles internacionalistas. Habría que subrayar aquí el hecho que el periodo a nivel mundial del Surrealismo tuvo lugar alrededor de 1924, pero tuvo su aparición en México hasta 1940. Se tiene registrada una participación mexicana en la inauguración de la Exhibición Internacional de Surrealismo en 1940, en una galería, 16 años después del Primer Manifiesto

---

<sup>27</sup> Prieto, Antonio (2004).

<sup>28</sup> Alcázar Ferreira, Josefina (2000).

<sup>29</sup> Alcázar, *idem*.

---

Surrealista<sup>30</sup>. Esta exhibición fue organizada por André Breton, Wolfgang Paalen y el poeta peruano César Moro. Se realizó entonces “La Esfinge de la noche” por Isabel Marín, una obra surrealista que bien puede considerarse la primera manifestación a-lógica realizada por un artista mexicano, pues se acercó mucho a la acción performática. En los años cincuenta, Salvador Novo fue el primero que hizo teatro del absurdo en México. En su Teatro de la Capilla llevó a escena la obra *Esperando a Godot*.<sup>31</sup>

Después se generalizó esta nueva narrativa. En 1961 el grupo Hartos creado por Mathías Goeritz presentó una exhibición en la Galería de Antonio Souza la cual llevaba el título de “Confrontación Internacional de Hartistas Contemporáneos”. Eran doce participantes de doce profesiones distintas, a cuya denominación se agregó la letra “h” que hacía un juego de palabras entre arte y harto, que en sentido figurativo significaba estar fastidiado, cansado de la situación de la política cultural mexicana. Entre los “hartistas” participantes figuraron Mathías Goeritz, Pedro Friedeberg, Kati Horna, Jesús Reyes Ferreira, José Luis Cuevas y otros “no artistas”, sino “hamas de casa”, “hobrereros”, “hindustrials”, “haprendices”, y hasta una gallina llamada “Hinocencia”.

La influencia del *Happening* también sentó sus reales en México. Dos figuras importantes son el referente. Cada uno asume ser el pionero y así el legado histórico de haber sido los primeros latinoamericanos en hacer happenings. El chileno Alejandro Jodorowsky en México y Marta Minujín en Argentina.

El *happening* fue el fundamento del performance en México. Los principios constitutivos se publicaron en 1963 en un texto de Alejandro Jodorowsky titulado “Hacia el Efémero Pánico o ¡Sacar al teatro del teatro!”. Jodorowsky propone que la

---

<sup>30</sup> Bustamante, Maris (2000:226).

<sup>31</sup> Entrevista con Raquel Tibol de Dulce María Alvarado Chaparro (2000).

---

pintura salga de la pintura y el teatro del teatro, mezclarlos y luego dejar que se den libremente las consecuencias, ver qué pasa. Al resultado le llama *manifestación concreta*. Con esta práctica se eliminaría la ficción y se convertiría todo en un suceso real.<sup>32</sup>

La opera del orden de Alejandro Jodorowsky de 1962.



Alejandro Jodorowsky es un personaje clave en la historia del performance en México, sea visto desde las Artes Visuales o desde el teatro. Hizo su residencia en México a finales de la década de los cincuenta, era mimo de Marcel Marceau cuando llegó a Bellas Artes. *Alguien le sugirió que diera clases y se quedó en México como maestro.*<sup>33</sup> Jodorowsky trabajó mucho durante su estancia en México entre 1960 y 1972. Con su idea del "éffimero pánico," intentó crear *un puente entre el happening y el teatro del absurdo*. El pánico fue así un movimiento artístico fundado por Jodorowsky, Fernando Arrabal y Roland Topor en París, a principios de los setenta.<sup>34</sup> Se rompió con la narratividad del teatro tradicional y se propuso la simultaneidad, como esa forma temporal de las acciones. Jodorowsky decía: *Para llegar a la euforia pánica es preciso liberarse del edificio teatro, antes que nada. Arquitectónicamente, tomen las formas que tomen, los teatros son concebidos para actores y espectadores... imponen una*

---

<sup>32</sup> Véase Bustamante, Maris (1998:13).

<sup>33</sup> Entrevista a Manuel Felguérez por Dulce María Alvarado Chaparro (2000).

<sup>34</sup> Alcázar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro: Tiempo, espacio y vida en la escena moderna*. Editorial del Instituto Nacional de Bellas Artes. Primera edición, 1998, México, DF. Pág.. 70.

---

*concepción a priori de las relaciones entre el actor y el espacio... el lugar dónde se realiza el efímero es un espacio con límites ambiguos, de tal manera que no se sabe dónde comienza la escena y donde principia la realidad.*<sup>35</sup>

Jodorowsky fue influencia para muchos artistas mexicanos, como el mismo Manuel Felguérez quien trabajara junto con él en una obra efímera para la inauguración del Deportivo Bahía en 1963. En este magno evento se requirió el apoyo de varios grupos de teatro como el Teatro de Vanguardia y el Teatro Pánico, ambos creados por Jodorowsky.<sup>36</sup> En este mismo año Juan José Gurrola, escritor y dramaturgo, realizó su primera acción acotada como arte performance titulada: *Jazz Palabra*.<sup>37</sup>

El teatro efímero echaba raíces y rompía con el convencionalismo de la época. Alejandro Jodorowsky en una obra destruyó un piano en una emisión televisiva. También realizó un performance donde entrevistó a una vaca en el teatro de arquitectura de la UNAM.<sup>38</sup> Por su parte, José Luis Cuevas, partícipe de la Generación de la Ruptura en 1967, presentó la inauguración de su "Mural Efímero" en la esquina de Génova y Londres en la Zona Rosa de la Ciudad de México, bautizada así por el propio Cuevas.<sup>39</sup>

En México se vivía un clima fuerte contra todo lo que fuese considerado como posturas de oposición. El artista tenía que buscar en este tipo de manifestaciones, como el arte conceptual y el *happening* esa voz crítica que pudo haber sido un tanto oblicua" es decir que no va a ser absolutamente directa y en ese sentido no fácilmente

---

<sup>35</sup> Ferreyra, Andrea (2000:19).

<sup>36</sup> Bustamante, Maris (2000:227).

<sup>37</sup> Ferreira, Andrea (op.cit).

<sup>38</sup> Bustamante, Maris. *La estética de Los No-Objetualismo. A manera de Introducción. (Artículo) para módulo Nuevas Formas de Pensar la Realidad Desde las Artes Visuales*. Diplomado de Artes Visuales UAM, México, 2001.Pág..

<sup>39</sup> Fusco, Coco (2000:228).

---

censurable. Este tipo de trabajo va a aparecer no sólo en México sino prácticamente en toda América Latina. Fue un trabajo minucioso que podía escabullirse un tanto a la mirada de censura de Estado. La autoridad se abrogaba el derecho de censurar. Por eso mismo este nuevo arte era en sí mismo una manifestación política.<sup>40</sup>

1968 fue un año crucial a nivel mundial por la confrontación cultural que se estaba dando a consecuencia de los movimientos estudiantiles. En México, como parte de este fenómeno, las escuelas de arte se hicieron presentes. Sus aulas y talleres se convirtieron en centros de propaganda para el movimiento estudiantil. Fue precisamente en este momento cuando se formaron los integrantes de la futura generación de los Grupos.

La generación de los Grupos fue, para el performance, un acontecimiento muy importante. Por medio de su organización colectiva empezó a crear un tipo de arte que seguía la línea de romper con las estructuras que habían caracterizado a la historia del arte en general, pues cada nuevo periodo en el arte podría considerarse un rompimiento con su periodo anterior. Surgió así la necesidad de los artistas mexicanos que venían de las academias de arte, donde se enseñaba técnicas tradicionales, de aportar a la escena social mexicana con propuestas artísticas alternativas. A partir de los setenta desarrollaron el performance, no como un evento más excepcional en su trabajo artístico, sino como el soporte conceptual de toda su propuesta.<sup>41</sup> En realidad, no empezaron haciendo performance en su esencia más pura, pues la influencia del mundo hacia México venía del *happening*. Hacia 1978 Abraham Oceransky producía *happenings* en la UNAM. El objetivo de todos estos Grupos era romper con el soporte tradicional y sobrepasar sus límites.

---

<sup>40</sup> Prieto Antonio (*op.cit.*).

---

Es importante decir que estos grupos no fueron integrados por gente de teatro, como en otras experiencias en Europa y en los Estados Unidos. La mayoría se formó por gente de las artes plásticas, de las artes visuales. El auge de los Grupos se extiende entre 1976 y 1981. Y si para algunos de esta generación de artistas lo que hacen es performance, para otros, como Maris Bustamante es “montaje de momentos plásticos”. En estos eventos se utilizan cualquier tipo de recursos, cámaras de video súper ocho, litografía, murales, tomar las calles, etcétera, en una revaloración de la estética urbana.<sup>42</sup>

En efecto, los Grupos fueron la expresión de la alternativa artística durante los setenta. Ya hacia 1969, en el Segundo Salón Independiente aparece el grupo Otro formado por Sebastián, Hersúa y Luis Aguilar Ponce. En 1970, durante el tercero y último Salón Independiente dedicado al “arte pobre”, se presentaron instalaciones, ambientaciones y acciones donde se realizó un happening de Alejandro Jodorowsky y Juan José Gurrola. En 1971, se llevó a cabo la “Tribuna de pintores” que habló del arte efímero, del arte de las calles y el trabajo en equipo.<sup>43</sup> Al mismo tiempo que se van formando los Grupos surgen también artistas que con su obra individual revolucionan el arte en México, como ha sido el caso de Felipe Ehrenberg. Su obra es la presentación de su propio cuerpo, una auto-exposición de sí mismo.<sup>44</sup>

En 1973 se formaron dos grupos: el *Grupo Tepito Arte Acá*, el cual lo integraban Daniel Manrique, Francisco Centeno, y Daniel Bernal en la Ciudad de México; y el *Grupo*

---

<sup>41</sup> Véase el artículo periodístico en el Universal de Mónica Meyer “Melquíades es... performance” del 17/12/98 en Mayer Mónica (2001).

<sup>42</sup> Prieto Antonio (*op.cit.*).

<sup>43</sup> Josefina, Alcázar (*op.cit.*).

<sup>44</sup> “Empecé posiblemente en 1964 o 1965, señala Ehrenberg, cuando para expresar inquietudes las artes plásticas me parecieron insuficientes”. Actualmente este artista y teórico mexicano es el agregado cultural de la Embajada de México en Bolivia. Entrevista con la autora, 7 de Octubre del 2003.

---

*Peyote y la Compañía* con Adolfo Patiño y otros, también en la Ciudad de México. En 1974 se forma *TAI: Taller de Arte e Ideología* con Alberto Híjar, Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández Amescua.

Al año siguiente se formaron otros cuatro grupos: el *Grupo Proceso Pentágono*, quienes adquieren este nuevo nombre cuando Felipe Ehrenberg se integra con ellos. Venían trabajando desde 1968 en la Escuela La Esmeralda. Se formó con Víctor Muñoz, Carlos Finck, José Antonio Hernández, Lourdes Grobet y más tarde Carlos Aguirre; aparece también el *Grupo Suma* con Ricardo Rocha, Macotella, Santiago Rebolledo, Oliverio Hinojosa, Paloma Díaz Abreu, Armandina Lozano y otros; *Fotógrafos Independientes* se constituye en México con Adolfo Patiño, Lourdes Grobet y Armando Cristito, entre otros. Durante 1975 cuatro grupos fueron invitados a la X Bienal de Jóvenes en París. Fueron *Proceso Pentágono*, *TAI*, *Suma* y *Tetraedro*. Y en 1976 se formó *La perra brava* que posteriormente se llamó *El Colectivo* con Araceli Zúñiga y César Espinoza.

Grupo  
SUMA de  
1976-1982.



Durante 1977 se formó el grupo *Mira* con Rebeca Hidalgo, Amulfo Aquino, Melecio Galván, Eduardo Garduño, Saúl Martínez, Salvador Paleo, Silvia Paredes y Jorge Pérez Vega, quienes ya venían trabajando desde 1965 bajo el nombre *Grupo 65*. Ese mismo año se formó el *grupo Germinal* con Mauricio Gómez, Carlos Ocegüera, Yolanda Hernández y Sylvia Ponce realizando sobre todo murales en mantas para

---

apoyar manifestaciones sociales y políticas; también en 1977 surge el *No-Grupo* con Maris Bustamante, Melquiádes Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia. Las propuestas artísticas del *No-Grupo* sentaron las bases de lo que es el performance (o la serie de “acciones plásticas” como ellos lo denominaban).<sup>45</sup>



Grupo Marco, publicación de sus trabajos.



Cartel del No-Grupo.

En 1978 se formó el grupo *Marco* con Magali Lara, Manuel Marín, Mauricio Guerrero y Sebastián;<sup>46</sup> el Grupo *Poesía Visual* integrado por Araceli Zúñiga y César Espinoza; el Grupo *Tetraedro*, conformado por Sebastián y Mauricio Guerrero; el *Grupo Taller de Comunicación H20/HaltosOmos* con la coordinación de Felipe Ehrenberg; *Las Pijamas a go go* en 1979 con Guillermo Santamarina. Luego en ese mismo año se organizó el primero y único *Salón de Experimentación*, organizado por Oscar Urrutia al frente del Departamento de Artes Plásticas del INBA. Y fue también en 1979 que Maris Bustamante patenta *El Taco*, una obra conceptual.

La performancera mexicana Lorena Wolffer hace una comparación entre el performance que se venía haciendo con la generación de los Grupos y el performance que ella experimentó en Estados Unidos. Cuenta que el performance mexicano, tenía

---

<sup>45</sup> Véase el artículo “Rubén Valencia (1949-1990)” publicado en *El Universal* 23/01/90 por Mónica Mayer. En Mayer, Mónica (2001).

<sup>46</sup> Véase Bustamante, Maris (2001).

---

una carga política y de humor muy fuerte, el performance de allá era un “rollo” más conceptual.<sup>47</sup> Los temas trabajados por los Grupos eran una crítica al *establishment* artístico, a la hipocresía pequeño-burguesa y a los medios masivos de comunicación. Buscaban la reivindicación de la estética y los lenguajes populares que la clase media despreciaba abiertamente.<sup>48</sup> Además de los temas políticos tratados por lo Grupos, éstos también cuestionaban las formas tradicionales de producción, distribución y consumo del arte.<sup>49</sup>

Durante los ochenta los grupos se fueron separando, pero seguían produciéndose obras no-objetuales. Con el desarrollo del movimiento por los derechos de la mujer, comenzó también una ola de arte feminista encabezado por artistas como Mónica Mayer y Maris Bustamante, quienes formaron un grupo en 1983 llamado *Polvo de Gallina Negra*. Cuando Mónica y Maris convocaron a otras artistas mujeres a formar parte de este grupo feminista, nadie le quiso entrar. Algunas respuestas fueron no quererse encasillar en una ideología que les parecía muy radical, pensar que el feminismo era una ideología extranjerizante.<sup>50</sup> Fue entonces cuando crearon un grupo compuesto por tres integrantes, pero poco después Herminia Dosal salió. En 1987 el Grupo Polvo de Gallina Negra, se presentó en el programa de noticias matutino de Guillermo Ochoa, en Televisa: *insólitamente lo convencieron de que participara en el proyecto “Madre por un día” para el que Ochoa se puso un delantal con una “panza artificial de embarazado” acto que vieron alrededor de 200 millones de espectadores en*

---

<sup>47</sup> Wolffer, Lorena, artista de performance mexicana. Entrevista con la autora, el 30 de Octubre del 2003.

<sup>48</sup> En Gómez Calderón, Lorena (2001).

<sup>49</sup> Mayer, Mónica (2004).

<sup>50</sup> Prieto Antonio (*op.cit.*).

---

*Latinoamérica y Estados Unidos*.<sup>51</sup> El grupo trabajó con propuestas políticas en un formato artístico. Se separaron en 1993.

Monica Mayer y Maris Bustamante en "¡Madres!(Madres por un día) de 1987.



Hubo además otros dos grupos aunque con una vida breve. El primer grupo se llamó *Tlacuilas y Retratera* coordinado por Mónica Mayer en 1982 con Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero, Nicola Coleby, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Consuelo Almeida y Marcela Ramírez. El segundo grupo fue *Parto Solar* con Katia Mandoki publicado en el catálogo 2001 del "X-teresa 1234 minutos".<sup>52</sup>

En esta década también surgieron grupos como: *Poyesis Genética* de 1981, organizado por Guillermo Gómez Peña; *Atte. La Dirección* en 1983 con María Guerra, Dominique Liquois, Vicente Rojo Cama, Mario Rangel Faz, Carlos Somonte y Eloy Tarcisio. En 1987, *El Sindicato del Terror* con Roberto Escobar, Violeta Macías, Salvador Parra, Jorge Juanes, Erick del Castillo, Carlos Jaurena, Gerardo Bastón, Carmen Arellano y Carlos Salom.<sup>53</sup> Continuó asimismo el trabajo individual de artistas como Felipe Ehrenberg, Melquíades Herrera, Eloy Tarcisio y Marcos Kurtycs.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Véase Gómez Calderón, Lorena (2001).

<sup>52</sup> Alcázar, Josefina (2001).

<sup>53</sup> ibidem.

<sup>54</sup> Marcos Kurtycs fue un artista de origen polaco que radicó en México desde 1968. Hasta su muerte en 1996 ejerció una importante influencia en la nueva generación mexicana de artistas no-objetuales.



Felipe Ehrenberg en "Calibrando cinismo".



Marcos Kurtycs en "Serpiente mojada".

Hacia 1992, se realizó el Primer Mes del Performance bajo la iniciativa de Hortensia Ramírez, Gustavo Prado y Eloy Tarcisio, en el Museo Universitario del Chopo. Durante esta época en México se iba a realizar la IV Bienal de Poesía Visual en el mismo recinto. Todo estaba listo para los poetas invitados, y tenían su viaje organizado. Repentinamente, sin previo aviso, la bienal se canceló. Al estar desprovistos del evento, los poetas fueron invitados a participar en el Primer Mes del Performance, que se enriqueció con artistas de Canadá, Francia, y Puerto Rico. También se convocó a un concurso de performance para artistas jóvenes menores de 30 años.<sup>55</sup>



Melquiades Herrera en "Multiperformances".

Junto a este tipo de manifestaciones no-objetuales se empezaron a crear espacios donde estas nuevas narrativas se pudieran presentar al público, como el CIEP (Centro de Investigación y Experimentación Plástica) que se formó en los setenta como un Centro Alternativo a la Escuela de Artes Plásticas La Esmeralda. Asimismo, Tomás

---

Parra estuvo al frente del Foro de Arte Contemporáneo; Guillermo Santamarina y Armando Sarignana en el Centro Cultural Santo Domingo; y se crearon Galerías de Autor como El Archivero, la Agencia, y Pinto Mi Raya, El Foco, El Unicornio Blanco, Los Caprichos, y La Escuela Decroly.

En 1993, Eloy Tarcisio fundó el Ex-Teresa como un espacio que buscaba exponer estrictamente las artes no-objetuales, y enfocado más que nada al performance. Los primeros objetivos del Ex-Teresa fueron:<sup>56</sup>

1. Explorar y redefinir conceptos múltiples del arte actual por medio de debates de distintas corrientes del pensamiento y estilos artísticos.
2. Propiciar las diferentes manifestaciones artísticas alternativas interdisciplinarias y de experimentación: video, cine, performance, acción virtual e instalación con las diferentes áreas: música, danza, literatura, artes plásticas, etc.
3. Apoyar a grupos tanto como a individuos en una confrontación nacional, a través de exposiciones multiregionales: que permitan el conocimiento de las propuestas plásticas de los artistas de diferentes estados de la República.
4. Establecer convenios de intercambio de artistas y exposiciones con espacios alternativos de países interesados en el arte con características similares a las del centro.
5. Introducir al público nuevas formas de creación.

En el Ex-Teresa continuaron los Encuentros de Performance, una vez al año.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> En Tarcisio, Eloy (2001).

<sup>56</sup> Artículo "¿Arte alternativo, experimental o vivo?", publicado en el Universal 6/06/93, en Mayer, M. (2001).

<sup>57</sup> Algunos eventos realizados en el Ex-Teresa:

---

En estos festivales además de presenciar performances de artistas mexicanos, se daban intercambios de propuestas artísticas con el extranjero y se debatían temas importantes. Durante el segundo Festival de performance en X-Teresa: *se delinearon debates en torno a la frontera entre el performance y otros géneros, las dificultades prácticas para la apreciación de los performances y los límites de lo aceptable ético y moralmente como performance.*<sup>58</sup> Mónica Mayer se plantea la dificultad de definir el performance. Concuerda con Eloy Tarcisio al decir *que se confunde (el performance) con un teatro improvisado.* En este caso, dice la autora, es mejor que cada artista defina su performance desde su propia experiencia y ver *qué fuentes son las que nutren a los artistas mexicanos en su producción performancera.*<sup>59</sup>

Programa 3er Festival Mes  
de Performance Ex –  
Teresa Arte Alternativo,  
Octubre de 1994.



- 
- Segundo Festival Mes del Performance X'Teresa-Octubre 1993. Concurso y Muestra Internacional de Performance.
  - Tercer Festival Mes del Performance Ex Teresa Arte Alternativo- Octubre 1994. Concurso y Muestra de Performance.
  - Cuarto Festival Internacional de Performance Ex Teresa Arte Alternativo- Octubre 1995. Concurso y Muestra de Performance.
  - Quinto Festival Internacional de Performance Ex Teresa Arte Alternativo- Octubre / noviembre 1996. Concurso y Muestra de Performance.
  - Sexta Muestra Internacional de Performance Ex Teresa Arte Alternativo- Octubre / noviembre 1997. Muestra de Performance.
  - Séptima Muestra Internacional de Performance Ex Teresa Arte Actual "¡Que viva el mole de guajolote! Homenaje a Germán List Arzubide"- Octubre 1998. Muestra de Performance.
  - Octava Muestra Internacional de Performance Ex Teresa Arte Actual- Octubre 1999. Muestra de Performance.
  - Novena Muestra Internacional de Performance Ex Teresa Arte Actual- Octubre 2000. Muestra de Performance.

<sup>58</sup> Véase el artículo "Algunos días del segundo mes del performance" del Periódico El Universal, 7/10/93 de Mónica Mayer; en Meyer, Mónica (2001).

---

Hacia 1997 empezó a deshebrarse más este problema: ¿Lo que se hace es performance o más bien teatro? Durante los noventa se generaron muchos proyectos que eran rechazados por las autoridades dedicadas al financiamiento de la propuesta, por contener elementos “muy teatrales.” Aún así, los que se presentaban en el Ex-Teresa tenían un acto representacional o de carácter ritual. En otros casos se observaba la confusión por parte del artista, pero en otros más aun si la confusión existía “la fuerza suficiente para mover partes modulares de los ahí presentes” podía ubicarlos dentro del Performance.<sup>60</sup>

Las autoridades empezaron a problematizar la labor del Centro de Arte Alternativo Ex-Teresa. Eloy Tarcisio fue retirado de su cargo por una falsa acusación, pero no fue repuesto en su cargo de director del Ex-Teresa. En su lugar Lorena Wolffer tomó la coordinación. Wolffer era entonces una estudiante que formaba parte del equipo de Eloy. Debido a este conflicto se suscitó una fuerte división entre los artistas mexicanos. Hubo quienes apoyaban a Eloy y creían que Lorena debió haberlo apoyado y no aceptar el cargo. Al hacerlo le dio la espalda. Otros, apoyaron a Lorena y pensaban que el cambio era bueno para el futuro del centro.

Mónica Mayer seguía preocupada por el camino que tomaba el performance para entonces. Se perfilaban claramente tres tendencias. Por un lado estaba una especie de “performance light”, en el cual los artistas recurrían al sentido del humor como una actitud esencial de su obra; otra tendencia, que según Mayer fue muy favorecida era la del “performance azotado” que recurría a la violencia, la presentación de sangre y el ruido como forma de comunicación con el público”, y finalmente la tercera tendencia es el “Speedy González”, el neomexicanismo tipo tarjeta postal que

---

<sup>59</sup> Mónica Mayer (*idem.*).

<sup>60</sup> Véase a García Laura (2000:75).

---

puede ser indistintamente light o azotado, al que recurren principalmente los artistas chicanos.<sup>61</sup>



Grupo SEMEFO "El canto del chivo de 1993".



Lorena Wolffer en "Mientras dormíamos (el caso Juárez)" de 2002.

En los festivales que se realizaron año tras año durante la década de los noventa y hacia el 2000 en el Ex-Teresa, empezaron a surgir artistas independientes, así como grupos de jóvenes que incursionaban en estas artes como base fundamental de su obra visual. El Grupo *SEMEFO* en 1991 se integró por Teresa Margolles, Arturo Angulo y Carlos López; *19 Concreto* con Lorena Orozco, Fernando de Alba, Roberto de la Torre, Ulises Mora, Víctor Martínez, Luis Barbosa y Ángel Flores; *Hiperión* en 1997 con Luis Orozco, Laura García y Pilar Villela; *Inseminación Artificial* por Daniel Alarcón, Juan Nava, Ramón Navarro, Erick Olivares; *Cartucho Catorce* Katnira Bello, Elena Grada, Luis Enrique Maldonado, y Edith Reyes; *Agencia de performances y risas grabadas* con Andrea Ferreyra, Pierre Fabre, Vicente Razo, Rafael Ruiz, Jan Straus; y artistas como César Martínez; Lorena Wolffer; Katia Tirado; Elvira Santamaría; Laura García; Minerva Cuevas; Emma Villanueva; Niña Yhared (1814); Lorena Méndez; Doris Steinbichler; y Pancho López.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> "El mes de performance: una muestra variopinta" Jueves 1/10/92, en el Universal, en Mayer Mónica (op.cit.).

<sup>62</sup> Véase a Alcázar, Josefina (2001).



Elvira Santamaría en "Die Zeit(adorno)" del 2000.



Ema Villanueva en "Pasionaria, caminata por la dignidad" del 2002.

La década de los noventa significó un nuevo rompimiento, según Antonio Prieto, desplazando los trabajos con mayor preocupación con estética. Eran más lúdicas en los setenta. Así, casi todos los artistas mexicanos de performance de esta nueva generación, están rompiendo con esta cuestión, es también un rompimiento generacional.<sup>63</sup> Los artistas del performance en los noventa a diferencia de sus antecesores en los setenta, quienes habrían roto con el arte establecido, el "establishment" del arte como lo llama Antonio Prieto, para salir a las calles, regresaron a los museos pero según Josefina Alcázar con una visión revitalizada.



Pancho López en "Picnic formal" en Nueva York.



César Martínez en "Repartiendo esculturas de chocoLARTE en forma de excremento", Barcelona. 2003.

Algunos de estos artistas empezaron a dar talleres y cursos, y como Lorena Wolffer en el CENART Y el CHOPO; Pancho López ofrece un taller semestral en el Museo

<sup>63</sup> Prieto Antonio, *op.cit.*

---

Universitario del Chopo; Mónica Mayer da más que un laboratorio de cómo hacer performance, un taller teórico e histórico. Elvira Santamaría también ofrece talleres en el CENART. Y Maris Bustamante organiza un Diplomado cada año desde 2001 en la Universidad Autónoma Metropolitana, sobre las Nuevas Narrativas desde las Artes Visuales.



Propaganda del Segundo Encuentro Nacional de Performagia Cd. Juárez-Cd. De México, 2004.

Logo de Diplomado Iberoamericano en Visualidad Avanzada, UAM Azcapotzalco, 2002.



Pancho López, a su vez, ha organizado los Encuentros de Performagia por iniciativa personal y con el apoyo de Instituciones Culturales en el Museo Universitario del Chopo en 2003, y conjuntamente con el Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Chihuahua en 2004. También se han buscado nuevos espacios alternativos utilizando las nuevas tecnologías como el sitio de Internet *La Pala*, una revista virtual sobre arte no-objetual mexicano, editado por Mónica Mayer, Víctor Lerma, Alejandro Meyer y Judith Gómez.

Sobre la importancia de profundizar hoy una línea de reflexión y análisis del performance, Lorena Wolffer plantea su posición entorno al performance mexicano:

*Estoy convencida de que una buena parte de la estigmatización que hoy tristemente caracteriza al performance se deriva de la falta de atención que algunos de nosotros -y hablo de mi experiencia en Ex-Teresa y de la de otros colegas que también se han abocado a la difusión del medio- le otorgó a los*

---

*aspectos pedagógicos y críticos del medio, a favor de las presentaciones multitudinarias. Es en respuesta a estas carencias que se han realizado los talleres y cursos impartidos en años recientes por artistas como Mónica Mayer, Pilar Villela, Elvira Santamaría, Lorena Méndez, Pancho López y por mí misma. Gracias a estos talleres y a diferencia de mi generación, las actuales ya cuentan con plataformas pedagógicas que los acerquen a la historia, la crítica y las prácticas del performance.*

## Venezuela

El caso de Venezuela es muy parecido al de México. El performance estuvo influenciado por dos vertientes más, además del arte conceptual. La primera fue el abstraccionismo, constructivismo y el kinetismo. La segunda vertiente vino del figurativo y la tradición orgánica. El performance en Venezuela se enfocó hacia el interés crítico de los procesos sociales, idiosincrásicos y políticos.<sup>64</sup> El performance así entendido no se conocía. Más bien se le llamaba “acciones plásticas”. Otros términos se referían a eventos, informacionales, acciones-información; situaciones, rituales del cuerpo, ceremonias, infiltraciones, no-performance, acción en vivo, gesto corporal, escultura-ambiental, escultura viva, Poema corporal, y lenguajes no-verbales.<sup>65</sup> Uno de los grandes iniciadores del performance venezolano es Carlos Zerpa, quien actualmente ha llegado a aceptar el término anglosajón de “performance” para definir su obra. Pues antes se denominaba como “acción en vivo” o “ceremonia”.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Ramos María Elena (2000:177).

<sup>65</sup> *ibidem*.

<sup>66</sup> Revista *Generación: P3RFORM4NC3*. Número 45 año 14. Director Carlos Martínez Rentería, Coordinador de este número, Pancho López. México, DF. 2002.



Carlos Zepa  
"Ceremonia  
con armas  
blancas" de  
1981.

En la trayectoria del performance o arte corporal de Venezuela los pioneros fueron Armando Reverón y Nicolás Ferdinandov. Al igual que en México la generación de los setenta comenzó a realizar este tipo de acciones con mucha mayor seriedad profesional. Entre los iniciadores se encuentran: María Luisa González, Jennifer Hachshaw, Pedro Terán, Alfred Wenemoser, Claudio Perna, Diego Barboza, Antonieta Sosa, Ángel Vivas Arias, Héctor Fuenmayor, Diego Rísquez, Carlos Castillo, Juan Loyola, Marco Antonio Etedgui, Rolando Peña y Carlos Zepa.<sup>67</sup>

Hacia principios de los ochenta los artistas venezolanos del performance se preocuparon por motivar una aguda conciencia del público participante. Priorizaron el concepto por encima del objeto, la vida sobre el arte, la transformación de la realidad nacional sobre otros temas.

En 1985 el artista venezolano Juan Loyola realizó un performance en la inauguración de la Bienal de Sao Paulo a partir de un tema en contra del Fondo Monetario Internacional, titulado "Anda la puta madre que te parió". Los participantes caían para levantarse en tinta roja, aludiendo a la represión y a las restricciones al consumo de gran parte de la población venezolana. La situación social que iba en

---

<sup>67</sup> Entrevista con Carlos Zepa el 24 de Julio del 2003.

---

deterioro justificaba el compulsivo pago de la deuda externa y sus intereses".

## Brasil

El modernismo brasileño se inició oficialmente en 1922. Nuevas narraciones y desarrollos artísticos se llevaron a cabo desde los treinta. En 1931, el arquitecto y artista Flavio de Carvalho realizó *Experiencia no. 2* que consistió en caminar en sentido contrario y atravesar la procesión de Corpus Christi que avanzaba por las calles de Sao Paulo. Pero, no fue hasta los años sesenta y setenta cuando se empezaron a efectuar *happenings* influenciados en el arte que se venía llevando a cabo a nivel mundial.

Los trabajos de Lygia Clark son muy importantes en el desenvolvimiento del performance. Son acciones sin uso de materiales, sólo la relación temporal con el asistente a estas acciones, llamadas "proposiciones".<sup>68</sup> Estas experiencias que involucran a un espectador activo dentro de la obra abrieron el camino al uso del cuerpo como soporte del arte latinoamericano. En esta misma dirección, Lygia Clark afirmaría: *Yo no me considero precursora. Lo que propongo ya existe en numerosos grupos jóvenes que dan a su existencia el sentido poético, que viven el arte en lugar de hacerlo. A través de la experiencia de ellos, nosotros, los artistas, podemos tener una perfecta visión crítica de la sociedad actual, asustada por la intensidad de ser y vivir de esos jóvenes.*

---

<sup>68</sup> Véase a Simone Osthoff (2000:159).



Lygia Clark  
en "Diálogo"  
de 1968.

Algo curioso ocurre en 1970. A un mismo tiempo dos artistas latinoamericanos que no se conocían declaran el cuerpo como parte de la obra. Por un lado, el mexicano Felipe Ehrenberg estaba en Londres; por el otro Antonio Martorell se encontraba en Brasil. Antonio Martorell al situarse fuera de la representación, se introdujo en el ámbito de la presentación.

Hay una frontera entre la acción y la instalación que puede ilustrarse con la obra del brasileño Cildo Meireles. Él realizó, al inicio de los setenta, "inserciones en circuitos ideológicos", acciones de alteración discursiva como la de imprimir textos sobre las botellas de Coca-Cola y devolverlas a la circulación para encontrar lectores involuntarios de mensajes que difícilmente podrían circular de otra manera.

Para evocar lo que fue el movimiento tropicalista, en los años setentas en Brasil, Elio Oiticica, junto con Rogeiro Cancellio creaban vestuarios inspirados en los carnavales que Elio denominó parangolé. A él le gustaba que la gente llegara a las galerías o las calles, se pusieran los vestuarios que él creaba y se pusieran a bailar. Le encantaba que la gente participara, que se involucrara realmente en la obra, por decirlo así, de su acción.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Prieto Antonio (op.cit).

---

## Chile

En Chile, Vicente Huidobro se interesó en el futurismo que venía de Europa, y tuvo cierta influencia en el arte chileno. Una de sus mayores transformaciones durante los sesenta se observó de la necesidad de salir de los límites espaciales que marcaba la tradición pictórica, en ese entonces que la búsqueda se trasladó hacia la utilización de un paisaje y cuerpo social.<sup>70</sup>

El grupo chileno CADA (Colectivo de Acciones de Arte) empezó a cambiar las preocupaciones de la relación del arte con el sujeto urbano. A diferencia de su antecesor "Las Brigadas Muralistas" cuya relación la representaban con murales narrativos, CADA redefinió las condiciones de su participación en comportamientos y discursos de la vida diaria.<sup>71</sup>

Cuando Wolf Vostell exhibió en 1977 en la Galería Época su concepto de "Vidas Encontradas" sobre las estéticas del retroceso de las coordenadas de la existencia social, los chilenos sintieron un deseo de confrontar la imagen estética de los museos y vivir un arte distinto que trabajaba con experiencias vitales. Durante este tiempo se delinearon dos líneas en el body-art: El influenciado por el cuerpo de Leppe que simulaba una categorización sexual de identidad para denunciarla e intercambiar los signos; y la del cuerpo de Zurita y Eltit que utilizaban el dolor para recapturar el cuerpo comunal del sufrimiento en "Margins and Institutions: Performance of the Chilean Avanzada".

Diarmela Eltit es una artista chilena muy importante que destacó en la década de los ochenta, fundó el Movimiento de la Avanzada junto con Eugenio Dipto. Utilizaron el arte conceptual durante las épocas pre-pinochetista, pinochetista y pos-pinochetista.

---

<sup>70</sup> Nelly Richard (2000:203).

<sup>71</sup> *Ibidem*.

---

Trabajaron diferentes temas políticos, pero en forma "oblicua". Eltit va a hacer exploraciones con grupos marginales. Se pone a trapear y a tallar el piso y la banquetta, afuera de un prostíbulo en Santiago de Chile, en una zona marginal. Las prostitutas viendo a la artista, se preguntaban ¿qué estará haciendo? Eltit trabajaba con ellas, convivía con estas mujeres durante un cierto número de días y escribía esta experiencia que fue publicada en varios libros. A las prostitutas les leía cuentos de su autoría, y trabajaba con ellas en un gesto de solidaridad. Las consideraba mujeres vulnerables, y ella con esa actitud se ponía también en una situación de vulnerabilidad.<sup>72</sup>

## Cuba

Los cabarets de la década de los treinta en la Habana fueron las tempranas influencias del performance cubano. El cabaret comienza a reemplazar el teatro tradicional desde la "zarzuelas" que son musicales y los "sainetes" que son farsas de algún acto.<sup>73</sup>

Hacia la década de los setenta la escena del teatro en Cuba disfrutaba de más libertades formales que la de las artes plásticas. Existía menor control ideológico en el proceso de creación que en el producto final, que era en lo que ponían atención los artistas visuales y escritores. Debido a esto los artistas visuales empezaron a experimentar en este ambiente menos controlado. Las acciones plásticas poco a poco fueron llamándose performance debido a la influencia de críticos, académicos y artistas de Estados Unidos, algunos de origen cubano que llegaron a Cuba como Coco Fusco, Ana Mendieta, Carl André, Luis Camnitzer, y otros. El performance formalmente empezó a realizarse en 1976 con un grupo de jóvenes estudiantes de la Escuela Nacional de

---

<sup>72</sup> Prieto Antonio (*op.cit.* 2004).

<sup>73</sup> Mendieta Raquel (2000:47).

---

Arte de la Habana. Leandro Soto afirma que el performance conocido por él como “acciones plásticas” empezó oficialmente en la galería cubana *Volumen Uno*.<sup>74</sup>



Ana Mendieta en "Death of a chicken" de 1972.



ARTECALLE en "We don't want to intoxicate ourselves" de 1987.

En 1978 y 1979 Leandro Soto realizó diversas acciones en la provincia de Cienfuegos. A partir de entonces el ámbito artístico se fue politizando. Los primeros performances importantes son de carácter individual y fueron realizados por artistas como Consuelo Castañeda y Humberto Castro.

Los ochenta fueron una década de mucha actividad performática. Algunos de los artistas más sobresalientes fueron Alonso Mateo, el grupo Curé, Aldito Menéndez, Arturo Cuenca, entre otros. A mediados de los ochenta surgió el grupo cubano de acción y performance Arte Calle conformado por estudiantes de arte.

Ana Mendieta incursiona en el body-art. Desde pequeña fue llevada a los Estados Unidos y criada por una familia norteamericana. Estudió en una universidad del noreste de los Estados Unidos. Ahí empezó a desarrollar bastantes trabajos, muchos de ellos con referencias rituales de la santería. Mendieta realiza acciones en las que su cuerpo se integra a la ritualidad cubana. Rescata así esa tradición cultural, la santería, muy cubana y afro-cubana o afro caribeña. En sus obras muestra una imagen

---

<sup>74</sup> Soto Leandro (2000:266).

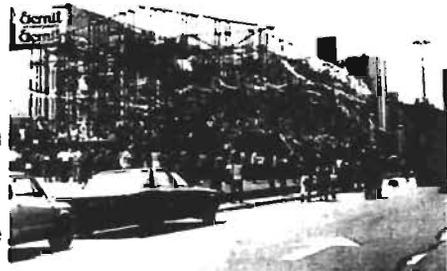
---

aparentemente femenina que puede referirse después a la tierra, el cuerpo y al movimiento telúrico. Ella está ausente, y esta ausencia es muy importante en la generación de artistas de los años setenta pues mostraría una de las características del arte conceptual efímero, no material de referencia cubana.<sup>75</sup>

## Argentina

A mediados de los sesenta en Buenos Aires y en Rosario, un número extendido de jóvenes artistas abandona la pintura de caballete y explora la construcción de objetos, ambientes, happenings, acciones de arte y diversas variantes conceptuales, crecientemente desmaterializadas. Entre estos jóvenes artistas estaban León Ferrari, Margarita Paksa, Eduardo Ruano, Marta Minujín, Juan Pablo Renzi Leopoldo Mahler y Graciela Carnevale, entre otros.

Marta Minujín  
en "El  
Parthenón  
de Libros" de  
1983.



Martha Minujín, una de las precursoras del happening en América Latina experimenta situaciones tanto espaciales como semánticas. Intensifica la relación verdadera del cuerpo en su dimensión táctil, que se desarrolla en otro tipo de trabajos. Es el tránsito para llegar de un lugar a otro por túneles de diferentes texturas. El espectador no ve, pues todo está oscuro. Es un arte propositivo con la idea de buscar

---

<sup>75</sup> Prieto Antonio (*op.cit.*).

---

una libertad artística, una hoja abierta, como después teorizara Umberto Eco, abierta a la interpretación. Nadie asesora lo bueno. Ideológicamente esto es una propuesta antiautoritaria, antidictatorial. Para el caso latinoamericano esto va a representar una muy clara postura contra la dictadura. Muchos otros artistas, tanto en Brasil, como en Chile, y de otras partes, van a asumir esta postura como actos de rebeldía abierta en contra de cualquier tipo de cultura represiva. El arte conceptual en el caso latinoamericano no fue simplemente el descubrimiento de moda, sino que estaba cargado de ideología y posturas políticas. Las propuestas políticas, sin embargo, no eran directas. El conceptualismo permitía presentarlas veladamente: *Entonces el dictador no va a entender nada y ni siquiera se va a dar cuenta que nos estamos burlando de él, a lo mejor no se dan cuenta que nos estamos burlando de la racionalidad que quieren imponernos*. El arte conceptual funcionó como una especie de subversión velada, *bajo las narices de la dictadura*.<sup>76</sup>

Al igual que en muchas partes del mundo, 1968 fue crucial para el arte no-objetual argentino. Las acciones de grupos argentinos han sido calificadas como político-estéticas porque se sumaron a las luchas sociales por mejorar las condiciones de vida de los sectores más desposeídos. El arte acción fue llevado a uno de sus límites: el paso a la acción política. Ello significó en algunos casos el abandono de la actividad artística.

Durante los ochenta artistas como Rodolfo Aguerrebarry, Julio Flores y Guillermo Kexel realizaron "Siluetas de los desaparecidos", mejor conocido como "Siluetazos", porque se efectuó en tres ocasiones entre 1981 y 1984. Consistió en producir 30,000 siluetas de tamaño natural de distintas personas en actividades cotidianas y puestas en las calles de Buenos Aires. Representaban a gente común, ciudadanos argentinos

---

<sup>76</sup> Prieto Antonio (*op.cit.*).

---

desaparecidos por la dictadura en la guerra sucia. El proyecto se integró a la Tercera Marcha de la Resistencia convocada en 1981 por las madres de la Plaza de Mayo. Las primeras 1500 siluetas se llevaron a la plaza, y durante 24 horas que duró la marcha los participantes construían más y más siluetas.

## Chicanos

La escena del arte chicano en los Estados Unidos está marcada por un arte sumergido en los temas de la identidad. El performance ha sido muy utilizado por grupos y artistas chicanos. Durante los años setenta se formó el grupo "Asco", en el este de Los Ángeles, California. Fue uno de los grupos más conocido, pero en esa época era marginal. Hizo presentaciones muy provocadoras, aunque no tenían que ver "con sangre y otras secreciones", otras acciones impactaban a un público latino y méxico-americano conservador cuya principal referencia era la Virgen de Guadalupe y en el mejor de los casos Frida Kahlo.<sup>77</sup> El grupo también quería probar los límites del arte conceptual. Se trató de la producción, distribución, recepción y exhibición de performance para responder a la turbulencia política y social de la comunidad chicana especialmente en Los Ángeles, que se extendiera hacia la comunidad latina de ese entonces.<sup>78</sup>



Grupo ASCO en "No-Movie announcement poster" de 1977.

Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña en "Two Undiscovered Amerindians Visit Madrid". 1992.



---

<sup>77</sup> Prieto Antonio (*op.cit.*).

---

Después de ASCO, los representantes más característicos del performance chicano fueron los trabajos del mexicano Guillermo Gómez Peña, radicado en San Francisco y la cubana-americana Coco Fusco con su trabajo "Two Undiscovered Amerindians".<sup>79</sup> El tipo de imágenes realizadas por Gómez Peña son estereotipos que devuelven la mirada. Generalmente un estereotipo es utilizado para ser mirado. Pero cuando se devuelve la mirada se reta al público. Los primeros performances de Gómez Peña fueron muy verbales, usaba mucho el bilingüismo y el biculturalismo. Con juegos de palabras que oscilaban entre el *espanenglish*, español, inglés, *ingleñol*, y otras lenguas inventadas indígenas, subrayaba la hibridez cultural. Los últimos trabajos de Gómez Peña son casi sin texto, más bien son representaciones visuales donde se maneja un estereotipo, retrabajando lo popular, lo "rascuache", lo mexicano.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Chavoya Ondine (2000).

<sup>79</sup> La descripción de esta acción está contenido en el capítulo 1 de esta tesis. Se muestra la acción de los artistas de vestirse como aztecas y enjaularse. Pretendían con ello mostrar al público la discriminación existente contra indígenas africanos o de América. Véase también a Goldberg, Roselee (2000).

<sup>80</sup> Prieto Antonio (2004).

---

Parte II  
Teoría y Práctica del Performance  
Tres Visiones

---

## Teoría y práctica del performance: tres visiones

Si el objetivo de la tesis es profundizar la reflexión sobre la práctica del performance, a partir de la experiencia mexicana, es de fundamental importancia encontrar la articulación de diferentes miradas tanto artísticas como científicas. En particular, el problema histórico de la convergencia de las artes visuales y las artes escénicas.

Tres personalidades que han estado estrechamente ligadas a la realización y la investigación del performance en México son fundamentales para establecer las diferencias o no entre el teatro y el performance. Expondré en este capítulo los puntos de vista de Josefina Alcázar, Maris Bustamante y Antonio Prieto.

Josefina Alcázar es considerada como una de las pocas teóricas del performance en México. De formación socióloga está adscrita al CITRU Centro de Investigaciones Teatrales del INBA en el CENART. Al realizar investigaciones sobre teatro se encontró con la modalidad del performance. Desde entonces su trabajo se orienta al estudio de este arte-acción a partir de la práctica y experiencia de los artistas mexicanos.

Maris Bustamante es una de las iniciadoras del performance en México hacia la década de los setenta. Es una artista conceptual y ha reflexionado en varias publicaciones sobre las formas PIAS del arte, donde define las características del

---

performance y su relación con respecto al happening. Su reflexión ha tocado la historia del performance y sus antecedentes en México.

Antonio Prieto es un investigador cuyos estudios han cruzado la frontera entre México y Estados Unidos. Su tesis de licenciatura en la Universidad Nacional Autónoma de México se enfocó al teatro. Realizó estudios de posgrado en "Performance Studies" de la Universidad de Nueva York. Maneja la perspectiva del arte-performance tanto de México como de los Estados Unidos, especialmente del performance transfronterizo.

El cuerpo de este capítulo está basado en arreglo a entrevistas que realicé durante el año 2003, así como de sus textos publicados. De Antonio Prieto, además, incorporo extractos de una transcripción del seminario que él imparte sobre performance en el CRIM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias en la Universidad Nacional Autónoma de México, con sede en la ciudad de Cuernavaca y llevado a cabo en febrero de 2004.

---

## CAPÍTULO 3

### Desde las artes escénicas: Entrevista a Josefina Alcázar

Josefina  
Alcazar.



La primera vez que vi a Josefina personalmente fue en la entrevista. Durante el tiempo que duró mi investigación me topé con ella en varias revistas y artículos. Mi primer contacto fue vía correo electrónico. Nos vimos el martes 25 de noviembre de 2003, a las 18:00 horas en el restaurante VIPS de la avenida Universidad y Miguel Ángel de Quevedo. Llegué puntual. Giovanni me ayudaba con la grabación en video. El lugar estaba repleto. Pregunté a varias personas solas: ¿Eres Josefina? Sin éxito me senté en un sillón en una salita recibidor, junto a la caja. Al poco rato entró una mujer de lentes, de pelo negro hasta los hombros. La miré, me pareció ella y le sonreí. Ella me miró y respondió con una sonrisa. Le pregunte tímidamente si era ella. Nos sentamos en una mesa junto a una ventana en el área de no-fumar. Platicamos un rato para sentirnos en confianza. Quería saber de mí y sobre la investigación que hacía. Giovanni preguntó al gerente si podíamos filmar. No quería. Después de un poco de convencimiento el

---

gerente accedió. Mostré el guión de preguntas a Josefina para que la revisara. Había mucho ruido en el restaurante. Apreté el botón rojo de la grabadora.

**Loxá Tamayo (LT):** *¿Cómo fue que te vinculas con el performance?*

**Josefina Alcázar (JA):** "Estaba realizando una investigación sobre el uso de las tecnologías en el teatro. Ahí empecé a conectarme con el performance, porque se decía que las gentes que usan tecnología de punta son sin lugar a dudas los performanceros. ¿Quiénes eran los performanceros? ¿Que hacían? Mientras, escribía un libro sobre las tecnologías: "La cuarta dimensión del teatro". Descubrí que muchos performanceros utilizan tecnologías para las obras ya sea como parte de la producción o como concepto para cuestionar la sociedad aplastada por esa tecnología. La siguiente investigación que propuse fue "El performance en México" ¿Qué es el performance? La primera decepción es que existe muy poco material de antecedente. Todo lo que puede capturarse es de tradición oral. Asistí a performances para tratar de responder a la pregunta de lo que es un performance, entender su estética, su sintaxis. Conocer los orígenes del performance me permitió asociarlo con el teatro, pues para poder hacer la investigación desde el performance mismo no era fácil. Pero a la gente de teatro no les interesaba la investigación. Les parecía algo verdaderamente intrascendente. Incluso a la fecha, todavía hay gente que dice que es una pérdida de tiempo. En la medida que se reconozca como expresión artística habrá más tolerancia para estudiarlo. Facilita el hecho que había gente de teatro involucrada en la historia del performance, como Alejandro Jodorowsky, Juan José Gurrola y Abraham Oceransky.

Existe un nexo desde sus orígenes entre el performance y el teatro. No porque sea teatro en sí sino porque había gente de teatro haciendo performance. La vertiente principal del performance viene de las artes visuales. Se mantiene una confrontación

---

entre la gente del performance del teatro, y la de las artes visuales. Unos y otros quieren diferenciarse. Los performanceros no son de teatro. Entonces “marcan su raya”. Pero no hacen lo mismo con la danza o con la música. Jodorowsky, Gurrola y Oceransky han sido los tres que como gente de teatro estuvieron ligados a los orígenes del performance. Hay gente nueva que a veces hace teatro y a veces performances, como Katia Tirado o la “Congelada de Uva”, que participó en una obra de teatro con Gurrola titulada “Arte Coco”.

Pero hay conexiones entre el performance y el teatro. Debido a que el teatro surge como una expresión interdisciplinaria, es difícil establecer una frontera precisa. ¿Por qué preguntarnos sobre la diferencia? ¿Cuál es la frontera entre el teatro y el performance? ¿Entre la danza y el performance? Creo que ésa es precisamente la virtud del performance, que nace rompiendo fronteras. No hay que perder de vista el sentido interdisciplinario, porque si no otra vez volvemos a querer enmarcar las cosas, definir las y meterlas en un “cajoncito”. “

*LT-- ¿Pero si no defines esas prácticas no caeríamos en reconocer que una acción es más teatro que performance?*

**JA—** “No digo que no haya que definirlo. De hecho ya existe una gran definición de lo que es el performance, pero la tensión existe. Decir “no somos teatro” me parece un poco absurdo, porque a la larga se ha establecido un abismo de lo que es teatro y el performance. Gente de teatro, como Jesusa Rodríguez tiene muy claro que no hace performance, y Astrid Haddad dice *yo hago cabaret*. Asume que cuando va a Estados Unidos allá le dicen que hace performance, y lo asume porque allá lo que ella hace sí es performance. En México no lo es.



Liliana Felipe y  
Jesusa Rodríguez en  
"Cabaret Pre-  
hispánico", 2005.



Astrid  
Haddad.

Evidentemente hay una diferencia de perspectivas entre las diferentes artes, pero también hay un punto de contacto. Es ese matiz que hay que tener siempre claro a la hora de establecer la diferencia, aceptar que siempre va (sic) a existir puntos de contacto."

LT-- *¿Cómo definirías al performance?*

JA— "El performance es algo muy amplio y complejo. No hay una sola sino innumerables definiciones de performance. Cada performancero o performancera da una definición totalmente diferente. Algunos coinciden, otros no.

Partiría de algo muy general: es un efecto plástico llevado a una dimensión temporal. Antes se decía que era el cuerpo del artista, pero ahora hay muchos performances donde ya no está el artista presente. Después se dijo que tenía que crearse en tiempo real y en un espacio concreto: esto también puede variar porque hay performanceros que usan video y el performance se hace en privado, hasta después se ve el performance por una audiencia. Entonces hay muchos matices."

LT-- *¿Cómo se diferenciaría del teatro?*

---

**JA—** “En el teatro hablamos de una representación. Ésa es la primera diferencia. En teatro están actores que representan un personaje, y hay una obra dramática a representar. Mientras que en el performance es una acción propia del artista que se presenta a sí mismo, aunque de muy diferentes maneras, pero es él o ella, que se presenta a sí mismo (se expone) y por lo regular utilizan su cuerpo en tal acción. “

**LT--** *De hecho en España los performanceros vienen de las artes escénicas.*

**JA--** Y también en los Estados Unidos. Aquí en México también hubo un origen desde el teatro; pero la generación que se hizo performancera viene de las artes visuales. En otros países, por ejemplo España, es más claro que transiten de un arte a otro. Saben muy bien cuándo hacen uno y cuándo hacen otro. No están remarcando constantemente el sentido negativo: “no es danza” “no es teatro”. Seguramente no es danza, ni tampoco teatro. Entiendo que al principio los performanceros fueron muy agredidos por gente de teatro, que les decía que hacían mal teatro, que no sabían actuar. Hasta les decían los *performensos*, entonces era evidente que generaban celos. Por un desconocimiento o ignorancia aquí, en México se ha dado ese tipo de enfrentamientos. La gente de teatro es en general muy ignorante del performance, a pesar de que uno podría pensar que deberían conocerlo. Más bien tienen un prejuicio enorme. Por ejemplo, en 1997, cuando solicité una beca para invitar al performancero chicano Guillermo Gómez Peña, él también traía muchos prejuicios pero contra el teatro. El propósito de la beca era que viniera como profesor invitado, pero a las escuelas de teatro. Fue una experiencia interesante, ya que vino al CUT, Centro Universitario de Teatro de la UNAM, y ahí armó un taller con los alumnos. Tanto ellos como Gómez Peña se llevaron muchas sorpresas: los de teatro, muy prejuiciados,

---

descubrieron que el performancero tenía algo interesante que ofrecer, desde el punto de vista del performance; y él también quedó muy sorprendido de que la gente de teatro no era lo que él se imaginaba. Fue un taller muy fructífero.

De ahí, nos fuimos a la Escuela Nacional de Arte Teatral de Lima, y organizamos un evento que llamamos “El maratón de Performance” también con Gómez Peña. Fue un maratón de conferencias para los de teatro sobre “qué era el performance”. Pasamos vídeos y diapositivas. Gómez Peña impartió varias conferencias “performísticas”. Estaban fascinados, entonces el prejuicio de las nuevas generaciones se está desvaneciendo y también de los nuevos performanceros, ya no tienen esa confrontación con los teatreros como los primeros.

El performance surge en un momento en que se da la especialización en todas las áreas de conocimiento, no nada más las artísticas. Fue precisamente la gente de arte la que rompe esa “camisa de fuerza” queriendo cruzar fronteras establecidas por las disciplinas. La globalización, el Internet y la cultura permiten que todo esté mezclado. Ya no hay esa vocación de romper, porque la vida cotidiana está atravesando fronteras en todos sentidos. Hoy se rompen las fronteras geográficas, nacionales, lingüísticas, artísticas y empíricas. Todo se está desmoronando, cotidianamente. “

**LT--** *¿Y el desarrollo del performance en México?*

**JÁ--** “Creo que tiene diferentes momentos y en cada momento se han ido generando nuevas formas según la época. Hoy está surgiendo una nueva generación de egresados de talleres y cursos, que cuentan con una información más fresca de lo que hay en el mundo del performance, que los primeros no tenían. Ellos se aventaban, sin saber muchas veces que estaban haciendo performance. Después se enteraban

---

que eso que hacían tenía un nombre. Aunque una performancera me dijo algo interesante: *el performance no se estudia. El performance es una acción de conciencia muy difícil de enseñar.* Otro performancero me dijo *a ver a ti ¿cómo te enseñarían en la escuela a sacar la lengua?*. Son actitudes como de rebeldía y de búsqueda. Los talleres sirven más para dar información y que la interesada establezca su propia búsqueda.

Ahora hay muchos niveles de performances. Desde las pioneras como Maris Bustamante y Mónica Mayer, hasta las *chavas* jóvenes que están encontrando en el performance una manera de encontrarse a sí mismas. Las jóvenes artistas que entrevisto ponen mucho énfasis en el trabajo autobiográfico, incluso hablan de “sanación” (*sic*).

Se suponía que en el Ex-Teresa habría un departamento de documentación del performance. Tendrán que hacerlo, pero han tenido tantos conflictos internos, que no lo ha logrado. Aunque ha hecho cosas interesantes como el catálogo “Cuerpo por delante” o el catálogo de performance de Andrea Ferreyra, pero no ha logrado ser el gran organizador del material de la memoria del Performance. Muy modestamente he estado concentrando la información que me encuentro y la estoy archivando. Mi idea es subirla a la red o hacer un CD-ROM para circular la información.”

LT-- *¿Qué opinas del director de teatro Pablo Mandoki?*

JÁ-- “Hace un teatro muy interesante, precisamente porque conoce estas nuevas manifestaciones. Ha tratado de absorber mucho de estas experiencias. Es algo que los performanceros no se han podido dar cuenta, la enorme influencia que ellos han sido capaces de ejercer en el teatro. Algunos teatreros jóvenes han retomado la influencia del performance y lo han llevado al teatro. Claramente lo que hacen es teatro, pero es notable la influencia del performance. Mandoki hizo “Meteorológico” una obra

---

de teatro muy corporal. Prácticamente no se hablaban, hacían ruidos guturales. No fue un performance, por supuesto, pero Mandoki conoce ese mundo, está enterado y ha absorbido cosas de él. De sus grandes virtudes es el hecho que el performance ha enriquecido a las cuatro artes llamadas tradicionales. Al apreciar la danza es posible advertir la influencia del performance en las coreografías.

Hay otras experiencias interdisciplinarias que no llegan a ser un performance puro, pero tampoco podrían definir como danza pura o música pura.

En América Latina una fuente muy importante donde los performancers mexicanos alimentaron mucho el contacto e intercambio fue con la poesía visual. Clemente Padin de Uruguay y Marta Minujin de Argentina sensibilizan el performance al ligarlo a la poesía visual, que es una corriente muy fuerte en Latinoamérica. Esta es una corriente y una veta fructífera de investigación, que se ha ido constituyendo como un pilar dentro de las nuevas formas no tradicionales. En Venezuela está también Carlos Zerpa.

El performance mexicano tuvo más influencia de España, especialmente de Barcelona. Curiosamente por la importancia que tuvo la "Fura dels Baus". Cuando vinieron a México en los ochenta el impacto fue enorme. Marcó mucho a una generación de performancers, pues los temas eran muy fuertes y violentos. Después vino una generación intermedia. Con la influencia de Bartolomé Serrano y Marcellí Antunes, al mismo tiempo que de algunos artistas mexicanos que han ido a estudiar allá. Ha sido una retroalimentación.

---

"Suz/O/Suz  
de 1991 de  
la Fura dels  
Baus.



Con Estados Unidos se establece una relación a través del movimiento chicano y el movimiento feminista.”

**LT--** *Retomando al Instituto Hemisférico ¿Cómo influencia a México?*

**JA--** “Desde el nombre “performance” se está haciendo la confusión. En una conferencia en el CRIM de Cuernavaca, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarios, Diana Taylor dio una definición de performance que fue incomprensible para la audiencia, porque ésta estaba conformada por gente que ya había ido a cursos y a talleres sobre lo que nosotros realmente llamamos performance. Para Taylor el performance podía ser un juego de fútbol, un discurso en la Cámara de Diputados, una misa o un ritual de chamanes. Todo es performance. Cuando me tocó intervenir dije que me parecía eso un enredo. Lo que aquí llamamos performance es lo que en Estados Unidos llaman performance-art. Cuando Diana Taylor dice que lo que allá es como performance-art, aquí es performance, se hace un lío. Ella dice: *Si no les gusta el término pues cámbienle ustedes el nombre, no nosotros.* Se dio un ríspido debate, porque incluso hubo una joven en la audiencia que dijo que los estadounidenses eran colonialistas.

---

Diana Taylor dice que el performance-art es una parte del performance. El campo de estudio es el performance studies. Y performance studies es una metodología, no un arte. Una metodología que Taylor y Richard Schechner han desarrollado. Es una perspectiva muy interesante, pero es una metodología sociológica y antropológica para analizar la sociedad. Entonces cuando tú le dices a un joven artista que eso es performance, lo enredas totalmente. No sé bien cómo se va a desenredar este lío.

Tampoco puede uno tomar una posición sectárea y decir: *éste es mi terreno y no te dejas entrar*, porque sería absurdo. Vamos a tener que empezar a definirlo con más claridad, pues dábamos por sentadas muchas cosas que no lo están, y hay que puntualizar más. Seamos más precisos. Digamos, por ejemplo, para delimitarlo: *el arte del performance*, para no dejarlo en términos ambiguos como ahora está.”

LT-- *¿Crees que sea importante delimitar la definición del performance?*

JA-- “¿Para evitar estas confusiones, con el Instituto? Sí. Cuando nosotros hablamos de performance estamos en terrenos del arte y sabemos a qué nos referimos. Pero a medida que estamos también en el mundo del performance más general, expandiéndonos, y vamos hacia otras áreas, tendremos que hablar del arte del performance o arte acción. Es decir este es un terreno que no es el del performance en general de los Estados Unidos; entonces tenemos que aclarar que son dos terrenos diferentes.”

LT-- *De hecho, desde los inicios del performance, también en América Latina se observa que mucha gente se apropió del performance pero empezó a ponerle diferentes nombres.*

---

**JA--** "Mucha gente en el medio sabe lo que es arte acción, pero si te sales del medio "arte acción" no le dice mucho a la gente. Ese es uno de los problemas. Pero creo que refleja la amplitud del concepto, porque tan ambigua como sea la palabra, tan ambiguo es el acto mismo del performance. Se refleja un hecho real, un campo bastante ambiguo, bastante elástico, que refleja una situación real de gran complejidad."

**LT--** *¿Cómo incursiona el performance en el mercado del arte?*

**JA--** "El performance se ha institucionalizado en muchos lados. Ahora lo vemos incluso en los grandes museos de arte moderno del mundo, de Nueva York y en Europa. Se está comprando la obra, que pues por definición debiera ser efímera. Por ejemplo, el retacito del vestido que se cortó Yoko Ono. El mundo del "establishment" logra recuperar hasta lo más efímero que haya: la lata de "mierda" que vendía un artista, ya se lo vendió a un museo y carísima. Es como el juego del urinario de Duchamp. Él se estaba burlando del mercado del objeto como arte, y a final de cuentas ello es ahora una obra de arte cotizadísima. Van a continuar existiendo los dos niveles de mercado, porque es su propia naturaleza. El performance más institucionalizado y el performance callejero, el que se hace en la esquina, el que se ve pasando, que llegan quince "cuates". Al artista lo que más le importa en el performance callejero es la experiencia y la vivencia personal. No le importa tener un curriculum y que le paguen. Ese es uno de los motores del performance. Y como todo arte de vanguardia, en algún momento se convierte en tradicional y los succiona el establishment. Ese es desgraciadamente el destino de toda vanguardia. Ahora bien, no creo que al performance le afecte esto, pues va a seguir habiendo la otra experiencia independiente. El performance *underground* o no institucionalizado no va a desaparecer. Van a convivir las dos formas

---

y se van a ir retroalimentando. Va a haber un momento en que el performance cambiará y se adaptará a las nuevas condiciones. Es un arte muy maleable por ejemplo, ahora mismo está tomando mucho de las nuevas tecnologías.”

---

## CAPÍTULO 4

### Nuevas formas de pensar la realidad

#### Entrevista a Maris Bustamante



Maris  
Bustamante

*A Maris le envié por correo electrónico la base de preguntas para la entrevista. Nos vimos el lunes 26 de enero de 2004 a las 19:00 horas en su casa-estudio de la colonia Juárez. Llegamos puntualmente. Estacioné el auto frente a su casa, en el Mercado Público del barrio, el Mercado Juárez. La reja morada de su casa, que la diferencia de las otras se perdía un poco en la oscuridad. Después de un rato la asistente de Maris abrió la puerta. Pasamos a lo que es sala y oficina al mismo tiempo, llena de objetos, libros, cuadros, cosas y trebejos. Al entrar se extiende un pasillo. Hay ahí un altar repleto de fotografías de amigos y familiares. Por toda la casa tiene objetos que ha utilizado en performances, piezas solas de hule espuma arriba de libreros, vacas y cebras, nopales y corazones, están por doquier en estantes y mesas. Maris entra a la sala con café y galletitas. Empezamos a platicar del tiempo, el tráfico, de cosas mundanas. Poco a poco nos fuimos apropiando de su espacio. Le pregunte sobre qué pensaba del performance. Apreté el botón rojo de la grabadora:*

---

**Maris Bustamante (MB):** “Se instituyen los hechos, se abren las opciones, pero no están las teorías específicas, entonces vendrá alguien de Historia del Arte y va a decir: *En-la-historia-del-arte, la metodología que se utiliza es ésta.* Pero al aplicarla al performance no queda bien, porque no es lo mismo hablar de ciertos ecos del pasado que del performance que es actual. Si viene un sociólogo o un antropólogo va a querer emplear metodologías que ellos utilizan en sus propios campos de conocimiento pero se les escapa la parte artística que en general los científicos blandos no utilizan.”

**LT--** *Es decir, es el artista quien tiene que tener la iniciativa.*

**MB--** “El performance tiene que generar su propio campo teórico. Ya hemos visto que se ha empezado a renovar y asumir aquellas explicaciones más veraces que puedan convencer a la gente, que podrá decir: *es muy bonito, o mi tío lo hacía, o no me gusta, o mi abuelito dice que cuando era chico ya veía eso en las carpas.*

En Nueva York se estuvo trabajando en el “Performance Studies Workshop”, donde vive Richard Schechner quien trabajó con Michael Kirby. Antonio Prieto estuvo en ese lugar estudiando una maestría. Creo que Antonio Prieto necesita ir más allá de la relación anecdótica y cronológica de hechos, para no nada más transplantar del teatro al performance conceptos que se han dado más en el teatro de vanguardia. Eso lo he estado platicando con él, pero hasta que se den más cosas, cada quien va a defender su propio trabajo. Mientras en México los que hicimos performance procedíamos de las artes visuales, en España procedían del teatro de vanguardia.”

**LT--** *De acuerdo a algunos textos, como “Performance: from futurism to the present” de Roselee Goldberg, mencionan que hay antecedentes del performance en el teatro de vanguardia y otros antecedentes en las artes plásticas. Antonio Prieto afirma*

---

que hay dos vertientes que se unen, desde el teatro experimental y de las artes visuales  
¿Qué opinas?

**MB--** "No estoy de acuerdo. Efectivamente está el teatro que ha estado ahí desde hace tres mil años o más (sic). Y están las artes plásticas que llevan mil años (sic). Cada quien puede explicarse las cosas de modo distinto. El performance no tiene nada que ver con el teatro y tampoco es una evolución de las artes plásticas. Las artes plásticas siguen estando donde están. Son las artes tradicionales como la pintura, la escultura y el grabado que siguen estando ahí. El teatro también ahí está. El performance se desarrolló por otras razones. A los investigadores que no son artistas no les gusta que los artistas expliquen las cosas de una manera diferente a como ellos las ven. Lo que importa es que cada quien decida seriamente cómo se explica las cosas. Desde luego aquellos que afirman que el teatro y el performance no tiene nada que ver, coinciden conmigo conceptualmente hablando. Pero si tu estás interesada en que el performance es teatro yo te diría: *perfecto, maravilloso, pero no tenemos mucho de qué hablar, no tiene caso*. No se trata de pelearnos ni de ahondar en eso, porque no vamos a llegar a un acuerdo. El asunto es que la gente haga lo que tiene que hacer y punto."

**LT--** *Si en México el performance surge desde las artes plásticas ¿qué los motiva? ¿Qué es esa otra cosa que se llama performance?*

**MB--** "Surgieron nuevas formas de pensar, que no brotaron de las artes primero. Surgieron por situaciones de detrimento de la economía, procesos sociales paradójicos, de situaciones fisurales. Los artistas visuales en México tenían una tradición "x" que los sostenía teóricamente, como a los músicos, los de danza y los escritores. Pero en términos de experiencia colectiva en las especialidades de las artes,

---

el grupo de los bailarines tienen menor fortaleza o actitud robusta, aunque haya gente muy importante, que en el grupo de los escritores o el grupo de los artistas visuales. Las asociaciones de escritores y artistas visuales funcionan históricamente muy bien en México, por ejemplo. Se dieron cambios muy fuertes en el concepto de qué eran las artes tradicionales y qué eran las artes nuevas. Pero eso no significa que los pintores se desarrollaran para hacer performance. Los pintores siguen siendo pintores. Es más, en los setenta, muchos de los pintores que estaban en este movimiento regresaron a las galerías, y dejaron de hacer performance porque les parecía que el cuadro y la escultura era mejor. En una entrevista que yo tuve con Manuel Felguérez, él me dijo *si yo hubiera seguido el camino de estas cosas sería más famoso de lo que soy hoy, yo me regresé a la escultura*. Es decir, Felguérez que estuvo en esos momentos con Jodorowsky, haciendo con él ambientaciones decidió que quería seguir siendo escultor, que no le gustaba la desaparición de ese objeto tradicional. José Luis Cuevas es un caso diferente. Él participó en *happenings* y tiene una gran calidad en su obra objetual, una calidad intachable. Pero él simultáneamente a eso, tiene esta faceta de las "acciones" y realiza "acciones públicas". Él es un caso especial pues es difícil que haya un artista objetual que sea importante a nivel mundial y que al mismo tiempo desarrolle las "acciones" con el mismo éxito. Eso muy difícil que se dé. Otro caso interesante al igual que Cuevas y Jodorowsky, es Gurrola. Él es una persona que se desenvuelve en el teatro, pero puede ser director de teatro y planear una ópera en un teatro, al mismo tiempo que puede presentar experimentos teatrales. Entonces Gurrola además de ser un artista completo, porque también es pintor, platica: *yo a mis actores les digo que no se queden nada más con el teatro, sino que hagan performance para que puedan desenvolverse mejor como personas de teatro*. Cada quien se explica las cosas ¿no?.

---

Carlos Zerpa también defiende que el performance no es teatro. Él vive y se desenvuelve en Venezuela y en América Latina.



Carlos Zerpa  
en "Cruces  
de pólvora".

La teoría por la teoría me parece una ruta fallida. Para producir conocimiento hay que establecer cruces transdisciplinarios que permitan no sólo elaborar teoría separada de lo que otros hacen como práctica aislada. Porque entonces el teórico parecería querer que los que hacen la práctica estén dentro de su estructura explicativa. Lo que importa entonces es desde dónde te desenvuelves y cómo lo explicas."

**LT--** *¿Crees que es necesario definir el performance para poder hacerlo?*

**MB--** "Sí. Si no se define no tendrá ninguna importancia hacerlo. O sea en la cocina o en el comer, tú puedes ser nada más de los que comen y prueban, pero eso no tiene nada que ver con la gastronomía completa. El que hace performance tiene que saber de dónde viene, a dónde va, por qué lo hace, cómo es la estructura de lo que hace, aunque haya iniciado sus caminos de una manera más intuitiva que programática. Necesitamos sacar conclusiones. Ningún artista importante, como ningún científico importante, hace las cosas sin explicárselo. El camino que ha tomado el conocimiento en general es: están los que hacen, están los que dicen y están los artistas que hacen y explican. Ellos pueden tener otra cosa que decir. Quizá no funcione, pero eso no se puede saber. Cuando se estudia el pasado puede decirse con mayor facilidad que algo

---

ya se ha hecho y de qué manera se hizo. El problema es el presente. Si quieres que algo sea relevante, que no se pierda más rápidamente de lo que la realidad permite, entonces, tienes que ingeniártelas para tratar de explicártelo. Ahora bien, no todas las explicaciones son correctas o acertadas. La historia ha enseñado que no todas las explicaciones tienen igual valor. Si al performance se le define como si fuera una técnica más en la escuela tradicional de un pintor, pues entonces puedes hablar de técnicas de carbón, acuarela y performance. Pero yo en eso no estoy de acuerdo. Para dilucidar y ejecutar un dibujo al carbón o una acuarela, el proceso que va de cómo pensar a cómo ejecutar, es distinto.

Poner al performance como parte de la historia del teatro me parece fallido.”

*LT-- Y ¿Como parte de la historia del arte? ¿o de las artes visuales?*

**MB--** “De las artes sí, porque el performance está ubicado en el arte. El performance es una propuesta artística. Pero no como parte de las artes plásticas sino visuales, no lo puedes colocar junto a una acuarela. Ahora, si ubicas al performance frente a otro tipo de productos, como la instalación y la ambientación, o como el multimedia, el arte digital u otras propuestas transdisciplinarias, entonces me parece más correcto. Lo que los “humanoides” hacemos es empezar a ver las cosas y de inmediato tratamos de armar paquetes para que más o menos nos sean coherentes.

En el camino de las artes, concretamente las artes que empezaron siendo plásticas y que se transforman en visuales, en el salto de lo plástico a lo visual, hay un momento que implica otro rango de pensamiento en otros niveles. Por ahí se empezaron a dar otro tipo de productos que jalaron, no solamente de lo plástico tradicional ni de manera lineal, sino de otros lados. Se dieron situaciones relevantes, no contempladas en el repertorio tradicional. De pronto se dieron otras opciones. Se dieron

---

en el mundo nuevas formas de pensar la realidad. Las artes no objetuales son formas diferentes, no convencionales de pensar el mundo, de reflexionar la realidad del mundo desde las artes. Un performance no es igual a la pintura. No lo es en los procesos de producción, distribución y consumo como se dan tradicionalmente en la teoría de las artes plásticas. En las acciones artísticas ligadas a los procesos sociales, ni se conceptualiza, ni se realiza, ni se consume de la misma manera. El sujeto no objetual produce de una manera muy diferente a la que se produce un cuadro. Y la repercusión de un cuadro es muy diferente a la de un performance. Puede ser mayor o menor, mejor o peor. Eso no importa, lo que es muy diferente es hablar de un cuadro, del sujeto que hace un cuadro, y de la gente que consume o compra un cuadro o que recuerda a un cuadro, a hablar de un performance, del sujeto que hace un performance y de la gente que va a presenciar un performance.”

*LT-- ¿Crees que el performance de los setenta es diferente al performance que se hace ahora?*

*MB-- “Sí, las “acciones” realizadas por artistas antes de los setenta que se llamaban “happenings”, son muy diferentes a las que se dan a partir de los setenta que fue cuando se llamó performance. Hoy vemos claras especificidades en propuestas multimediales, incluso en las que combinan conceptos como por ejemplo: video-video o video-performance. Es diferente un video-performance a un performance o a un video “x” por ejemplo un video clip. Pero ahí está precisamente la observación de cómo te lo explicas tú y qué variables incorporas para explicártelo.”*

*LT-- Entonces el performance no es teatro, pero puede tomar elementos del teatro, de la danza...*

---

**MB--** “Y de la ciencia.”

**LT--** *¿Pero no sería eso un acto interdisciplinario más que transdisciplinario?*

**MB--** “Cuando el performance utiliza voluntaria y conscientemente elementos del teatro o de la biología, efectivamente se está hablando de algo interdisciplinario; pero en el caso de que el performance utilice elementos del teatro, mezclándolo con la biología o la genética, hablamos de algo transdisciplinario.

Cuando se impulsó el trabajo interdisciplinario en las distintas especialidades artísticas, se ponía a bailar al pintor o se ponía al violinista a que diseñara una coreografía. Esos fueron experimentos interesantes pero no exitosos, porque los que estudian dentro de su especialidad, en principio no salen de esa especialidad. Proponer que hubiera un trabajo interesante interdisciplinario porque uno hacía lo que otros hacían en otras áreas, no mejoraba necesariamente ni el conocimiento ni al artista. Entonces se tuvo que inventar otra cosa.”

**LT--** *El Instituto Hemisférico de Performance y Política estudia el performance art como un acto de “performear”, como algo antropológico. ¿Qué opinas?*

**MB--** “El mundo está tratando de explicarse las cosas. Diana Taylor, del Hemisférico, también lo está haciendo. No está claro si lo que le interesa es el acto artístico realizado por sujetos, que voluntariamente quieren hacer una propuesta o una acción desde las artes o si está trabajando desde las teorías de la representatividad, que en inglés se llama *Performativity*. Hay muchas confusiones entre un idioma y el otro, porque las palabras les quedan chicas a los significados. Cuando en la realidad suceden cosas a las que una palabra ya no ayuda, entonces hay que cambiarla o hacer los ajustes necesarios. Si Plácido Domingo se “echa” un performance cuando canta, y

---

Joseph Beuys hace una acción de performance cuando actuó, aunque esté muerto Joseph Beuys y Plácido Domingo siga vivo, y aunque los dos actos son aparentemente performance, son sin embargo muy diferentes uno de otro. La diferencia no la da el hecho que Joseph Beuys se haya muerto y Plácido Domingo siga vivo, porque si Joseph Beuys estuviera vivo de todas maneras habría esa confusión.

Al problema de las palabras en un idioma se añade el de la semiótica. Hay propuestas que se llaman de la representatividad o de la representación. La palabra que se usa para definirlo en los Estados Unidos es *Performativity*. Cuando se habla de performance se está hablando de muchas cosas. La compañía de coches "Chrysler" habla de performance para referirse a la eficacia del coche cuando esta en su máximo punto y dice que el "performance" está muy bien. Con esta idea un artista de un espectáculo tradicional, como Plácido Domingo en la música, u otro en el teatro, pues también hacen performance. Y es entonces cuando se confunde el *performance-art* con el teatro. Cuando se oye hablar de *Live-art* sabemos que estamos en performance-art. En internet si se busca la palabra performance-art o espectáculo de performance, lo que te brinda son referencias al teatro y a la música y muchas cosas más que no son lo que nosotros estamos tratando de entender y ajustar. No es nada más adaptar "la danza de los viejitos", sino entender la diferencia que hay cuando un individuo, hombre o mujer, sale a escena en cualquier lugar público vestido con un traje hecho de "bisteces de res". Es definitivamente otra cosa."

LT-- *¿Si el performance no es una representación, es en cambio una presentación? Entonces, cuando en un performance se simula la sangre, por ejemplo, (aunque este muy bien hecha), estamos ante una falsedad? ¿Eso identifica al performance?*

---

**MB--** “Sí es un performance ¿cómo no? Tú puedes hacer funciones de performance art, que se presenten por temporada. Como el teatro que presenta “La casa de Bernarda de Alba” ¿Cuáles serían entonces las diferencias? ¿Cómo las explicas? ¿Es lo mismo? ¿Es lo mismo que yo saliera con un vestido de bistec y que saliera a escena por utilizar un recurso teatral de iluminación, sonido , etcétera, a que yo salga a romper un coche? ¿Es lo mismo eso que “La casa de Bernarda de Alba”? No, porque aunque se haga una temporada con ese performance que yo hago, cada función va a ser diferente. En cambio en el otro caso se intenta que cada función sea igual a la ideal, a una función ideal, que por cierto nunca lo es, pues siempre pasan cosas que alteran todo el transcurso. Como anécdota, a Alejandro Aura, que es una persona de teatro, cuando íbamos a lugares donde presentábamos cosas y él estaba ensayando lo mismo; decía: *¡¡¡¡Ay, ay, ay!!!! ustedes vienen y ni siquiera ensayan.* Entonces me volteo y le digo *Oye y ¿ustedes, pues porqué no se lo aprenden? Todo el tiempo los veo ensayando.* Éramos los dos extremos platicando. El teatrero necesita ensayar para que aquello salga como está previsto, idéntico, mil o más veces. Pero nosotros podemos ir al mismo teatro y no ensayamos. Sabemos cuál es la línea argumental, sabes más o menos qué recursos vas a tener, pero la intención es que nunca salga idéntico al acto de ayer.”

**LT--** *Entonces la simulación sí es válida...*

**MB--** “Por supuesto, depende de la simulación. Si tú te sacas sangre real y la avientas en el foro, a si tú traes pintura roja que parezca sangre y la sacas de ahí y la avientas. Lo que importa es cómo el artista maneja la significación de esas imágenes y de la acción, en donde una es de sangre real y la otra no. Eso depende de ti. Como por ejemplo, el artista Rudolf Schwarzkogler que se cortó el pene y está documentado. Hay

---

gente que dice que estaba loco, pero de todas maneras aun cuando no hubiera estado en sus completos cabales, pienso que ese caso como situación extrema funcionó para el performance. Porque en el performance, lo que decimos es verdad. Y en una obra de teatro, yo represento a un personaje que dice X cosa, que puede ser lo que el autor pensaba que era la verdad, pero no el actor. Las técnicas más socorridas del teatro en esta época, siguen siendo Grotowsky y Stanislavsky. La gente estudia, ensaya y se prepara para ser una persona que no es ella, representa. En cambio las personas de performance se supone sean ellos mismos. Si alguien puede utilizar su propia sangre, pues tendrá que medir lo que requerirá para propiciar en el artista incluso el exceso, como el de Rudolf Schwarzkogler. Si a ti te interesa esa propuesta, lo vas a tener que hacer. Personalmente me interesa mucho trabajar con el cuerpo, pero no con el desnudo literal. Hay gente que a la menor provocación se desnuda, siente eso como "muy grueso". Habemos personas que trabajamos con el cuerpo desnudo, pero no es el mío, sino es el cuerpo desnudo con el que yo trabajo. En estas cosas, todas las opciones son posibles, lo que importa es que esté bien trabajado. Yo prefiero ver gente que utilice postizos y que me diga cosas increíbles, como "The Mummenshans" un grupo suizo de mímica muy sofisticada, a ver personas que a la menor provocación se desnudan y piden ser agarradas por todos lados. Pienso que esas personas no están hablando para los demás, sino que se viven sólo a sí mismos y sus problemas. Están hablando con sus propios problemas y no salen de ahí. Hay personas que necesitan ser observadas y entonces se van a desnudar para que todos las observemos. Son actos *exhibicionistas*, aunque también existe un exhibicionismo correcto. Cuando un escritor hace algo y lo anuncia, está exhibiéndolo y es correctísimo. Pero hay gente que lo que necesita hacer es algo que no es para todos. Esa persona se siente mal consigo misma en alguna situación íntima y entonces utiliza el performance como terapia personal y

---

pública, lo que a mí en general me parec bastante anodino. Las terapias se realizan en privado, no en público.”



Rudolph  
Schwarzkogler  
en “3.Aktion”,  
1965.

LT-- *¿Cómo ves el mercado del arte?*

**MB--** “Yo creo que hay dos mercados del arte: El de las galerías, digamos de la fama en el que ya no creo. Tal mercado se sostiene gracias a un Tamayo, a un Picasso, a todos los buenos, pero para sostener ese mercado y que se compre y se venda, meten mucha basura, porque si no, no se podría sostener.”

LT-- *Pero ¿no crees que ese mercado es objetual?*

**MB--** “Existe también un mercado no objetual ya. Hay muchos jóvenes, uno de ellos es Gabriel Orozco hijo de María Orozco Rivera, quien está en el mercado del arte del tipo no objetual; él brincó a eso, y ya está instalado en el nuevo mercado.

En el momento que estas propuestas no objetuales inciden en el mundo, el mercado tuvo que modificar su concepto de museo, su concepto de colección, y se reorganizó. De hecho ya está reorganizado.

Ahora bien, en México yo veo otro mercado. Como yo empecé a desarrollarme en los setenta, a nosotros nos interesaba no el mundo de los ricos, o la clase media

---

que buscaban tener un cuadro de un pintor bueno, y se sentían soñados. A mí me interesa el tianguis de ideas, que es otro mercado que también viene desde de la época prehispánica. Desde ahí se manejan ideas y objetos, intercambios en especie y otras variables.”

LT-- *Una especie de Intercambio.*

MB-- “Pues sí, son intercambios y también económicos. Mira, yo jamás he sentido que tenga que promoverme en el mercado del arte, si me promuevo lo hago haciendo mi trabajo, pero solo una vez fui a tocar puertas. Entiendo que no está mal que la gente lo haga. Pero también entiendo cómo está armado ese sistema. De muy joven fui a las galerías. Todas me dijeron *a la chingada*. Un día que estábamos ya haciendo acciones en casa de Cuevas, estaba uno de sus galeristas, que era uno de los que más le vendía. En la conversación preguntamos que cómo veía ese tipo de arte que normalmente no está en una galería. Él dijo que le parecía muy bien y muy interesante... *pero una cosa que quiero quede bien claro es ésta: los jóvenes que me van a buscar a mí a la galería, son los que a mí no me interesan. Los que me interesan son aquéllos de los que oigo hablar, y yo los voy a buscar.* Me di cuenta al ligar experiencias que por eso era tan complicado alcanzar el mercado y porque hay una especie de trato humillante a los artistas.”

LT-- *¿No importa la clasificación del trabajo?*

MB-- “Yo creo que las clasificaciones son importantes cuando estamos tratando de que todo esto que se da en la realidad, tenga una explicación idónea. Para eso sirve en la cultura humana, esta cosa que se llama producción del conocimiento. Pero lo que

---

importa no es que yo pase de la teoría y aplique dos o tres fórmulas para atinarle. Eso más bien es no atinarle.

Alejandro Jodorowsky no es Alejandro Jodorowsky porque leyera bien teorías que alguien había escrito. Yo creo que Alejandro Jodorowsky es una persona que aprendió a ser él mismo y no otro, a pensar por sí mismo viendo lo que estaba viendo y no sólo viendo lo que le dijeron que viera, entonces se atrevió a hacer cosas que otros no habían hecho. En esos niveles no importa lo que hagas a la manera de otros, sino a la manera propia.”

**LT--** *¿Qué opinas de los performance involuntarios?*

**MB--** “Yo creo que los performance involuntarios están hablando de que existen las manifestaciones no objetuales. Pero hablar de que la gente puede vestirse como quiera y armar en su casa el ambiente que quiera está perfecto, pero eso no quiere decir que sean artistas. Ser artista es una acción absolutamente voluntaria y artificial, nunca natural. Ser artista implica sistematizar e introducirse en una circulación específica con productos específicos y que la gente pueda llegar un día a decir: *Mira ese es Gurrola, es un artista.*”

**LT--** *¿El antecedente del performance es el happening y...?*

**MB--** “Las manifestaciones no objetuales han existido en toda la historia, no empiezan en el happening. Es muy diferente que alguien haga un dibujo a que de repente alguien agarre una linterna y deje un registro de luz en una pared. Es muy diferente esta acción a pensar en un dibujo. Cuando tú estas sola contigo en la intimidad, gozas de tu intimidad, te comportas de una manera diferente y hay muchos rituales no objetuales, miradas, chistes, secretos privados, experiencias, acciones. Eso

---

es el mundo no objetual que además todos experimentamos seamos artistas o no. Los artistas llevamos estas experiencias de todos a partir de nosotros al arte."

**LT--** *Pero aun así, el performance como arte no objetual tiene antecedentes...*

**MB--** "Las artes no objetuales están sustentadas en las manifestaciones no objetuales que han existido siempre, pero las artes no objetuales surgen a partir de los setenta. No es un día especial, no fue el 20 de noviembre de 1976. Se dan procesos; una serie de referencias. Y la inmediata anterior al performance, pues es el *happening*.

Los *happenings* son cuestiones no objetuales con sus características propias, no es un cuadro, no es una opereta. Cuando surgen cosas nuevas, las palabras que uno utiliza son las de antes, las heredadas, no se puede hacer otra cosa. Si las cosas que salen fueran nuevas de verdad, requerirían de nombres nuevos.

A Ionesco le hicieron una vez una entrevista. Le preguntaron sobre el teatro del absurdo. Volteó y dijo (palabras más, palabras menos): *ay bueno, como chingan con eso, toda mi vida me han dicho sobre el teatro del absurdo y yo nunca estuve de acuerdo con ese término, pero bueno, si eso es lo que usted ha oído, esta bien, yo hace treinta años estoy en otra cosa*. Lo que me di cuenta en ese momento es que efectivamente el artista no vivió su vida por el teatro del absurdo, ni tampoco en el momento en que aparece el teatro del absurdo se detuvo en eso. Eso fue parte de un tiempo y un proceso. El performance también debe ser accidental, pero intelectualizado. Para los artistas del performance tiene que ser accidental, momentáneo, parte de un proceso, y el accidente no la finalidad sino el pretexto. El performance no tiene la finalidad, como hacer retratos no es la finalidad de los artistas. Si alguien tiene como finalidad hacer retratos, pues estará en el Jardín del Arte pero no en el arte. El objetivo de los músicos no es hacer sinfonías, sino explorar creativamente

---

el mundo de lo acústico. El performance no es la finalidad, la finalidad es encontrar pistas para hablar de la vida, que las fantasías sean *vivibles*.”

*La plática con Maris apenas duró cincuenta minutos, después nos despedimos y nos fuimos con un grato sabor de boca.*

---

## CAPÍTULO 5

### Los *Performances Studies*

### Entrevista a Antonio Prieto

Antonio  
Prieto.



*A Antonio Prieto lo conocí cuando acompañé a Maris Bustamante al Encuentro de Performance y Política en la ciudad de Monterrey organizado por el Instituto Hemisférico de Performance y Política de Nueva York. Poco tiempo después realicé una estancia académica en la Universidad de California San Diego e inicié esta investigación y me puse en contacto para solicitar una entrevista. Durante ese tiempo, me envió varios artículos publicados sobre la controversia del teatro y el performance, así como textos de Fernando de Ita. De vuelta a México me contacté vía correo electrónico y le mandé el guión de entrevista pues Antonio radica en Zamora, Michoacán. Después de varias semanas de espera acordamos una cita en el CRIM, el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, de la ciudad de Cuernavaca en el inicio del Seminario "Performance: entre el arte y la teoría" que él impartiría. El seminario contó con tres sesiones: el lunes 26 de enero, el 9 y 16 de febrero de 2004 con duración de tres horas cada sesión. El sociólogo Héctor Rosales organizó el seminario. Llegué temprano el*

---

primer lunes a través de una vereda muy agradable al interior de la universidad. Poco después llegó Antonio y me presenté. Las tres sesiones fueron grabadas.

Cartel de  
propaganda para  
seminario "  
Performance:  
entre el Arte y la  
Teoría", 2004.



**Loxá Tamayo (LT):** *¿Qué piensas de la realidad artística del performance?*

**Antonio Prieto (AP):** "No hay muchas personas que hablen sobre lo que es propiamente la teoría o las teorías del performance. Dividir el arte por un lado y la teoría por el otro lado es problemático, porque desde luego cada ámbito se retroalimenta. Lo que es muy importante en el performance es la acción artística. Es una acción que construye al cuerpo como un ente teórico, que no separa el intelecto de la acción. Hacer performance es una acción que al mismo tiempo es una postura crítica. Hacer acciones alternativas es un principio. Estas rupturas iconoclastas se dieron desde finales de siglo XIX y principios del siglo XX. Tener una postura crítica implica una manera de debatir lo que pasa en un entorno social, cultural y político del momento. Pero no se hace con un discurso y nada más. No es discriminar el discurso como texto, sino que hay que combinarlo y hay que expresarlo con el cuerpo, en formas no complacientes, no convencionales. A lo largo de las décadas estas acciones han tenido diferentes nombres. Uno de ellos ha sido *performance*. El performance es la expresión del cuerpo como ente teórico y crítico.

---

Es importante darse cuenta de las trayectorias teóricas desde disciplinas como la antropología, la sociología y la lingüística. Gente que nunca hizo performance pero le interesó la relación entre acción y la realidad social. La realidad de los actos de performear, ir más allá de estudiar el lenguaje en su relación semiótica entre significado, significante y referente, en un análisis semiótico aburrido.

El primer año fundamental como referencia para todas estas experiencias históricas fue 1896. Alfred Charry, entonces un joven de veintitrés años estrenó la hoy legendaria obra "Hug Rey". Charry vivía un ambiente parisino que ya estaba abierto a la experimentación. Era la época de "los poetas malditos", del simbolismo, de las vanguardias venideras del siglo veinte. Esta obra presentó un franco gesto provocador para un público de la alta sociedad crítica y teórica del París de aquel entonces. Eran representaciones grotescas y paródicas de figuras institucionales y autoritarias de las escuelas, la madre, el juez. Lo que la gente más recuerda de esa obra, es que la primera palabra que se menciona cuando sale Hug el personaje con cabeza en forma de pera fue ¡merde! La gente estaba bastante molesta. Charry como veía que la gente se molestaba, más le decía al actor que dijera "merde".

Son formas dentro del teatro, como agredir al público. Otra rebelión se dio dentro de las artes plásticas y las artes visuales que es una especie de contaminación de audacia. Vemos que se mantienen bastante separados por más que se decía desde el siglo XIX que el teatro era un arte vital, era poesía y las artes plásticas se vinculaban por la escenografía. Pero realmente combinar, mezclar disciplinariamente los soportes propios de las artes visuales, artes plásticas y artes escénicas para luego integrar medios nuevos, en aquel entonces fue el cinemascopio, el topograma, la fotografía, etcétera y darse a la tarea de experimentar. Todo esto nos ayuda a entender lo que ahora se conoce como performance, porque mucho de lo que se hacía entonces, se

---

sigue haciendo hoy. Mucha gente que se supone muy transgresiva hace cosas que ya se habían hecho en 1909.

México es una hibridación muy divertida de todo esto. Lo interesante es la no historia, la no narrativa, la improvisación que podía darse en un cabaret, no querían que nadie ensayara.

Hablando de máquinas y del cuerpo, una de las formas teatrales que inventaron los futuristas se conoció como teatro sintético. El teatro sintético eran obras sintetizadas y una mezcla de cosas.

Los futuristas decían que había que romper el culto a la razón. Forman parte de las vanguardias surrealistas y dadaístas que intentaban que el público no entendiera los actos en forma lógica.

Hacia 1920-21 el futurismo llega a México. Primero fue Rubén Darío, poeta nicaragüense, pieza importante y fundamental del modernismo, el primero en enterarse del manifiesto futurista de Marinetti. Darío, aparte de poeta, también fue cronista, escribía en los periódicos de Nicaragua. El futurismo sonaba interesante, pero se tomó con cierto distanciamiento debido a los valores que lo sustentaban. Luego en diferentes países latinoamericanos, principalmente sudamericanos la gente se interesó en el futurismo. Por ejemplo en Chile se dio con Vicente Huidobro y en México la figura más representativa que tradujo el futurismo en una propuesta propiamente mexicana fue Manuel Maples Arce (sic) en 1921. Fue el año cuando publicó el manifiesto estridentista. Lo que hizo, algunos decían, era una copia del futurismo europeo, porque también había un culto a las máquinas y al ruido pero con un giro mexicano. Los gritos de guerra eran *Muera el cura Hidalgo*. Todo dirigido contra las figuras solemnes, lo que uno aprendía de memoria en la escuela, como la consigna *Chopin a la silla eléctrica*.

---

El estridentismo que es un movimiento poco conocido, bastante marginal en lo que es la historia del arte y literatura mexicana, dejó su huella en los márgenes. Hoy artistas como Maris Bustamante, artistas del performance y del arte conceptual, dicen que el performance mexicano le debe gran parte de todo sus orígenes, su impulso y su espíritu al estridentismo. Tiene esta paradoja muy interesante, de ser algo inspirado en Europa, pero que busca una lógica propia, algo que sea mexicano, algo híbrido, mestizo. Se estaba rompiendo con una serie de valores establecidos, que calificaban como afrancesamiento porfiriano. También se dio un tipo de teatro, que podía ser teatro frívolo, un teatro naturalista, aunque mal copiado del teatro de Stanislavski que venía de Rusia. Al igual que el futurismo, los estridentistas eran escépticos frente al pasado pero también frente al futuro, pues a diferencia de los futuristas, no decían querer glorificar al futuro. Los estridentistas decían: el presente es el aquí y el ahora. El rescate de las estéticas urbanas y del lenguaje urbano, en México lo empezaron los estridentistas. A ellos les parecía muy importante la cursilería de lo que hoy nombraríamos como el kitsch urbano, pero en aquel entonces no se usaba esa palabra alemana del kitsch, que quiere decir basura(sic). Lo llamaron esa cursilería que vemos en la calle, todo eso formaba parte del material de trabajo. Lo sintetizaron en una propuesta teatral que se conoció como el teatro del murciélago, hacia 1924. El teatro del murciélago se basó en parte en las tardeadas futuristas, pero con un sabor mexicano. Utilizaban casi todos los recursos de la estética y del arte. Emplearon el canto, música, danza, mímica, pintura, etcétera. Uno de los directores artísticos de estas propuestas del teatro sintético fue el señor Luis Quintanilla. Sin embargo, aunque el referente era el teatro sintético, Quintanilla decía que era la perfecta cursilería urbana, la mezcla entre el ritmo soberbio y salvaje de las danzas indígenas la unión de lo moderno y posmodernista (sic). Era una propuesta sincrética. Los teóricos europeos decían que el teatro ya no podía ser algo

---

serio. Tenía que ser el reflejo multicolor de nuestra vida compleja y agitada. Los espectadores se habían vuelto niños y los actores juguetes. Con un teatro así el actor no busca agredir y hacer que el espectador entrara en enojo como en el caso de los futuristas. Se trataba de convertir al teatro en una cuestión de niños y juguetes, era pues una experiencia lúdica. Algo que realmente hiciera que la gente se divierta pero al mismo tiempo estuviese cargado de un valor nacionalista.

Oscar Schlemmer en 1928 dentro de la escuela de Bauhaus, declaró la muerte al teatro. Schlemmer a diferencia de los futuristas, los dadaístas y los surrealistas que buscaban la indagación del inconsciente y lo emocional, el estridentismo mexicano hacía énfasis y privilegiaba a todo lo que pudiese considerarse visceral y emocional, un teatro partido dividido en parte por las emociones, en parte por el gusto. El gozo que te puede provocar la velocidad de una máquina. Schlemmer trató de llevar a cabo en sus propuestas escénicas, que se fundamentaban en una serie de teorías sofisticadas del movimiento del actor, lo que se denomine la geometría del espacio, ahora traducida en una geometría del cuerpo humano.

En Estados Unidos, también pasaron cosas fundamentales. En los años treinta, ya existían figuras como John Cage quien publica en 1937 "El futuro de la música". Cage estuvo influenciado e inspirado por ese culto al ruido del futurismo, las orquestas de ruido mecánico, de ruido de guerra, etc. No le interesaba la música, sino las exploraciones acústicas, las que tuvieran que ver con muchos ruidos. . Después su propuesta empezó a incorporar propuestas escénicas performativas que fueron realizadas conjuntamente con Merle Cunningham quien fuera un practicante fundamental de la danza contemporánea neoyorquina. Ellos empiezan a combinar los ruidos de John Cage con una serie de puestas en escena.

---

En la posguerra de los cincuenta se empezó a concretizar nuevas experimentaciones performativas. La palabra performativo la estoy utilizando para referirme a una amplia gama de manifestaciones expresivas, basadas en el cuerpo. El teatro puede ser una manifestación performativa, o una clase de manifestación preformativa. El mismo Internet puede considerarse performativo. Ahí está la flexibilidad de la palabra performance que no se limita nada más a lo que en general, la gente conoce como el performance. Es importante ampliar la palabra para abarcar algo en la lengua castellana, debido a que no hay una traducción específica del performance, sino hay varias palabras que pueden ser utilizadas para traducir ese término: teatro, acción, y arte-acción.

En 1959, Allan Kaprow hizo su primer happening público. Lo estrena en una galería de Nueva York, una acción que denominó “dieciocho *happenings* en seis partes”.

Aquí en México, el chileno Alejandro Jodorowsky fue otro referente importantísimo. Entre Alejandro Jodorowsky y Marta Minujín se pelea el legado histórico de haber sido los primeros latinoamericanos de hacer *happening*. Lo que sí se sabe es que Minujín colaboró cercanamente con Kaprow, y son de los primeros artistas que trabajaron y se aprovecharon de las nuevas tecnologías para hacer presentaciones simultáneas, en corto circuito, etc. (sic).

Allan Kaprow pensaba en una acción y ponía a otras gentes para efectuarla. Ensayaban durante semanas algo que aparentemente el espectador veía como caótica, pero era un caos muy ensayado. Había cierto esquema como guión, un libreto no literario. Entonces ahí se daba tal vez una cierta semejanza con el teatro, en la relación entre el autor de la obra y los actores.

---

Todos los años sesenta estuvieron marcados por un espíritu antiguerra, fue entonces que se multiplicaron las acciones de forma exponencial y de naturalezas muy distintas. Estaban los accionistas o la gente que hace "body art", no usaban salsa catsup, para simular sangre, sino que usaban sangre real, que va a ser la de ellos. Eran cosas muy viscerales. Usar por ejemplo secreciones corporales para explorar la cuestión de la interioridad del cuerpo hacia el exterior. Eso provocaba en el público sensaciones de asco, cuestiones se diferencian de lo que podía pasar en una experiencia intelectual con obras por ejemplo de estilo Brechtiano. Bertold Brecht quería en su teatro épico crear una experiencia de crítica intelectual aunque también fuese divertida. En muchas de estas acciones, se da el miedo a la sorpresa. El asco tenía también que ver con ese miedo. Tu estómago se revuelve ante lo que estás viendo y de hecho también el estómago del actor se está revolviendo. Se da una especie de comunicación somática que hace que todo mundo diga *¡qué asco!*.

En el teatro están también las aportaciones de Grotowsky. Aunque no era minimalista, su búsqueda por las esencias, su teatro de las fuentes, llamado teatro pobre, ha imitado toda parafernalia de los adornos teatrales para buscar la esencia en el cuerpo del actor. Un cuerpo de actor que no necesita máscaras sino gestos. Estos son los que se convierten en una máscara, en su sexualidad corporal, etcétera. Para buscar esa esencia no es necesario llevar un vestuario, porque con su propia sexualidad puede sugerir ese vestuario. El teatro pobre de Grotowsky es un ejemplo de cómo en las artes escénicas había esta tendencia esencialista, de búsqueda minimalista.

El performance y el happening tuvieron alguna tendencia de abreviar en esta corriente de búsqueda. Pero en lo que empezó a llamarse performance ya en los setenta también hubo muchas otras tendencias. Tadeus Pawlosky autor polaco de principios de los ochenta hizo una revisión exhaustiva del arte del performance en

---

Europa. El habla del performance como una tendencia que no puede definirse como una sola cosa, pues hay muchas formas de abordarlo. Hay tendencias que buscan ritualizar. Una búsqueda ritualizada de acciones que muchas veces parecen ser paganas, como el uso de ciertos elementos, el agua, el fuego, la tierra, etc. El “Earth Art” empezó a desarrollarse con el uso de la tierra como el arte de la cubana Ana Mendieta. También están otras tendencias dentro del ritual como la búsqueda de arquetipos: la evocación de memorias colectivas a través de un acto preformativo.

Hay una tendencia más concreta, en el sentido que se va a referir a la autobiografía de las personas, de los propios ejecutantes. Es decir, ya no voy a representar a Hamlet o a Electra, personajes “x” de grandes obras, sino que voy a representarme a mí mismo, de alguna manera evocando situaciones y momentos que son personales y que también pueden tener un vínculo con el público, cuando son desarrollados con cierta intención. Por ejemplo, dentro de la corriente del feminismo había esta consigna de que lo personal es político. El performance autobiográfico para muchos de los artistas tiene una intencionalidad política: *porque si yo como mujer estoy hablando del día que sufrí un abuso sexual, esto es algo que no nada más me pasa a mí, sino que le ha pasado a muchas mujeres*. Se trata de una especie de caja de resonancia, de empatía con lo que se está transmitiendo. Cuando tú escuchas sobre una situación que le pasa a una persona, es también una experiencia colectiva.

Richard Schechner es un escritor ecléctico que hace referencia a las vanguardias europeas y estadounidenses, de Asia, de India, de China. Schechner fue famoso en los sesenta por su concepto de teatro ambientalista. “The environmental theater” rompió con muchas convenciones del público versus espectador. Experimentó con espacios y resonancias teatrales a través de la utilización de espacios múltiples y en parques públicos. Hacia finales de los setenta empezó a dedicarse a la teoría del performance.

---

Es de los principales exponentes de lo que se conoce hoy como performance. Con un grupo de investigadores estableció al performance como una línea de posgrado en la Universidad de Nueva York. En "El fin del humanismo" Schechner hace una revisión del estado de las artes de vanguardia y las artes modernistas en Nueva York, en los Estados Unidos en general y en Europa. Identifica un cambio de sensibilidad. Empieza desmoronarse los ideales utópicos del "High Modernity". Y es el arte que nos puede llevar a la transformación del ser humano. Ese era uno de los conceptos de Kaprow. La posibilidad que el happening tiene para efectuar una transformación a los espectadores. También Joseph Beuys en sus trabajos creía que cuando él entraba a una galería y platicaba sus obras a un conejito o vivía una semana con un lobo, el espectador al ver esto sufriría una transformación. Y así, poco a poco se transformaría la sociedad y el público.

Richard Schechner y "The Performance Group" en Dionysus, 1969.



Estos ideales humanistas tienen que ver un poco con el modernismo que hereda. Desde luego a partir de la Ilustración de la Europa de finales del siglo XVIII. Estos conceptos empiezan a transformarse y a violentarse con la decepción de muchos artistas y activistas de los años setenta y ochenta. El ideal de los artistas de los sesenta era hacer arte como una especie de sacrificio y no vender la obra. De repente se dieron cuenta que necesitaban vender para dar de comer a los hijos. Estas contradicciones

---

sucedieron en medio de un clima de desilusión, de desencanto y da como resultado el paso del llamado postmodernismo.

Del modernismo viene el posmodernismo. En los años setenta cuando aparecen esto ensayos que teorizan la llegada de esta tendencia entre la filosofía, la política y el arte. Se hablaba por un lado de la condición posmoderna de Jean Francois Lyotard quien la explora a un nivel de la ideología política. Habla de la era informacional. Los movimientos políticos se encuentran desunidos por la necesidad y capacidad de captar y manejar la información que es algo que ya venía diciendo Michel Foucault, con su ecuación de "saber es poder". En la posmodernidad se acentúa que quien sabe es el que puede. Hoy sabemos que los que detentan el poder son los que tienen las redes de información, de inteligencia y las nuevas tecnologías como los medios masivos, etc. Los que están manejando y manipulando el estado de la información son los que tienen gran parte del poder, vinculado a la economía mundial.

Lo que pasó a final de los setenta y principios de los ochenta es efectivamente este desmoronamiento de lo que Lyotard también llamó las grandes narrativas. La gran narrativa que fue el marxismo y el socialismo como la respuesta para todo el mundo, se desmorona. Esto no significa necesariamente que debemos irnos todos a la derecha, porque precisamente una de las cuestiones que se han criticado del posmodernismo, es que tiene una tendencia reaccional (sic). Hay posmodernismo de izquierda y posmodernismo subalterno. Gramsci, teórico marxista que habló de la cultura, ubica la cuestión en las hegemonías. Los grupos hegemónicos son movimientos que detentan el poder, a través de la hegemonía. Y los grupos subalternos son los grupos oprimidos y marginados. Hoy puede decirse que los grupos subalternos, aprovechan la nueva condición posmoderna, porque el posmodernismo a diferencia del modernismo va a dar cabida a lo múltiple, a lo diverso, a lo plural. Esto va a ser una aportación progresista.

---

Dar paso a las diversas voces que antes no tenían cabida en el discurso modernista marxista. Aunque hay también un modernismo capitalista, el sentido de la izquierda marxista fue hablar de un esquema muy binario, muy rígido sobre clases sociales, en la que se enfrenta la clase burguesa y las clases trabajadoras. La dialéctica es la de la historia y esa es la única válida. En cambio, en el posmodernismo la dialéctica marxista que se fundamenta en posiciones de clase va a fragmentarse y abrir paso a la posibilidad de otro tipo de posiciones, de otro tipo de resistencia. Se considera, por ejemplo composiciones y resistencias étnicas, de raza, de sexo que en el marxismo ortodoxo no se discutían.

Sin embargo, Schechner destaca un giro que más le preocupa en la vanguardia euroestadounidense. La fragmentación no permite la continuidad de tradiciones. En el sentido de que, a diferencia de las artes escénicas tradicionales de Asia y otros países, en Occidente se busca constantemente la ruptura. Por eso no hay continuidad y esto es resultado del posmodernismo. Las cosas implican ruptura, no continuidad, sino fragmentación. Schechner trata de establecer un esquema un tanto curioso, que pone por un lado lo moderno, por otro lado lo posmoderno, por otro lado lo tradicional, y por otro lado la oralidad. El performance va a ir mucho más allá, en el sentido que no representa un papel o un personaje. El artista se refiere a sí mismo o el artista que se refiere a algo más, se encuentra en una situación arquetípica, pero no representa a personajes, no asume un papel de actor. De esta distinción Schechner dice: *están separados el papel y el actor. En el ensayo permanecen así, y también en la representación permanecen así.* Está hablando entonces de un desdoblamiento un tanto brechtiano, como las teorías de Bertold Brecht de distanciamiento, que no buscan la ilusión de que el actor realmente se convierta en el personaje, pues siempre va a resaltar la representacionalidad, la parafernalia teatral. Para que el espectador pueda

---

decir *ésta es una obra de teatro*, y pueda entonces ejercer cierta capacidad de análisis y de crítica. Eso también puede ser divertido.

La obra brechtiana es parte del modernismo. Pero en el posmodernismo va a ver otras características. En lugar de ser un acto narrativo como en el lado moderno, tiene partículas de información. No importa pues que se esté contando una historia. Lo estas viendo en una forma onírica, fragmentada, como un sueño. El acto son fragmentos, partículas, y es en ese sentido posmoderno. Es un manejo de información pero fragmentado, no lineal. No va a ser performance en el sentido que lo entendemos en México, porque hay actores y una directora. En este tipo de performance no hay distinción. Lo que es útil de estos ensayos es la existencia de muchas definiciones de lo que es un performance. Es decir, hay teatro retoma de las tendencias de vanguardia muchos elementos conceptuales. También hay performance que va a ser muy teatral. Hay artistas de performance que ensayan y que presentan sus performances veinte o cien veces. Los llevan a diferentes partes y recontextualizan un poco. Por eso ahí es muy delicado decir contundentemente que el performance “es: dos puntos...” y después se da la gran definición. Lo que hace Tadewsky en un artículo larguísimo, es que no hay una sola definición, sino que están todas estas tendencias que se ubican en el performance por una serie de características, pero que es muy plural y cambiante según el país y la región cultural. En Europa se hace de una manera, en América de otra.

Pavlosky dice que el performance es más bien individual. El grupo desaparece. Sin embargo en América Latina se crearon muchos grupos todavía en los ochenta y a principios de los noventa, como *Semeño*, *19 Concreto* y otros.

En el panorama del performance, lo posmoderno es la crisis de representación. Esta es otra característica importante. En las artes escénicas modernistas hay una

---

división entre el dramaturgo, el director, el actor, etcétera, que van a representar, van a hablar de otra cosa, van a tener un valor referencial. En cambio el performance cuando se originó a finales de los sesenta, principios de los setenta, tiene como consigna la no teatralidad. Esto va a ser la característica que une a muchos artistas de esa época. El performance no debe ser teatral, y el arte minimalista también tiene que romper con lo teatral. Es uno de los criterios que surgen en esa época y que hoy día muchos artistas continúan llevando acabo. Artistas mexicanos como Elvira Santamaría opinaba que el performance tenía que estar completamente divorciado del teatro. No debía tener valor referencial, tenía que ser una acción desarrollada en tiempo y espacio real con tu cuerpo, no representar otra cosa. Si va a ver sangre debe ser real, no de utilería. Esta característica podría clasificarse como modernista, en el sentido de hacer algo nuevo, antiteatral. El posmodernismo no es tan iconoclasta. La idea del posmodernismo no es romper con el pasado, a diferencia del modernismo. Las vanguardias modernas de principios del siglo XX, el surrealismo y todos los *ismos* trataban de romper con el pasado. Romper y “borrón y cuenta nueva”. El posmodernismo no está interesado en rompimientos ¿qué es pues lo que le interesa al posmodernismo? cito a Umberto Eco:

*Llega el momento en que la vanguardia, lo moderno no puede ir más allá porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos, (es decir el arte conceptual), la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse, su destrucción conduce al silencio. Lo que hay que hacer es volver a visitarlo (todo esto es lo que hace el posmodernismo) con ironías, sin ingenuidad. Pienso que la actitud posmoderna es como la del ama de casa, una mujer muy culta que sabe que no puede decirle a su marido “te amo desesperadamente”, en ese momento habiendo evitado la santa inocencia,*

---

*habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de manera inocente habrá logrado sin embargo decirte a la mujer que lo que quería decirle es que la ama, pero que la ama en una época que la inocencia se ha perdido.*<sup>1</sup>

Eco va a usar entrecorchetados. Las citas, es decir lo intertextual se refiere a un personaje que dice: *te amo mi amor*, pero de una forma irónica. Este uso del pasado, en una forma lúdica, juguetona, irónica, paródica va a ser la característica de lo posmoderno. También hay un retorno a lo teatral, pero de forma igualmente irónica. Usar utilería pero para llamar la atención. También es importante el nivel político para llamar la atención, lo que se denomina políticas de representación.

La división entre el teatro y el performance tiene que ver con trayectorias. En la época de los setenta, Gurrola y Jodorowsky son considerados los padres fundadores del performance. Ellos vienen del teatro, vienen de la pantomima. Gurrola puso a Becker y a Ionesco no en un teatro jovial, sino en el teatro del absurdo. El teatro de vanguardia que rompe con el estereotipo, con convenciones escénicas. Pero son gente de teatro, que rompe con el teatro.

La gente de performance no quiere saber absolutamente nada de lo que tenga que ver con el teatro. Aunque hay gentes de teatro que la gente de performance respeta muchísimo como Gurrola. Los casos particulares son importantes, pero en general entre ellos se da la sospecha y la animadversión.

Es interesante ver la performance de México desde afuera. Los teóricos de los llamados *Performance Studies* de Nueva York llegan a México, y consideran que Jesusa Rodríguez y Nicolás Nuñez también hacen performance. Pero aquí no se les ve de esa forma. Jesusa Rodríguez hace teatro o cabaret político. Jesusa Rodríguez en

---

<sup>1</sup> Véase a Umberto Eco en "Las Apostillas del Nombre de la Rosa", varias ediciones.

---

efecto dice que odia el teatro, pero tampoco se considera a sí misma performancera. Por lo tanto esta cuestión de las definiciones es muy compleja.

Hay quienes dicen que el performance en México es mucho mejor contado que visto. Pues además de la historia del performance, existe una teoría que últimamente se ha constituido en un paradigma contemporáneo. Está muy vinculada con la postmodernidad y con las nociones teóricas del postestructuralismo. De ahí que teóricos como Richard Schechner denominan el performance como un campo de estudios "pos": posmoderno, posestructural e incluso poscolonial. Están los famosos paradigmas que son modelos teóricos dominantes como el paradigma de la relatividad de Albert Einstein de principios del siglo XX que cambia el modo de ver la ciencia y la naturaleza. Ya a finales del siglo XX se va a popularizar el paradigma de la teoría del caos. Fue un paradigma fundamental que ayuda a explicar fenómenos no solo de las ciencias naturales, sino de las ciencias sociales. El paradigma del performance también se ha convertido en un proceso dominante en varios casos de estudio, aunque con esto no quiero decir que el performance, que ya esté institucionalizado en todas partes, porque sigue habiendo resistencias en la academia. Dentro del arte del teatro y de las artes visuales hay una controversia en torno al arte del performance. Se sigue viendo como un hijo bastardo o patito feo del teatro y de las artes visuales, porque es un tipo de arte que se reveló al establishment. Las teorías del performance son teorías que se revelan a partir de los años sesenta, setenta y contra el establishment académico, tanto de las ciencias sociales y humanas como dentro de la academia de los estudios de teatro y arte. El antropólogo Levi Straus y los acercamientos de Marcel Mauss establecen la antropología estructural. Miran la sociedad humana como una estructura. La actividad humana es susceptible para ser leída como un texto. El significado de lo que hacen los seres humanos, sus actividades simbólicas, rituales tienen una cierta interconexión,

---

como si fueran un lenguaje. Pero se deja de lado lo que es la puesta en escena o la puesta en acción de los ritos de los discursos hablados, etcétera.

En la lingüística estructural se habla de lenguas, "la parole" (en francés) con Saussure. Es la puesta cotidiana de la estructura lingüística. Sin embargo su énfasis junto con otros semióticos desde la primera mitad del siglo XX es el lenguaje, la lingüística, las estructuras gramaticales.

Desde una perspectiva postestructuralista se discute esta obsesión occidental con los escritos, como aquello que legitima todo. El posestructuralismo con el posmodernismo fragmentan todo. Reconsideran y replantean críticamente una serie de planteamientos teóricos, sociales, y políticos. Y el performance contribuye al decir: *¿dónde quedó el cuerpo? ¿dónde quedó la acción humana? Regresar a la discusión de la acción humana, no nada más como un anexo, sino como un elemento central, fundamental para entender a la sociedad, a la política y a la cultura.* Esta discusión empieza a dar a partir de los años cincuenta. En la sociología de Erving Goffman se pregunta: *¿cómo nos desplegamos en la sociedad frente a los demás? ¿cómo esto puede ser discutido desde la metáfora del teatro, desde la metáfora del performance?* que en inglés no necesariamente tiene que ver con el arte del performance, sino se define como actuación. Utiliza al teatro como una metáfora para entender y analizar el comportamiento cotidiano, social, de las personas. Lo interesante es determinar que es lo que nos permite analizar el concepto y las teorías del performance a diferencia del concepto y las teorías del teatro y la teatralidad. Así hay todo un cuerpo de estudios que están dedicados al análisis de lo teatral. Textos como el de Patrice Pavis trabajan este tipo de análisis. Es importante tomar en cuenta estos estudios porque ayudan a entender al performance, y cómo el teatro, los estudios de la teatralidad y los estudios del performance tienen tanto diferencias como algunos puntos de contacto; así como la

---

actividad del arte del performance y el arte teatral tiene muchas divergencias, también tiene muchos puntos de contacto.

Un problema es que las teorías del performance en México son poco conocidas. Por otro lado, en América Latina existe una gran resistencia a todo lo que huelga a posmodernidad, porque se considera una nueva ideología del capitalismo. Fuera del antropólogo García Canclini entre otros, hay gran resistencia a considerar las teorías de la posmodernidad en América Latina. Apenas empieza a tomarse en cuenta el estudio del performance como una acción escénica o humana. Prácticas y teorías etnográficas antropológicas y las teorías del performance han estado muy cercanas. Un teórico estadounidense, Dwight Conquergood ha hablado de cambios de paradigmas. Afirma que la etnografía empieza a practicarse a finales de los ochenta y principios de los noventa, da cuenta del carácter construido de la acción social. Pero la etnografía post-estructural lleva esta teoría al carácter de la actuación. Es decir ya no ve a las sociedades como textos sino como conocimiento encarnado, el llamado “embodied knowledge”. En este tipo de etnografía empieza a verse los espacios o territorios liminales, o territorios que se contaminan unos a otros. Lo que también se ha conocido como tendencias interdisciplinarias. Entonces la antropología se contamina de la sociología o de las ciencias naturales, pero también del análisis comparativo. Asumir los puntos de contacto como una cultura que no es un ente aislado. En los estudios del performance se da también una contaminación interdisciplinaria pero también intercultural. Richard Schechner era muy partidario de los estudios interdisciplinario e interculturales.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Los estudios interculturales se han enfocado al análisis de fenómenos como el neocolonialismo, situaciones de conquista, resistencia, negociaciones, y reconocimiento de adversarios.

---

Hay diversos abordajes teóricos que se han desarrollado desde hace cuarenta años, tales como: teatrología<sup>3</sup>; sociología del teatro; estudios de la teatralidad; teatro antropológico; antropología teatral; estudios de la representación; estudios etnodramáticos; etnoescenología; estudios de performance; antropología del comportamiento; teatro y antropología.

- La teatrología según Patrice Pavis es una disciplina socio-antropológica que tiene por objetivo el estudio de relaciones sociales concretas. Esto es algo que se empieza a ver a finales del siglo XX y ha tenido una influencia sobre el performance.
- “La sociología del teatro”, un libro escrito por el teórico francés Jean Di Vignaud, estudia al teatro en la sociedad, así como la sociedad en el teatro. Utilizar el teatro como metáfora de la sociedad.
- Los estudios de la teatralidad derivan de la teatrología, por teóricos como Hernán Vidad y Juan Villegas, entre otros. sus métodos van a ser la semiótica, el análisis marxista, la sociología, y el psicoanálisis.
- El teatro antropológico, se desarrolla entre 74-85 en Inglaterra, Estados Unidos y en México, por el antropólogo Victor Turner, el teatrologo Richard Schechner y el teatrista Peter Brook. En México especialmente con Gabriel Weisz y Nicolás Núñez. El objeto de estudio son las coincidencias que se dan entre el rito y el teatro en distintas culturas. Son estudios interdisciplinarios e interculturales.
- La antropología teatral, aparece en 1979 en Italia en la Escuela Internacional de Antropología teatral de Eugenio Barba, quien fue estudiante de Grotowsky. Es un método de entrenamiento y de significación muy riguroso

---

<sup>3</sup> La teatrología es el estudio de lo específicamente teatral.

---

vinculado a lo ritual. Su objeto de estudio es el comportamiento fisiológico y sociocultural del ser humano en una situación de representación. Todo actor tiene una energía pre-expresiva y pre-cultural. (Los que realizan estudios del performance critican a estos teóricos de esencialistas).

- Los estudios de la representación surge en los setenta en Francia principalmente con Henri Lefévre y Georges Balandier, así como con Gabriel Weisz en México. Aplican perspectivas desde la filosofía, antropología y semiótica. Su objeto de estudio es la teatralización del poder, entendidas como aquellas estructuras afines que se encuentran en el teatro pero no están reglamentadas por los mismos principios espaciales temporales narrativos.<sup>4</sup>

- Los estudios etnodramáticos aparecen en 1982 en México, por medio de teóricos como Gabriel Weisz y Oscar Zorrillo. Los métodos vienen de la antropología botánica, neurofisiología, y creación de diseños para-teatrales. El objetivo es estudiar los principios rituales de los cuales surgió el teatro. Estudiar los planteamientos neurofisiológicos del rito.

- La Etnoescenología surge en 1995 en París, con Jean Duvignaud y Jean-Marie Pradier. Retoma métodos de la semiótica, la antropología y la biología. Su objeto de estudio es el hombre en escena, a través de analizar sus prácticas bionómicas<sup>5</sup>, artes simbióticas y prácticas representacionales de culturas no-occidentales.

- Los estudios de performance a partir de 1955 fueron propuestos por John L. Austin y Judith Butler. Parten de definir al performance como una esponja mutante y nómada. Es esponja porque absorbe todo, la lingüística, la

---

<sup>4</sup> Véase a Weisz, Gabriel, en *Juego Viviente*. México: editorial Siglo XXI.

<sup>5</sup> Según Pradier las prácticas binómicas son prácticas interdisciplinarias, vistas desde la biología.

---

antropología, así como diferentes definiciones sobre las prácticas humanas en acción. Es mutante porque cambia constantemente de significado y de género, de acuerdo a la geografía. Pero en estos viajes geográficos, el performance tiene problemas de traducción que dan pie a debates y resistencias muy intensos en América Latina. Un organismo que ha tratado de institucionalizar este tipo de estudios es el Instituto Hemisférico de Performance y Política de las Américas que está centrado en la Universidad de Nueva York, con Diana Taylor al frente. Tiene sedes en Brasil en la Universidad de Río de Janeiro; en Perú, en la Universidad Pontificia y Católica de Perú; en México en el CRIM y en la Universidad de Monterrey. Su objeto de estudio es cualquier tipo de actividad humana expresiva. Aunque no todo es performance, cualquier situación puede ser estudiada como performance. De ahí que se hable de la dimensión performativa de las cosas. En ese sentido los estudios tienen fuertes vínculos con lo escénico.

- La antropología del comportamiento parte del texto de Víctor Turner "Ritual Process" publicado en 1969. En él habla del drama social y de procesos rituales que tienen una estructura semejante a la estructura del teatro clásico.

- Teatro y antropología es una perspectiva propuesta por Richard Schechner. Es posmodernista y posestructural y estudia lo intersticial, lo híbrido, lo fragmentado y revaloriza lo marginal, lo agonístico, y lo lúdico. De ahí su vínculo con el arte del performance. Así como el performance se ha considerado un arte posmoderno, las teorías del performance igualmente son consideradas posmodernas. Lo que importa es el proceso de reflexión.

---

Así, se han dado muchos debates en relación a estos estudios. Richard Schechner en la revista *Drama Review*, una revista específicamente de teatro, inicia el debate sobre los estudios de performance. La revista *Performance Art Journal* cuestiona este cambio de enfoque de la revista *Drama Review*, preguntando si el tema es sobre teatro o antropología. Schechner responde a esto en un artículo que los estudios del performance son fundamentales pues permiten que el teatro sea entendido desde una forma más abierta.

Otro debate se dio entre Diana Taylor y Juan Villegas en un libro editado conjuntamente en 1994 titulado *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*. En la introducción Diana Taylor legitima el término performance y su categoría analítica; la conclusión que hace Juan Villegas es una defensa a los estudios de la teatralidad e insiste en que estos estudios son lo más apropiado para el contexto latinoamericano, ya que el performance es una categoría que viene de una tradición anglosajona, y es importante reeditarla. Concluye asimismo con la necesidad de traducir y apropiarse de las teorías del performance. Al traducirlas estamos apropiándonos de las cosas a nuestros propios contextos. Es así una traducción crítica. Más allá de las rivalidades académicas, se trata de ir hacia la contaminación transdisciplinaria. Transdisciplinaria porque es más que una relación "inter". Más bien transita. Entonces hay que jugar, apropiarse de estas teorías y proponer."

Hasta aquí es la presentación de algunas partes transcritas que me han parecido relevantes de la exposición de Antonio Prieto.

*Ahora me interesa presentar parte de la entrevista efectuada con el investigador. En el seminario impartido por Antonio Prieto, participó Mara Vidal, una cubana que*

---

*escribía su tesis de maestría en el Colegio de México, con un tema similar al mío. Nos hicimos amigas. Al final del seminario juntas entrevistamos a Antonio un jueves 19 de febrero de 2004 en la ciudad de México. Quedamos de vernos en la Librería Gandhi. De ahí fuimos a un restaurante de tacos. Platicamos un rato. Al terminar y camino de regreso a la Gandhi, pasamos por una papelería para recoger un libro sobre estridentismo que Antonio había escrito y fotocopió para nosotras. No llegamos a la librería pues nos topamos con un lindo parque. Buscamos una banca cómoda. Mara y Antonio se acomodaron ahí. Yo me senté frente a ellos en el suelo. Apreté el botón rojo:*

**Antonio Prieto (AP):** “Hablando de interdisciplina en el performance. En México existe esta interdisciplina. Más bien, con el gremio que el performance está peleado es con el teatro en su vertiente más convencional, es decir el teatro literario, con convenciones lineales y aristotélicas. Desafortunadamente esto los lleva a veces a no reconocer otras formas del teatro de vanguardia, teatro de búsqueda o experimental que puede tener muchos vínculos con propuestas conceptuales. También existe el prejuicio del teatro hacia el performance por diversas razones, en las que tiene que ver un distanciamiento de lo que ellos consideran una actividad escénica poco seria. El performance para ellos sería una vertiente del arte que se basa en el cuerpo pero que no tiene que ver con una propuesta bien trabajada o artísticamente pulida.”

**Mara Vidal (MV)--** *¿Crees que existan personas que trabajen lo fronterizo entre el teatro y el performance?*

**AP--** “Hay gente como Juan José Gurrola que cuando hace teatro es muy consciente de que está haciendo teatro. Cuando hace performance no lo confunde con teatro. Según la definición de performance, él dice: *el performance no debe tener*

---

*ningún vestigio de teatro tipo ensayo o repetición. Pero hay que revisar el performance, porque hay muchos tipos. Hay cosas que se consideran como performance y que han tenido ensayo y se repiten, especialmente en otros países como lo que hace Guillermo Gómez Peña. Dentro del performance tienes a gente que marca claros límites entre disciplinas, y otros que no están tan peleados con que haya cosas que pudieran ser más cercanas al teatro. Personalidades como Jesusa Rodríguez o Astrid Hadad son un ejemplo. Y aunque en México, lo que ellas hacen no es entendido como performance sino como cabaret político, atraen muchos elementos conceptuales del performance. Incluyen a veces la colaboración de performanceras como Maris Bustamante, otros que les hacen los vestuarios muy conceptuales. Hay una contaminación transfronteriza, de cruce de fronteras disciplinarias entre artistas de cabaret político o de teatro que invitan a performanceros a trabajar con ellos. Para saber si es o no performance, depende de quien lo ve finalmente. Coco Fusco dice que el cabaret político es performance y publica un libro sobre performance en América Latina y lo incluye. En cada país se entienden diferentes cosas como performance. Por eso, las definiciones rígidas son problemáticas porque todo tiene que ver con el contexto, con trayectorias y criterios personales, y por las mutaciones.”*

**Loxá Tamayo (LT)--** *¿Cómo se distingue el performance y el arte conceptual latinoamericano frente al euroestadounidense?*

**AP--** "En general lo que ha sucedido en América Latina es que había una inquietud en los setenta y ochenta más abiertamente política, que en Europa y en los Estados Unidos, donde la tendencia era más el arte por el arte o transgredir por transgredir. En el caso de Argentina o Brasil la inquietud marcada era contra la dictadura. En esta época se marcó más esta diferencia. Hoy en día es mucho más difícil

---

porque la globalización homogeniza. Hace difícil preguntarse qué es lo que distingue al performance europeo o estadounidense del latinoamericano, porque hay muchos vínculos. Hay que poner atención en las trayectorias de los artistas, y ver si en sus trabajos hay alguna referencia a contextos locales, porque también hay performances que trabajan temas universales. En el Encuentro *Terreno Peligroso* de 1995 entre artistas mexicanos y artistas chicanos se mencionó que el performance mexicano se diferenciaba del estadounidense en tanto que se vale mucho menos de la palabra y más de lo visual y lo corporal. El performance que hacen los latino-estadounidenses tiene mucho que ver con “spoken word”, la autobiografía, la identidad. En general el performance mexicano de los noventa hasta hoy tiende a ser más visual.”

LT-- *¿Cuál sería, insisto, tu definición del performance?*

AP-- “A lo largo de varios escritos he puesto varias cosas de lo que me parece puede ser o no ser. Ya desde 1992 escribí la importancia de ver las diferencias entre teatro y performance. El teatro es sedentario, el performance es nómada; el teatro se ve en un escenario, y el performance asalta inesperadamente a sus espectadores por ejemplo en las calles. Entonces existen estas características que te pueden dar una pequeña lista de diferenciaciones que en general pueden hacer que uno diga, aquí en México: *esto que estoy viendo es un performance y esto otro es teatro*. Pero siempre es riesgoso poner esas definiciones sobre la mesa, porque en el momento que lo estás poniendo hay alguien que las está rompiendo. Todo tiene que ver con el momento y el artista. Están también los performanceros que parten de algo muy básico: el performance no es teatro. Pero partir de negaciones no es tan útil, pues tiene que ver con las propias características del performancero y la fundamentación de la acción en el

---

cuerpo. A veces una manera de comparar es decir: *performance es al teatro lo que una poesía es a la novela.*

En México hay un debate sobre el performance. ¿Es un arte que se basa en la presencia, la no representación y la trasgresión? El performance en efecto es un arte que trasgrede. El debate posmoderno se hizo principalmente en Estados Unidos. Plantea que a partir de la posmodernidad, el performance no es nada más un arte de la presencia porque en la posmodernidad la idea de la presencia ideal y esencial ya no se sostiene. También es la idea de presentar sin mediaciones, es decir no representa, que también me parece un absurdo, ¿no? Porque es una vuelta a la representación en su acepción más crítica y posmoderna. Por otro lado, la trasgresión también es imposible. Ya que la posmodernidad se plantea, con la idea de reconstrucción, que estamos inmersos en un sistema de códigos. Pensar en utopías o en un espacio fuera del sistema no se puede.

El performance según Half Foster, o lo que se denomina, el arte conceptual posmoderno, no es tanto una trasgresión sino una estrategia de resistencia. Puedes resistir las estructuras pero trasgredirlas, pensar que puedes salirte de ellas es muy ingenuo. En los sesenta se pensaba: *vamos a transgredir todo y a romper todas las barreras entre los seres humanos.* Eso fue muy ingenuo. Son otras estrategias las que se manejan ahora. En México hay gente que debate esto. Lorena Wolffer puede salir en un performance maquillada con moretones, pero es más bien una acción posmoderna. Eso lo debatí con Elvira Santamarina en Querétaro el año pasado. Elvira decía: *eso no puede ser, el performance no puede usar maquillaje, no puede usar la representación.* Ese es el tipo de debate. Si yo te dijera ahorita que la definición del performance es que no es representación ¿Sería una buena definición?"

---

LT-- *De hecho dice Lorena Wolfffer que todo en la vida es representación.*

AP-- "Todo en la vida es una representación. Lo otro es pensar que hay algo que no es representación, sino una presentación pura, directa y absoluta. Los performanceros tratan siempre de ver la diferencia en cuanto que el performance es en tiempo real y espacio real. Pero entonces ¿una acción teatral no es parte de la realidad? es decir, la ficción también es parte de la realidad. *La realidad es una construcción* dirían los posmodernos. Toda realidad que estamos viviendo, es una construcción en tanto que está inmersa en un marco de percepción cultural y socialmente determinado en fin. Es una discusión filosófica compleja. Cuando se preguntan ¿qué es performance? Performance como un paradigma teórico es otro campo muy difícil de definir. Puede ser una antidisciplina, con miles de ramificaciones."

LT-- *¿Y no crees que con los estudios de performace del Instituto Hemisférico de Performance se complica más el entendimiento de lo que es performance? Porque ellos ven el performance desde lo antropológico.*

AP-- "Sí, pero eso viene de la visión que han estado llevando acabo Richard Schechner y ellos en la Universidad de Nueva York. Yo creo que son bienvenidos todos los relajos en ese sentido, porque te hace, como dice Maris, "ver la realidad de otra manera". Pensar que puede haber un acercamiento tras o interdisciplinario a la prácticas expresivas que se pueden metodológicamente vincular con la antropología, pero con una antropología no convencional sino reflexiva. Creo que es válido. Pero hay investigadores que se resisten a eso, y es respetable que no les parezca. En Monterrey causó mucha confusión porque veían que había teatro, performance, ponencias sobre antropología, sobre culturas populares, sobre todo. Entonces eso fue una confusión. Dio pie a una especie de carnaval muy efervescente, muy creativo, porque "le mueves el

---

tapete" a la gente y no se queda nada más con lo seguro, sino que se traslada a un espacio de duda y de incertidumbre. La idea sería impulsar una búsqueda de diferentes cosas. Pero hay gente que puede llegar a criticar al Instituto Hemisférico o lo que hacen en Nueva York, como una forma muy particular de imposición y legitimación en América Latina. De legitimar el paradigma de estudios de performance por sobre otros. Entonces pues hay que estar atentos a esas críticas porque en efecto cada grupo académico va a tener sus agendas económicas y políticas. Pero eso no pasa nada más en Nueva York sino en cualquier parte del mundo. Buscan establecer cierta hegemonía. Están por ejemplo los que plantean la Etnoescenología, que también tratan de plantear o de legitimar su discurso en América Latina con los grupos que tienen. Pero ellos no le dan tanta cabida a los estudios de performance. Esto es parte del mundo de la academia o de las artes y es inevitable. Depende de ustedes que decidan."

---

Parte III  
El Debate

---

## CAPÍTULO 6

### Ocho Controversias sobre el performance en el mundo del arte

El performance es uno de los medios artísticos más importantes del siglo XX, sin embargo casi no tiene una historia escrita a profundidad. A pesar de evidencias empíricas de su existencia en forma de textos, fotografías, manifiestos y descripciones, no existe una historia clara sobre este arte. En un principio la definición de performance se expresó bajo el título de “Artes Performativas” (o Performing Arts), ubicado como una categoría estética<sup>1</sup>. Se incluía a disciplinas como la danza, aunque se hacía una breve mención al happening.

El Performance ha sido una disciplina relativamente nueva en el campo de las artes visuales. Y se ha vinculado al performance con los *ready-mades* y al *action-painting*<sup>2</sup>.



“Fountain”  
1917 de  
Marcel  
Duchamp.

Jackson  
Pollock seis  
tomas  
trabajando  
en sus action  
paintings.



---

<sup>1</sup> Véase a H. Hein (1970) en *Journal of Aesthetics*, Spring, 1970.

<sup>2</sup> El primer ready-made (objet-trouvé) “la rueda de bicicleta” la presentó Marcel Duchamp en 1913 en el Museo de Arte Moderno de Nueva Cork. El expresionismo abstracto (action painting) o surrealismo abstracto envolvió en los años cincuenta a André Masson, Jackson Pollock, Oscar Domínguez, Wolfgang Schulze, Miró, Mark Tobey, Willam de Kooning, Adolph Gottlieb, etc.

---

Debido a que no existe una definición general ni estricta sobre el campo y los límites del performance, el ámbito de trabajo en que un artista se mueve es relativamente libre. Cualquier cosa podría decirse de un performance. Pero una cuestión importante a considerar es la validez que se da a ciertos performances en relación a contextos y definiciones dadas en momentos históricos.

Claro que si hablamos de un “acto creativo”, siguiendo a Duchamp<sup>3</sup>, todo puede ser considerado arte o en su caso ciertas cosas podrían ser clasificadas como arte, pero no todo arte es bueno, tampoco todo performance es bueno por el simple hecho de serlo. Se entra entonces en el terreno de las clasificaciones de bueno, malo o indiferente, como en cualquier otra actividad artística o intelectual. Es decir, el arte es una actividad y la apreciación que puede uno tener sobre él puede ser buena o mala. Pero entonces cabría preguntarse ¿Qué es lo que lo hace válido al performance como arte? O ¿Qué es lo que define a un performance? O más aún ¿Qué es lo que marca la diferencia en relación a otras disciplinas, como la danza y el teatro?

Este capítulo aborda las principales controversias halladas en el transcurso de la investigación. Ocho han sido los temas resaltados en el debate: el problema del anglicismo del término “performance”; la contradicción entre un arte moderno o posmoderno; las implicaciones entre el arte-objeto y el arte no-objetual; su vinculación con el happening; la contradicción entre artes escénicas y el performance; el nuevo término de “performativity”; la discusión entre interdisciplina o transdisciplina; y finalmente el impacto del mercado del arte sobre la actividad del performance.

## **I. El problema del término performance como anglicismo**

Un primer problema se deriva del lenguaje. En el idioma español se ha tomado la

---

palabra *performance* para designar a una disciplina conceptual dentro de las artes visuales, con ciertas características que rechazan las convenciones teatrales. La palabra se tomó del inglés y tiene numerosos significados. Se aplica a cualquier “presentación performativa” como el teatro, la danza, el canto, un discurso, etcétera.

Felipe Ehrenberg ha tratado este tema en distintos seminarios. Dice que ningún diccionario en castellano contiene el significado de *performance* como lo conocemos dentro de las artes visuales. El diccionario en inglés Merriam Webster, en su décima edición, la define así:

*performance:*

*Del francés antiguo "perfourmier", per: totalmente + fourmier -completar. Significa "la ejecución de un acto logrado", "la manera en que funciona un mecanismo", "la manera de reaccionar ante un estímulo", "la acción de representar un personaje en una obra teatral (o musical)"<sup>4</sup>. Arte de performance, término acuñado en 1971 para describir una nueva forma del arte.<sup>5</sup>*

Entonces, un primer problema es la carencia de precisión en torno a este tema, debido a la enorme confusión que existe desde la definición original como actividad y en la palabra misma. En el teatro se utiliza la palabra “representar”. Según Patrice Pavis los orígenes pueden ser analizados desde la palabra en tres idiomas diferentes:

A. En francés, igual que en castellano, la idea de la “re-presentación” de algo que ya existe. Es decir hacer presente algo que ya existía en un texto o una representación tradicional.

---

<sup>3</sup> Duchamp, Marcel.

<sup>4</sup> Podría añadirse: Ejecución, cumplimiento, desempeño, proeza, funcionamiento, rendimiento.

<sup>5</sup> Felipe Ehrenberg, (2004) texto introductorio a sus talleres teórico-prácticos de arte acción titulado "El Arte de la Performa Taller Teórico-práctico".

---

B. En alemán, “Vor-stellung” o “Dar-stellung” significa utilizar una imagen para poner delante o allí. Es decir establecer la frontalidad y exhibición del producto teatral ante un espectador.

C. En inglés, “performance” es una acción realizada en el acto mismo de su presentación.<sup>6</sup>

La palabra performance surgió, según Carlson, por primera vez como un término importante para la lingüística en los escritos de Noam Chomsky, quien en “Aspects of the theory of Syntax” (1965) distinguió entre “competencia”, que es el conocimiento gramatical ideal de un lenguaje, y “performance” (en inglés), la aplicación específica de este conocimiento.

Las bases de la teoría sobre la acción-lenguaje, o acto discursivo (*speech-act*) se conformaron en una serie de conferencias tituladas “William James” realizadas por John Austin en la Universidad de Harvard en 1955. Austin llamó la atención sobre una particular forma de expresión que él llamó “performativa”. Decía que eso se refiere a alguien que no sólo pronuncia una declaración sino también realiza una acción.<sup>7</sup>

Partí entonces de indagar sobre la palabra “performance art”. Sin embargo, esta palabra que ha sido utilizada por artistas visuales no se limita solamente a esta disciplina. También ha sido utilizada por el teatro experimental, que a su vez ha estado rompiendo con las aceptadas tradiciones de su propia disciplina. Pero entonces surge un cuestionamiento ¿Por qué basarse en una disciplina que tiene sus orígenes en las artes visuales? O ¿Es válido hacer performances desde una posición teatral? ¿Iría ello en contra de las definiciones originales del performance y de las artes visuales? Recordemos que en sus inicios, las definiciones no planteaban ninguna conexión con la

---

<sup>6</sup> Patrice Pavis (1990).

<sup>7</sup> Carlson, Marvin (2001).

---

teatralidad. No obstante, si fuese posible esta conexión ¿Por qué no llamarlo o definirlo simplemente como un trabajo interdisciplinario? Cuando uno se mete en el debate es difícil encontrar respuesta a cada pregunta, pues cada una implica establecer diversas concepciones de lo que es válido o no, de lo que es permisible o no. La tendencia es ver en el performance un espacio libre para la expresión, pero nuevamente surge la pregunta ¿Qué tan libre y válido es realmente?

## II. El Performance: entre la Modernidad y la Posmodernidad

Debido a que vivimos en una época catalogada como posmoderna, es importante ver el manejo del performance en este contexto.

Según Antonio Prieto los periodos de arte como el futurismo y dadaísmo son periodos que vivieron y expresaron nítidamente el Modernismo. Estas corrientes rompieron con el pasado inmediato para crear una propuesta completamente diferente.

En los setenta aparecen ensayos teóricos sobre la nueva tendencia filosófica, política y artística llamada "posmodernidad". Como dice Prieto,<sup>8</sup> en la posmodernidad se acentúa la idea de: "quien sabe es el que puede", por lo que los que detentan el poder son los que tienen las redes de la información, la inteligencia y las tecnologías emergentes.

Hacia finales de los setenta y principios de lo ochenta se vislumbró efectivamente el desmoronamiento de lo que Jean Francois Lyotard también llama las grandes narrativas que definían la modernidad y sus utopías. Se refiere a que esa narrativa homogeniza visiones del mundo. La idea unificada del mundo se fue desmoronando poco a poco. El posmodernismo surge como crítica y negación de la modernidad y por eso no puede dejar su tendencia reaccional.

---

<sup>8</sup> Antonio Prieto (2004).

---

Richard Schechner, en un artículo publicado como “La vanguardia posmoderna” plantea los fundamentos de la posmodernidad que son: La indeterminancia; cosas en el espacio y en el tiempo, o lo material- cronológico; el narcisismo; el colectivismo.<sup>9</sup> Aspectos contradictorios, porque el narcisismo es el individualismo puro, que se opone al sentimiento de comunidad.

Pienso que la relación entre modernidad y posmodernidad para el caso del performance es más compleja. En una primera oposición, podría decir que: si la modernidad significa la ruptura con el pasado, el posmodernismo retoma un sentido de nostalgia por el pasado. Si la modernidad busca la funcionalidad y la abstracción sobre la forma y el ornamento, el posmodernismo buscará la forma y la ornamentación sobre lo utilitario. En tal sentido, si la modernidad homogeniza las sociedades y construye identidades amplias con base en el socialismo, el nacionalismo o el capitalismo de Estado, el posmodernismo reclama la heterogeneidad y fragmenta las identidades amplias en múltiples identidades restringidas. Si el modernismo sigue una línea coherente de acción con base en una postura objetivista y positivista, el posmodernismo se abre al eclecticismo ahistórico con base en el subjetivismo.

El performance, en tanto heredero de las corrientes modernas, por ejemplo el futurismo y el dadaísmo, tendría en consecuencia que ser una manifestación moderna. También lo es en tanto crítica y trasgresión del pasado. El Performance como la modernidad rompe con lo tradicional y se impulsa hacia el futuro. No importa, siguiendo a Prieto, que no pudo romper con las estructuras opresoras. Importa la intencionalidad del acto de ruptura. El performance, al menos algunas de sus corrientes, se muestra como crítica global. Critica las posturas ahistóricas y la fragmentación, porque busca ser una explicación nueva de la realidad.

---

<sup>9</sup> Richard Schechner (1994:85).

---

El performance no es resultado de la posmodernidad. No es nada más un arte de la presencia. Ya que en la posmodernidad la idea de la presencia ideal y esencial ya no se sostiene de la misma forma que la idea de presentar sin mediaciones. Para el posmodernismo la trasgresión es imposible, porque no tiene propuesta utópica. Niega el futuro. No construye utopías.

No obstante, el performance adopta muchas formas de la posmodernidad, en su vertiente crítica de la modernidad. Es una acción ecléctica, tanto en valores como en acciones. Busca la interdisciplinariedad y no el encuadramiento disciplinario. Salta hacia la transdisciplina, que es ponerse por encima de las fronteras del conocimiento. Es fundamentalmente conceptual, no-objetual, por lo que rompe con la materialidad y la objetualidad del modernismo. Es efímero y rechaza la permanencia. En tanto crítica, no puede dejar de confrontarse con los periodos modernos antecedentes.

El performance sería entonces moderno y posmoderno a la vez. ¿Es posible tal dialéctica?

### **III. Arte-objeto o arte no-objetual**

Antes de continuar con esta discusión creo que tenemos que entrar hacia los orígenes del performance para entender sus problemáticas en el arte contemporáneo. Ver qué características tienen estas nuevas manifestaciones dentro de la historia del arte.

La historia del performance dentro del arte es, como dice Roselee Goldberg, la historia de un medio que ha estado abierto-cerrado con un sinfín de variables, ejecutado por artistas impacientes con las limitaciones establecidas del arte.

En la actualidad no podemos hablar de una estética homogénea. También habría que sentar las bases de la distinción entre lo estético y lo artístico. Según Maris

---

Bustamante no ha habido discusiones sobre los dos términos desde Platón y Aristóteles hasta los tiempos presentes<sup>10</sup>. Debido a ello fue aceptada la imitación como traducción literal de la naturaleza. De tal forma podíamos ver a la abstracción como otra forma de representación. De la primera definición pasamos a la confrontación entre el concepto de la representación y el nuevo concepto de presentación. La presentación se muestra alternativa de la práctica convencional, dirigida hacia otra forma de producción de objetos no artísticos. Tal enfoque fue consolidado por Marcel Duchamp con su “arte-objeto”. Esa es la base del arte moderno. Desde tal punto de vista la estética deja de ser importante para el Arte Moderno. La razón es que desde la estética cualquier cosa puede ser considerada bella, bonita, de buen gusto, etcétera, pero no cualquier objeto o cosa, por bella que sea, puede ser considerado como artístico. Es lo mismo para los principios del Performance.

Maris  
Bustamante



El mundo de las artes plásticas que eran exclusivamente plásticas, debido a que la investigación del artista se dirigía a generar nuevas formas de representación de la realidad, por medio del uso de materiales. Las artes plásticas se fueron transformando en artes visuales. Hablar de artes visuales implicaba otro rango y otros niveles de

---

<sup>10</sup> Aunque al parecer Alexander Baumgarten, en el renacimiento habría abordado esta discusión.

---

pensamiento. Se dio otro tipo de productos que se desligaron no nada más de lo plástico tradicional de manera lineal, sino de otras visiones sobre la realidad misma.<sup>11</sup>

El artista visual no-ortodoxo prefiere desarrollar ideas a objetos. Trabaja basado primero en una "tesis". Es decir su primer contacto es una idea vaga o muy específica: *Una vez que esta idea se materialice en una serie de conceptos apela a la materia para darles cuerpo y vida.*<sup>12</sup>

### *El Performance como Arte no-objetual*

Prieto establece que el performance influenciado por el surrealismo, el dadaísmo y los happenings, además tiene influencia del arte conceptual de los 60's. Así dice,:

"Se trata de un arte en el que la idea y la provocación que ésta ejerce sobre el espectador, es más importante que el valor formal o estético de la obra; de allí que el teórico Juan Acha lo bautizara de arte no-objetual."<sup>13</sup>

En efecto Juan Acha un gran crítico mexicano usó el término "no-objetual". Este término representa a un grupo de ideas sobre la práctica estética. Se desarrolla en México al mismo tiempo que en Estados Unidos se estaba dando la desmaterialización del arte objeto. Lo "no-objetual" implica también el rechazo a la importancia dada en un objeto terminado, hacia un desvanecimiento del límite entre el arte y la vida y un cuestionamiento hacia instituciones culturales y sus políticas.<sup>14</sup>

Es decir, el performance puede mostrarse con objetos o con conceptos, es una actuación efímera de las cosas. Y es cuando puede hablarse de una diferencia entre una manifestación objetual y no-objetual, entre el arte objetual y no-objetual.

---

<sup>11</sup> Entrevista a Maris Bustamante, 26 de Enero del 2004.

<sup>12</sup> Felipe Ehrenberg (*op.cit*).

<sup>13</sup> Antonio Prieto (2001). "Escenas Liminales". en *Revista Cultural El Ángel*, periódico *Reforma*, 14 de oct. 2001.

---

Ahora bien las manifestaciones no-objetuales han existido siempre, pero las artes no objetuales que están sustentadas en esas manifestaciones históricas surgen a partir de los setenta.<sup>15</sup>

Algunas constantes de las artes no-objetuales según Maris Bustamante, son:

- Abandono de estéticas tradicionales
- Abandono de soportes tradicionales
- No se ofrecen soluciones necesariamente, sino nuevos planteamientos, nuevas formas de pensar la realidad
- Contra la fetichización del objeto
- Utilización de lo efímero, como esencia de lo humano
- Valorización de la actividad, del acto, por encima del objeto.
- Empleo del cuerpo como signo
- Contra la obra como producto estable, y de su mercantilización

A partir de lo arriba expuesto, serían artes no-objetuales:

- Happenings
- Body Art
- Land (Earth) Art
- Process Art
- Escultura Ambiental
- Performance (Art)
- Arte Gestual

---

<sup>14</sup> Coco Fusco (2000).

<sup>15</sup> Entrevista a Maris Bustamante, 26 de Enero del 2004.

- 
- Accionismo Vienés
  - Demostraciones tipo Fluxus
  - Acciones
  - Montajes de Momentos Plásticos<sup>16</sup>

## IV Happening o Performance

Parte de los orígenes del performance fue el "Happening". Y el principal punto de referencia de todos los Happenings fue el Dadaísmo. El arte que se creó privilegió el sentido político sobre todo en los Happenings europeos, no fue así en los Estados Unidos. La mayoría de los happenings que se llevaron a cabo ahí fueron apolíticas y acríticas. Esa es la razón de que la profundidad europea fuese mayor. Se trataba de hacer que la gente cambiara su actitud sobre cuestiones cotidianas, pero sin incorporar los verdaderos conflictos sociales y culturales existentes. En algunos casos, implicó una cierta actitud crítica social, pero en general cualquier tipo de activismo político era reprimido o auto-reprimido.

El performance, hijo directo del Happening, se convirtió dentro de los no-objetualismos en la nueva opción a desarrollarse en la década de los 70's. Según Bustamante, los trabajos de Cage, Rauschenberg, Kaprow y Oldenberg definieron así al performance:

"Una nueva forma de teatro compuesta exprofeso, en la que diversos elementos alógicos<sup>17</sup>, incluyendo una representación sin matriz, son organizados

---

<sup>16</sup> Maris Bustamante (2001).

<sup>17</sup> Maris Bustamante explica las alógicas: "Mientras las lógicas parten del orden conocido, las **alógicas** proponen un nuevo orden. Por ello, las ilógicas, al no proponerse algún orden, simplemente no son nada... La estructura de las **alógicas** no respeta el orden secuencial unilineal tradicional y por ello se las aprecia como fragmentadas, y aunque la vida cotidiana se presenta también como fragmentada en general, practicadas en ese ámbito de lo privado, no afectan necesariamente la convivencia. Los

---

dentro de una estructura compartimentada.”<sup>18</sup>

Según Carlson el término “sin matriz” hace contrastar esta actividad con el teatro tradicional, donde el actor actúa en una matriz dada por un personaje ficticio y sus alrededores.<sup>19</sup>

Tadeusz Pawlosky habla que en el happening se pretende:

- *Cambiar el mundo haciendo más humana la convivencia social.*
- *Eliminar la frontera entre arte y vida.*
- *Involucrar y concientizar al espectador sobre conflictos sociales al grado en que éste pueda influir después en un espectro más amplio.*
- *Frecuentemente las acciones se llevan a cabo en lugares concurridos y utilizan objetos del ambiente cotidiano.*<sup>20</sup>
- *Tiene un carácter anti-profesional: cualquiera puede ser artista.*<sup>21</sup>

Si el happening se define así, el performance puede ser happening, y el

---

conceptos de principio y final existen pero se muestran de otra manera, pueden ser intercambiables en su ubicación. Siempre presenta un desarrollo pero discontinuo. Puede o no incluir una introducción, y más bien plantea procesos que problemas y soluciones específicos. Pueden focalizarse situaciones de manera muy particularizada o por medio de visiones más globales o integrales donde se muestran con la misma validez los ritos personales internos que los externos.” Bustamante, Maris. “Nuevas formas de ver la realidad desde las artes: las alógicas” Ponencia escrita para el congreso de la Latin American Studies Association, Dallas, Texas (2003).

<sup>18</sup> Kirby Michel (1965).

<sup>19</sup> Carlson, Marvin (2001).

<sup>20</sup> Establece que los objetos utilizados en un happening no son aprovechados como imitación, sino que son tomados del ambiente cotidiano para ser manipulados. Tomado de Pablo Mandoki “La representación en el teatro y en el performance. Puntos de encuentro y de diferencia” en Catálogo de ciclo de mesas ARTEacción. Andrea Ferreyra, (copilación y edición). Primera edición, México, D.F., 2000.

<sup>21</sup> Miguel Ángel Corona en “Contexto, Pretexto y un texto...” publicado en Revista *Generación: P3RFORM4NC3*. Número 45 año 14. Director Carlos Martínez Rentería, Coordinador de este número, Pancho López. México, D.F. 2002. Citando a Tadeusz Pawlowsky de su “Performance, Criterios, Estudios de teoría literaria, estética y culturología #21-24, 1987-88.

---

happening, performance.

## V. Performance o Teatro

En los setenta la influencia del teatro sobre el happening no pudo ser negada fácilmente. La presencia de un público observador de una acción, neutral antimatriz y presentada en cualquier espacio no-convencional era inevitablemente asociada con el teatro. Pero para Allan Kaprow era muy importante establecer la diferencia entre el happening y el teatro, y empezó a rechazar el *aura teatral* que se le adjudicaba al happening debido a la existencia de un público. Para disociarlos, empezó a buscar lugares alternos y presentar ahí sus happenings, en tiempos discontinuos, evitando dar un sentido de ocasión teatral y presentarlos solamente una vez. Así eliminaba completamente la función pasiva del público, es decir creaba interacción.<sup>22</sup>

Hay quienes dicen que el performance tiene dos antecedentes. El antecedente desde las artes visuales y el del teatro de vanguardia que ya había roto con los cánones establecidos históricamente desde la tragedia griega. Aunque los artistas visuales especialmente de México y América Latina rechazan tal vínculo.

El teatro es un conjunto de elementos de distintos campos como la representación escénica, la actuación, etcétera. Siempre tiene lugar en un espacio que está delimitado entre la mirada (del observador) y el objeto observado (la escena). Es precisamente en este momento que puede confundirse el rol del observador, pues puede pasar a ser participante en un acontecimiento que ya no es exactamente teatro, aunque se convierta en un juego dramático, o como dice Pavis, en un happening.

En la historia, el teatro ha observado diversos rompimientos y se han generado otro tipo de manifestaciones conocidas comúnmente como las vanguardias en el teatro.

---

En la teoría teatral existe un término denominado "antiteatro" que significa más que una doctrina, una actitud de oposición a la tradición. El término se utiliza para definir manifestaciones que rechazan la imitación, la ilusión, la identificación del espectador; el ilogismo de la acción; la supresión de la causalidad a favor del azar; el escepticismo ante el poder didáctico o político de la escena, etcétera.<sup>23</sup> De ahí que se hayan dado una serie de manifestaciones contra el teatro tradicional, como el llamado teatro pobre. El teatro pobre es un teatro sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, que utiliza la representación como un acto trasgresor.<sup>24</sup> También están trabajos como los Meyerhold en donde propone "nada de teatralidad: todo deberá ser real";<sup>25</sup> o el teatro del absurdo; así como el "Teatro personal" de Gabriel Welsz,<sup>26</sup> etcétera. Según Grotowsky, para que exista teatro se requiere por lo menos de un espectador. El teatro es todo lo que sucede entre el espectador y el actor.<sup>27</sup> Las nuevas tendencias o vanguardias en el teatro son modernistas, pues quieren romper con el pasado y buscan "la esencia". A diferencia, lo que el posmodernismo marca no es la necesidad de unificar. La unidad existe en las partículas de información que subyacen con la experiencia. Con la posmodernidad el teatro abandona la narrativa como su fundamento principal. Ahora es la experiencia de la acción. El artista busca que se represente la verdad.<sup>28</sup>

*El éxito de la supervivencia de las artes ha crecido en su habilidad de vencer al teatro, comúnmente decía Michael Fried. En efecto, durante los setenta la premisa de la*

---

<sup>22</sup> Carlson, Marvin (*op.cit.*).

<sup>23</sup> Pavis Patrice (1990).

<sup>24</sup> Grotosky Jerzy (1970).

<sup>25</sup> Ceballos Edgar (1998).

<sup>26</sup> Este es un Teatro donde el actor deja de representar un personaje para representarse a sí mismo con sus propios conflictos. En Alcázar Josefina (*op.cit.*).

<sup>27</sup> Grotowsky (*op.cit.*).

<sup>28</sup> Schechner Richard (1994).

---

separación entre el performance y el teatro estaba muy clara. Antonin Artaud al intentar restaurar la esencia del performance, sentía que se había corrompido. Rechazaba junto con otros artistas ese performance que “pretende” ser teatro, y los intentos vanos por evocar la realidad ausente por medio de una mimesis. Los happenings y experimentos similares se basaban en la “presencia” pura; eran como el término de Kirby los “anti-matriz” o “sin matriz”. Fried rechazaba la teatralidad interpretada en el caso del performance así como la narrativa discursiva, que era una cualidad mimética del teatro tradicional. Su interés estaba localizado en la no-narrativa, el anti-discurso y el performance anti-mimético. Estaba más preocupado con la inmediata experiencia del evento.<sup>29</sup>

El teatro es como un ritual estético. Según Josefina Alcázar es *complejo y poderoso, dedicado a la representación de lo imaginable a través de la actuación, no sólo modela y cincela a los personajes para que expresen diversas ideas y sentimientos sino que también tiene la capacidad de hacer maleables el tiempo y el espacio.*<sup>30</sup> Las diferencias entre teatro y performance están claras desde el momento en que al hablar de teatro se refiere a una representación. Esta sería la primera diferencia. En el teatro los actores representan un personaje. Hay una obra dramática a representar. Mientras que en el performance es la acción propia del artista la que se está presentando. Puede mostrarse de muy diferentes maneras, pero es el artista que se presenta a sí mismo y por lo regular utiliza su cuerpo en acción.<sup>31</sup>

Pero el teatro de vanguardia como antecedente del Performance es estudiado en lugares como Nueva York. Se analizan similitudes con las propuestas que se dieron en el teatro de vanguardia. En “El fin del humanismo” Richard Schechner hace una revisión

---

<sup>29</sup> Carlson, Marvin (*op.cit.*).

<sup>30</sup> Alcázar, Josefina (*op.cit.*).

<sup>31</sup> Entrevista a Josefina Alcázar 25 de Noviembre del 2003.

---

del estado de las artes de vanguardia y las artes modernistas en Nueva York en los Estados Unidos y Europa.<sup>32</sup>

Joseph Féral en un trabajo publicado en 1982 titulado “Performance y Teatralidad: el sujeto desmantificado” se opone directamente al performance que deshace o desconstruye los códigos y estructuras de la teatralidad. Habría que reconocer que comienza con materiales del teatro, como son ciertos códigos, cuerpo-sujeto, acciones y objetos involucrados en significados y en representaciones, aunque después rompa con esos significados y las relaciones de representación, para dejar una corriente libre de experiencia y deseo. La narración es rechazada, excepto por las citas irónicas, aunque con una cierta eliminación de contenidos. Ello sin embargo revela un trabajo interno sobre narrativas y sus límites. El “performance”, pues, no trata de decir algo, como en el teatro sino, que provoca relaciones estéticamente sincronizadas entre los sujetos.<sup>33</sup>

Recordemos que el performance es utilizado por los artistas como una forma de articular su discurso de un modo más crítico y libre que en el teatro convencional. Una diferencia más entre el teatro y el performance es que el performancero borra la distinción entre autor, director e intérprete. Si en el teatro de Stanislavsky los actores exploran su memoria para evocar estados emocionales y mantener esos recuerdos a un nivel subtextual para poder encarnar un personaje ficticio, en el performance la presencia personal y la memoria se presentan desnudas. Es decir no usan intermediarios, como serían los personajes. En algunos casos la presencia personal en

---

<sup>32</sup> Richard Schechner y otros investigadores instauraron como una línea de posgrado en la Universidad de Nueva York a partir de los ochenta. Schechner fue famoso en los sesenta por su concepto de teatro ambientalista, “The environmental theater”, que rompió con muchas convenciones sobre el público versus espectador, y experimentó con espacios y resonancias teatrales a través de la utilización de espacios múltiples y parques públicos.

<sup>33</sup> Carlson, Marvin (*op.cit.*).

---

el performance se presenta con un cierto distanciamiento emocional por parte del intérprete. Este distanciamiento es parecido al aplicado en el teatro brechtiano.<sup>34</sup>

La experiencia del teatro siempre conlleva una "atracción dual" (dual appeal) entre dos funciones coexistentes, dice Jean Alteren en "A Sociosemiotic Theory of Theatre", publicado en 1990.<sup>35</sup> Una de esas funciones es la referencial y la otra es performativa (*performant*). Esta última función no está preocupada por comunicarse por medio de signos, sino más bien por la experiencia física y directa del evento.

Y sin embargo el performance es una acción escénica porque se presenta en un espacio escénico, el cual se considera como soporte. No obstante contra esta afirmación, el espacio donde se presenta el "performador", según Ehrenberg, sea el que sea, en el momento de la acción, se convierte en un espacio escénico. Aunque bien dice Ehrenberg que la acción no sigue *las pautas del drama tradicional*, y por lo tanto *NO es teatro, NO es actuación, ni danza o gimnasia, ni pantomima o acrobacia. Es sencillamente PERFORMA y sus mandatos provienen, no de una tradición, sino de una necesidad vital, dinámica, de comulgar con el prójimo precisamente desde donde parte el o la performador(a)*.<sup>36</sup> Ehrenberg al decir que el performance no es teatro y que *no asume sus elementos ni su lenguaje operativo ni mucho menos su división de faenas*, está creando poco a poco sus propias reglas, su propio lenguaje.

Pero no se pueden divorciar completamente. Hay un punto de encuentro entre el teatro y el performance que se crea, de acuerdo con Mandoki, cuando *el teatro accede a explorar otros canales de percepción... y se sumerge en un mundo de sensaciones a través de abstraer impulsos generadores de acciones físicas; repetir estos impulsos hasta que se pierda el sentido pragmático y exista una múltiple interpretación; crear*

---

<sup>34</sup> Prieto Antonio (1998):143).

<sup>35</sup> Carlson, Marvin (*op.cit.*).

<sup>36</sup> Ehrenberg Felipe (*op.cit.*).

---

*partituras vocales emocionales los cuales no imitan o reproduzcan; repetir progresivamente los parlamentos punteándolos con las acciones físicas para eliminar la posibilidad de una comunicación pragmática y al mismo tiempo evitando un montaje ilustrativo del texto; liberar a los objetos del pragmatismo.* Mandoki recalca la idea de que cuando el actor libera el objeto del pragmatismo, lo separa de su lógica. Abre así las puertas hacia nuevas experiencias sensoriales. El objeto ya no es lo que parece, es decir un instrumento ilustrativo de la vida cotidiana, sino es más bien algo libre de ser interpretado y resignificado, y así se les da un sentido simbólico en relación al personaje. El punto de encuentro entre el teatro y el performance –a pesar que no sólo se da entre estas disciplinas sino entre todas las vanguardias artísticas- es la idea prevaeciente de *romper con los principios y representaciones unívocos de la realidad que los distintos sistemas políticos y sociales han intentado imponer para su legitimación y sobrevivencia.*<sup>37</sup>

Al parecer lo único de que es posible estar seguros es el hecho de que no existe consenso acerca de definición sobre el performance. En el mundo de la crítica, la idea sobre el performance es un imperativo, para permitir el desarrollo de este género. Habría entonces que reconocer instintivamente que un análisis propio sólo puede ser posible si admitimos una ruptura con esta tradición. Es decir, romper con el

búsqueda por encontrar un espacio alternativo que pueda romper “las fronteras disciplinarias para formar parte de (una) escena alternativa”. Pero lo cierto es que mientras el teatro busca trascender, por medio de signos visuales y lingüísticos, y por medio de repeticiones para comunicar, el performance al contrario busca una

---

<sup>37</sup> Mandoki Pablo (2000).

---

trasgresión a través de signos no necesariamente lingüísticos para provocar debates.<sup>38</sup>

En la actualidad existe una cierta libertad para catalogar tal interdisciplinariedad en el performance. En México, aunque no en otras partes, el performance está totalmente divorciado del teatro. Así lo dice Antonio Prieto:

“Tras las importantes experiencias de los grupos de arte no-objetual durante los 70 y 80 (Proceso Pentágono, Suma, Mira, No-Grupo, etcétera), hoy la gran mayoría de performanceros mexicanos provienen de la plástica y no tiene interés alguno en cualquier cosa que huelga a teatro.”

Pero desde el otro lado de la moneda, hablando desde la perspectiva del teatro, habría que decir con Prieto, que en el mundo del teatro *desdeñan al performance por considerarlo narcisista, diletante y poco serio.*

Llegamos aquí a un punto muy interesante y convincente. ¿Cómo el performance desde la plástica, al igual que desde el teatro, es considerado “el patito feo” del arte? Ante eso, Prieto afirma: *desafortunadamente contribuyen muchos de los autodenominados ‘performanceros’ para quienes cualquier ocurrencia sin fundamento es arte.* Lo que sí es posible concluir es que en términos generales tanto el teatro como el performance han producido espacios separados y obedecen a lógicas distintas.

Quizá ya no sea importante insistir en la polémica entre teatro y performance; entre arte objetual y arte conceptual, entre danza y poesía del cuerpo. A este respecto Fernando de Ita dice:

“Como toda independencia, la del performance se centró en el esfuerzo por desprenderse de la tutela racional del teatro, la danza, la pintura, la prosodia.

---

<sup>38</sup> Prieto Antonio (*op.cit.* 1998:143).

---

Esta guerra justificó el oportunismo, la falta de rigor, la ausencia de talento, el vacío mental, el triunfo per se de la escatología. Liberado de sus opresores, el performance tiene el reto de mostrar que no todas las ocurrencias son efímeras, y que las grandes ideas no tienen que venir en bolsas de cemento.”

Pero las diferencias siguen entre el teatro y el performance. Mientras que en el teatro se aprecia el virtuosismo, el entrenamiento y las aptitudes; en el performance se busca la originalidad, los temas de interés local, y el carisma. Mientras que en el teatro el espectador está presente en el momento de la creación de la acción y observa un principio y un fin, en el performance lo que se presencia es sólo un segmento de un proceso mucho más largo, el cual no está disponible. En ese sentido no tiene ni un principio ni un fin. Es tan sólo una exposición de un segmento elegido de todo un proceso.<sup>39</sup>

Hay quienes les gusta la teatralidad en el performance, como la artista Lorena Orozco. Dice que para la realización de una acción puede pensarse en gente que viene tanto de las artes visuales como del teatro. Pero rechaza a ese actor que *ni hace una buena obra de performance, ni ha logrado comprender en sí mismo los recursos corporales y de voz, para utilizarlos en la acción*. Un actor así no hace una buena acción y su performance se vuelve una obra “loquita”.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Gómez-Peña Guillermo (2004).

<sup>40</sup> Entrevista a Lorena Orozco, 14 de Octubre del 2003.

---

Lorena Orozco  
en "Reflexión  
final en Art  
Deposit" de  
1998.



## VI "Performativity"

La palabra performativo es utilizada por algunos teóricos para referirse a una amplia gama de manifestaciones expresivas, basadas en el cuerpo. Incluso el teatro puede ser una manifestación performativa. Ahí la flexibilidad de la palabra "performance," en inglés, no limita nada más a lo que en general la gente conoce como performance.<sup>41</sup>

En la historia propia del performance existe toda una teoría que últimamente se ha constituido como paradigma contemporáneo. Esta nueva teoría es la "performativity", muy vinculada a la postmodernidad y a las nociones teóricas del postestructuralismo.<sup>42</sup>

Se empieza a plantear el término ligado a terminologías y estrategias teóricas desarrolladas durante los sesenta y setenta en las ciencias sociales, en la antropología y sociología. Richard Schechner acuerda con otros teóricos "que el performance está basado en modelos pre-existentes, guiones o patrones de acción." Schechner llama al performance "comportamiento restaurado". También se analiza el comportamiento del

---

<sup>41</sup> Prieto Antonio (*op.cit.*).

<sup>42</sup> *Idem.*

---

performance y cómo éste trabaja en la sociedad para indeterminar la tradición, dando un lugar de exploración a estructuras frescas y alternativas, y patrones de comportamiento.<sup>43</sup>

El Instituto Hemisférico de Performance y Política de Nueva York ha realizado estudios de la representatividad, que en inglés le llaman “Performativity”. El instituto surgió del Programa de Estudios de Posgrado en “Performance Studies” de la NYU, iniciado por Diana Taylor y Richard Schechner entre otros. Ahí estudian desde la semiótica de los fenómenos sociales, con perspectivas antropológicas, hasta las manifestaciones artísticas del performance, como el caso de la “performativity”.

El performance-art es concebido parte de la “performativity”. En el Instituto Hemisférico se estudia al “performance art”, pero está inmerso en los “performance studies”. Los “performance studies” se entienden como una metodología sociológica y/o antropológica que se ha desarrollado para analizar la sociedad, pero no es arte.<sup>44</sup>

Según algunos lo que se hace en el “Hemisferico” no es nada claro. Y *No está claro*, dice Maris, *si lo que les interesa es el acto artístico realizado por sujetos, que voluntariamente quieren hacer una propuesta y una acción desde las artes, o si están trabajando desde las teorías de la representatividad.*<sup>45</sup>

Esta visión choca con el concepto que se tiene en México y América Latina sobre el performance. Para el Hemisférico por ejemplo, lo que hacen Jesusa Rodríguez, Nicolás Nuñez o Astrid Haddad es performance. Pero no se les ve de esa forma. Lo que Jesusa Rodríguez hace es teatro o cabaret político.<sup>46</sup> Según Roseleen Constantino, aunque Jesusa Rodríguez *no se ve a sí misma como una performancera, su*

---

<sup>43</sup> Carlson Marvin (2001:15).

<sup>44</sup> Entrevista a Josefina Alcázar, 25 de Noviembre del 2003.

<sup>45</sup> Entrevista a Maris Bustamante, 26 de Enero del 2004.

<sup>46</sup> Prieto Antonio (*op.cit.*).

---

*independencia del teatro, el control sobre su material, el hecho que ella escriba, dirija, y actúe, el hecho que sus sketches sean frecuentemente finales abiertos y que rompa con sus propios guiones para interactuar con el público... hace que su trabajo se parezca mucho más al que hacen los performancers en los Estados Unidos.*<sup>47</sup>

Pero a pesar de las diferencias es importante tomar en cuenta estos estudios pues ayudan a entender al teatro, la teatralidad y el performance (desde un sentido antropológico) en sus diferencias y en sus muchos puntos de contacto.<sup>48</sup> Hay personas que ven en la propuesta del "Hemisférico" un intento de legitimar el paradigma de los estudios de performance en América Latina, por sobre los otros. Lo cierto es que debemos entrar a esta discusión y no negarla, pues siempre, desde cualquier campo de estudio, se busca alcanzar cierta hegemonía intelectual.<sup>49</sup> En esta controversia, Maris Bustamante opina que el performance tiene que generar su propio campo teórico.<sup>50</sup>



Maris  
Bustamante.

En todo caso, la teoría se está legitimando dentro de los Estados Unidos. Y cada vez más se hacen escritos sobre el tema. Por ejemplo, Mary Strine, Beverly Long y

---

<sup>47</sup> Constantino Roseleen (2000).

<sup>48</sup> Prieto Antonio (*op.cit.*).

<sup>49</sup> Entrevista a Antonio Prieto, 19 de febrero del 2004.

<sup>50</sup> Entrevista a Maris Bustamante, 26 de Enero del 2004.

---

Marie Hopkins, citados en el trabajo de Marvin Carlson sobre "Performance Studies" afirman que el performance es esencialmente un concepto como cualquier otro concepto, por ejemplo "arte" o "democracia". Debido a ello se presentan desacuerdos sobre su esencia tal y como cualquier concepto lo presenta. Para que un concepto sea esencial se tiene que reconocer las formas en que se usa. Se refiere no solo a cómo se usa el concepto lógicamente, sino cómo se usa impregnado de un valor potencial, permanente, para su propia interpretación.<sup>51</sup>

En fin, en los Estados Unidos se está desarrollando este campo de estudios, debido principalmente a que la palabra "performance" abarca muchas más cosas que sólo el sentido artístico, tal como se define en México y América Latina. Este campo de estudios analiza el acto "performing" como conducta, que de igual forma puede darse en el ámbito social, artístico, o político. De ahí que analicen el fenómeno del performance en áreas que van desde la Teatralidad, la Representación, el teatro Antropológico, estudios etnodramáticos, de etnoescenología, de Performance, hasta la antropología del comportamiento, antropología lingüística y antropología social.<sup>52</sup>

## VII Los límites de la Interdisciplina y la Transdisciplina

*"Cualquier arte, por más puro que sea requiere  
de un coctelito de varias disciplinas"*

*Mónica Mayer<sup>53</sup>*

La discusión que se ha dado entre el teatro y el performance parte de los límites que puedan existir entre estas dos disciplinas. Es una manifestación que a través de los

---

<sup>51</sup> Carlson Marvin (*op.cit.*).

<sup>52</sup> Prieto Antonio (*op.cit.*).

<sup>53</sup> Mayer Mónica (2000).

---

años ha sido imposible delimitar. Katnira Bello nos dice que al querer definirlo se le inventan reglas. Se quiere crear una academia donde existan parámetros de validez.<sup>54</sup>

Recordemos una vez más que el performance surgió como un arte transgresor de disciplinas. Aunque según Half Foster el performance o el arte conceptual posmoderno no es tanto de transgresión sino de resistencia. Sin embargo él opinaba que siempre puedes resistir a las estructuras, pero transgredirlas es realmente pensar muy ingenuamente.<sup>55</sup>

Los performanceros tratan constantemente de ver la diferencia entre teatro y performance. El performance se realiza en tiempo y espacio real: *Pero entonces, una acción teatral ¿no sería parte de la realidad? La ficción es también parte de la realidad*, dice Antonio Prieto. Como dirían los posmodernos: *toda realidad que estemos viviendo es una construcción, en tanto que está inmersa en un marco de percepción cultural y socialmente determinado*. Entonces el performance es un paradigma teórico, y puede ser una antidisciplina con miles de ramificaciones.<sup>56</sup>

Muchas definiciones pueden dirigirse al performance. Más aun dentro de una historia del teatro de vanguardia donde hay elementos conceptuales que se parecen mucho a los dados por el performance. Lo que Prieto sugiere es pensarlo como un espacio de tendencias, siguiendo las ideas de Tadeusz Pawlosky. No es posible concluir en una sola definición, pues hay una serie de tendencias que cambian según el país y la región cultural.

---

<sup>54</sup> Bello Katnira (2002). Aunque, algunos consideran que la definición es necesaria para delimitar un marco conceptual. Sería, en esta perspectiva, una paradoja que el arte conceptual careciera de un marco que defina su materia sustancial en el ámbito de las ideas.

<sup>55</sup> Entrevista a Antonio Prieto, 19 de febrero del 2004.

<sup>56</sup> Entrevista a Antonio Prieto.

---

La transdisciplina se presenta en lo que Josefina Alcázar dice sobre el artista del performance: “desafía la obsesión por la pureza, se enriquece con lo diverso, sabe que los márgenes son una invitación a cruzarlos.”<sup>57</sup>

Carlos Zerpa también rechaza cualquier contacto entre el performance y el teatro. El campo de trabajo de estas dos disciplinas ya está delimitado pues cada una tiene su propio espacio. Hay artistas que saltan esas fronteras, o que no las delimitan tan claramente. Incluso personas de otras disciplinas pueden hacerlo siempre y cuando haya una “comprensión y apertura total hacia el performance”.<sup>58</sup>

El artista inglés Alastair Mac Lennan coincide con Zerpa. Hay fronteras claras entre las dos disciplinas, pero por eso mismo las fronteras deben ser transgredidas. Las reglas pueden ser importantes, pero con el tiempo deben romperse y evolucionar. Así surgen las formas híbridas.<sup>59</sup>



Alastair  
MacLennan.

La transdisciplina se explica con lo que César Martínez, otro artista del performance mexicano, dice: “no (debe haber) ninguna censura y ninguna limitante, al contrario, el performance trasgrede los límites y los lleva en muchos casos a otros límites.”<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Alcázar Josefina (*op.cit.*).

<sup>58</sup> Entrevista a Carlos Zerpa, 24 de Julio del 2003.

<sup>59</sup> Entrevista a Alastair Mac Lennan, 20 de Julio del 2003.

<sup>60</sup> Entrevista a César Martínez, 15 de Octubre del 2003.

---

Es por ello que no se necesita ser artista para hacer un performance, mientras se tenga claras las características de la acción. Y ahí está precisamente el problema. También sería válido utilizar recursos de otras disciplinas. Pero ¿Cómo explicar entonces el rechazo a los enfoques sociológicos y antropológicos? El accionista, como dice Ehrenberg no hace obras teatrales o de danza, sino que recurre al gesto y al movimiento para exponer sus ideas. Lo importante entonces es "ampliar, desde lo visual *pero también desde cualquier disciplina expresiva adicional*, los parámetros filosóficos del pensamiento actual". Como añade el autor: *Quien no entienda las diferencias que hay entre los múltiples vertientes de la plástica contemporánea no podrá comprender que en las diferencias está el complemento*.<sup>61</sup>

Pero caemos de nuevo al principio del debate, pues al parecer lo que sostiene al performance es la falta de consenso a codificarlo definitivamente.<sup>62</sup> La contradicción se observa nuevamente en lo que Ehrenberg dice sobre los artistas mexicanos, pues son extremadamente *vagos e imprecisos en el uso del lenguaje*. Así cualquier escenificación escandalosa o medio experimental o *rave* puede ser performance. ¿Cómo esperar algo más, se cuestiona Ehrenberg, *de un lugar donde ni siquiera se tiene claro la diferencia entre las artes plásticas y las artes visuales?*<sup>63</sup> Es importante, añade Maris Bustamante que el artista que va a hacer un performance tenga claro sus orígenes y hacia donde quiere ir, analizar su estructura. No importa que el artista haya empezado de una manera más "intuitiva que procesal". Lo importante es que se expliquen lo que se hace. De otra forma no va a poder trascender. Comparando con la ciencia, dice: *Ningún artista importante como ningún científico importante hace las cosas sin explicárselo*.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Ehrenberg Felipe (*op.cit*).

<sup>62</sup> de Alvarado Dulce María (2002).

<sup>63</sup> Entrevista a Felipe Ehrenberg, 7 de Octubre del 2003.

<sup>64</sup> Entrevista a Maris Bustamante, 26 de Enero del 2004.

---

En la misma idea, Guillermo Gómez Peña señala que *un mal artista puede distinguirse de uno bueno porque éste conoce el significado de los rituales que crea...*<sup>65</sup>

Guillermo  
Gomez-  
Peña.



Meyerhold no creía en la división entre artista creadores, artistas visuales y ejecutantes actores, pues aunque hay una diferencia de roles, los primeros hacen un arte duradero y los segundos recrean al arte para hacerlo accesible al público. Al final todos crean.<sup>66</sup>

La transdisciplina se entiende en lo que Alberto Hijar menciona en el sentido que ni siquiera existe una definición precisa de arte, ni de comunicación, ni existe una división real entre las artes. Esta división se sigue marcando en las escuelas de arte pero lo que ocurre es la necesidad de dar cuenta de la totalidad, en la que se da una simultaneidad de actos en la simultaneidad.<sup>67</sup>

En la producción del conocimiento se ha establecido la división por medio de las disciplinas. Brincar tal obstáculo es difícil porque supuestamente cada disciplina es un lenguaje distinto. *Puede que sea otro lenguaje*, acepta Fernando Muñoz, *pero la esencia*

---

<sup>65</sup> En Villareal Rogelio (2001).

<sup>66</sup> En Ceballos Edgar (1998).

<sup>67</sup> Conferencia dictada por Hijar en el V Festival de Performance. *In memoriam...* publicada en Dulce María De Alvarado (2000).

---

*sigue siendo la misma, es decir, es algo que se puede traducir y aplicar a tu trabajo.*<sup>68</sup>  
*En el mundo de la "super-especialización científica y tecnológica las artes se rebelan para romper los límites marcados históricamente, obligando así tanto a teóricos como críticos a crear nuevos términos o conceptos que expliquen o definan mejor a estas artes. Los límites del lenguaje ayudan a generar tal incertidumbre de definiciones. Pablo Mandoki afirma a su vez que se ha vuelto un terreno aprovechable para la charlatanería, el discurso fácil, la transgresión, los riesgos naturales en tierra de nadie.*<sup>69</sup>

La pregunta que me surge es: Cuando se está utilizando elementos de otras disciplinas ¿Se está generando un trabajo interdisciplinario?

Maris Bustamante ha profundizado mucho teóricamente en la cuestión transdisciplinaria. Cuando el performance utiliza voluntaria y conscientemente elementos de teatro o de biología, señala Maris, efectivamente se está hablando de algo interdisciplinario; pero más correcto sería hablar, en el caso de que el performance utilice elementos externos desde su propia estructura, del teatro o mezclándose con la biología o la genética. Sería más correcto hablar de algo transdisciplinario.<sup>70</sup>

Se pensaba que hacer trabajo interdisciplinario era poner a bailar o a diseñar coreografías. Ello logró experimentos interesantes pero no fueron exitosos. La razón fue que cuando uno estudia una especialidad es difícil salirse de esos marcos. Al contrario, de lo que se trata es de establecer cruces transdisciplinarios. Es decir, no que el teórico tenga que decir lo que se tiene que hacer, y el artista lleve a cabo una acción por otro lado sin que haya un objetivo común. Desde las diferentes áreas o disciplina debe trabajarse conjuntamente.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Entrevista a Fernando Muñoz, 20 de Octubre del 2003.

<sup>69</sup> Mandoki Pablo (2000).

<sup>70</sup> Entrevista a Maris Bustamante, 26 de Enero del 2004.

<sup>71</sup> Entrevista a Maris Bustamante.

---

El trabajo realizado por el “Hemisférico” busca precisamente un acercamiento ya sea trans o interdisciplinario: Vincular la prácticas expresivas con la antropología, pero en tal caso tendría que ser, en contrapartida, una antropología no convencional sino reflexiva.<sup>72</sup>

## VIII El mercado del arte y el performance

El performance como arte no-objetual, inevitablemente está inmerso en el Mercado del Arte.

Señalemos nuevamente que los setenta fueron el momento del rompimiento del arte con estructuras establecidas, en lo político y en lo social. Uno de estos rompimientos fue precisamente con el mercado del arte, el cual era manipulado por el conjunto del mercado capitalista. El tiempo era uno de resistencia y de lucha contra el Estado.

Al rechazar al Estado, se rechazaba ese tipo de mercado. Pero entonces se establecieron dos mercados: el de las galerías que ya existía, el de las casas de arte, los museos etcétera; y el de las calles. Zerpa dice que *el performance no se regía por el mercado. El performance sigue vivo a pesar del él.*<sup>73</sup>

El *mundo del arte internacional*, dice Gómez Peña, modifica la actitud de los artistas del performance. Durante mucho tiempo existió y aún existe una marginación de esta manifestación artística. Y en muchos lugares el Estado se refirió a esta manifestación artística como “alternativo”, “periférico”, “experimental”.<sup>74</sup>

En la actualidad el performance ya se ha institucionalizado. Puede verse incluso en los grandes museos de arte moderno del mundo. Se compran obras, lo que es una

---

<sup>72</sup> Entrevista a Antonio Prieto, 19 de febrero del 2004.

<sup>73</sup> Entrevista a Carlos Zerpa, 24 de Julio del 2003.

---

paradoja, porque el performance por definición es algo efímero. Aún así no todos tiene acceso al mercado especializado por lo que seguramente seguirán existiendo dos mercados paralelos.<sup>75</sup>

Hay otro mercado paralelo más. El de las becas. En México ha tenido un gran auge en los últimos años. El recurso material del artista es obtenido por medio de becas.<sup>76</sup> La gente cuenta con menos espacios, menos recursos, y muchas veces tienen que autofinanciarse.<sup>77</sup> Las posibilidades de entrar en el mercado del arte institucional son casi nulas, pues es un espacio minoritario y de la élite en donde quizá *de miles sólo entran dos o tres*.<sup>78</sup> El mercado es pues una camisa de fuerza para los artistas.

Precisamente por lo anterior Coco Fusco opina que en América Latina el papel del mercado del arte sigue sin jugar un rol importante como lo hace en Europa o en los Estados Unidos. En América Latina el Estado continúa siendo el patrocinador más importante y el que controla los concursos, los espacios de exhibición, las colecciones importantes, las becas y los premios.<sup>79</sup>

¿Cómo se paga el performance? En la actualidad hay artistas del performance que se mueven en los círculos altos del mercado. Por ejemplo, esta César Martínez es un artista mexicano, que pertenece a dos galerías Europeas, que promueven su trabajo en el viejo continente. En México lo invitan a participar en inauguraciones o con obras de instalación. Por otro lado, Felipe Ehrenberg quien tiene una gran trayectoria considerado como parte de la generación que impulsó el performance en México cobra sus obras como si fuesen servicios, conferencias o conciertos musicales y crea en ellos

---

<sup>74</sup> Gómez-Peña Guillermo (2004).

<sup>75</sup> Entrevista a Josefina Alcázar, 25 de Noviembre del 2003.

<sup>76</sup> Entrevista a Mónica Mayer, 16 de Octubre del 2003.

<sup>77</sup> Prieto Antonio (*op.cit.*).

<sup>78</sup> Entrevista a Eloy Tarcisio en Dulce María De Alvarado Chaparro (*op.cit.*).

<sup>79</sup> Fusco, Coco (2000).

---

“sub productos” (como dibujos, partituras, guiones, fotografías) que se venden.<sup>80</sup> Maris Bustamante y Mónica Mayer quienes siguen trabajando como performanceras, coinciden en que ganan más de sus presentaciones que de cualquier otra cosa, aunque son constantemente invitadas a dar conferencias, talleres y entrevistas en medios de comunicación. Aún así Mónica Mayer no cree que en México haya un performancero que viva estrictamente de su obra. Además de artista de performance, Mónica es teórica e investigadora, y durante mucho tiempo sostuvo una columna en varios periódicos de la ciudad de México.

Existen también artistas, de los iniciadores del performance en los Estados Unidos que se mueven ya dentro de la cultura popular. Considerados ahora como Pop-stars, realizan espectáculos masivos con una gran infraestructura.

## Consideraciones finales

En suma, la no definición del performance puede ser producto de la misma necesidad de crear otro tipo de arte. Pero quizá entonces la utilización del nombre performance no sea el mejor término. Habría que concentrar esfuerzos en encontrar uno mejor. Encontrar otro concepto, que denote claramente esta nueva actividad artística.

En estos tiempos influenciados por la posmodernidad, el objetivo, principal, al igual que han hecho otras corrientes, empezando por los dadaístas, sería, como dijera Fernando de Ita:

“romper los márgenes de las artes visuales y las artes escénicas para crear una alternancia, es decir, para cambiar de lugar la proposición tradicional

---

<sup>80</sup> Entrevista a Felipe Ehrenberg, 7 de Octubre del 2003.

---

de la pintura, la danza, el drama, la poesía, la escultura, el cine, las artes manuales".<sup>81</sup>

Pero si ello fuera cierto, aún existiendo la falta de delimitación o el hecho que no se tenga una definición precisa del término, el performance ha mostrado amplia libertad que da oportunidad a crear cualquier cosa y denominarla como arte. Quizá sea la obsesión por delimitarla y definirla lo que reduce esa libertad necesaria para evolucionar las artes.

Es importante establecer lo que se va a hacer. Generar hipótesis sobre la reacción que una acción pueda causar. Es así que cada quien debe explicarse las cosas que quiere hacer, tanto como las cosas que logra hacer.

Si yo me voy a aventar a hacer esto, dice Fernando Muñoz, es porque tengo que tener un equipaje muy bien armado, culturalmente hablando. La gente del performance en México no lo tiene claro, por ello el performance es una porquería. Muchos son analfabetas visuales, sonoros, acústicos, corporales y de todo.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> De Ita, Fernando (2001).

<sup>82</sup> Entrevista a Fernando Muñoz, 20 de Octubre del 2003.

---

## CAPÍTULO 7

### El Performance: a manera de conclusión

Con los happenings poco a poco fueron surgiendo nuevas formas de pensar. Aunque no surgió en las artes primero, sino de situaciones paradójicas y fisurales propiciadas por crisis económicas, sociales e intelectuales.<sup>83</sup>

El performance en un principio fue concebido como un medio alternativo para estimular una conciencia crítica en el espectador, y de este modo, la fórmula Arte = Vida tenía un significado concreto. La "Vida" experimentada en un Happening no era una mera reproducción o interpretación simbólica de nuestra realidad existencial, sino que era una confrontación con nuestra existencia, no conocida así dentro de la sociedad capitalista. Por medio del happening, el espectador era estimulado para experimentar la autenticidad de su existencia, en contraposición a sus no-experiencias de vida. Ahora bien: en la asociación con el happening, la ventaja que el performance tiene, tanto como el mismo happening, sobre otras disciplinas de las artes plásticas como la pintura, la escultura etcétera, es colocaban al espectador en una experiencia en vivo.

Las constantes del performance son:<sup>84</sup>

- Manifestación de mayor radicalidad
- Contra la narración
- Contra el entretenimiento
- Contra la representación
- Contra la presentación

---

<sup>83</sup> Entrevista a Maris Bustamante, 26 de Enero del 2004.

- 
- Contra la expresión
  - No es teatro
  - No es actuación
  - No es espectáculo
  - Expresa el tiempo real, que es aburrido, a diferencia de la televisión (por ejemplo) que utiliza el tiempo ficticio.

Con lo anterior, podemos decir que la evolución del performance ha sido algo natural en tiempos de la posmodernidad, en donde son válidas la visión ecléctica y la combinación de disciplinas, enfoques, habilidades y actos. Lo interesante aquí es que en el momento en que uno trata de asociar las ideas con el término “posmodernidad” y aplicarlas concreta y específicamente al performance entonces empiezan a salir discusiones problemáticas. En la posmodernidad, los mitos han sido objetualizados y usualmente son utilizados eclécticamente. La simultaneidad se ha convertido en característica de la comunicación, las formas se han vuelto más interpenetrables en relación a sus temas que en cualquier otro momento, muchos temas han dejado de ser presentados con un cierto orden lógico (ya sea emocional o racional) y más bien son presentados intuitivamente como alusiones.

Stelarc en  
"Event for  
stretched  
skin (evento  
para piel  
estirada)" de  
1976.



Michael Kirby (1997) en un párrafo introductorio sobre la evaluación de trabajos

---

<sup>84</sup> Entrevista a Maris Bustamante.

---

de performance se preguntaba: ¿Cuáles son los límites? :

“Por varios años, hemos estado conscientes de que el performance no necesita necesariamente un público. Puede ser realizado como una actividad, en la cual de alguna manera el propio artista tiene su propio público (se puede decir).”

Bruce Barber dice que estos “límites” no han sido determinados hasta nuestro días. Es lo que hace muy difícil la clasificación del performance<sup>85</sup>. Los ejemplos de definiciones como disciplina estética de acciones performativas, muestran que la palabra performance puede utilizarse con mucha facilidad dentro de ciertas categorías estéticas y viceversa. Pero la palabra performance no es como la palabra happening, porque la primera ha sido apropiada en la práctica, y la segunda pudo haber sido fichada institucionalmente. Por lo tanto, performance se refiere a aquello que se interpreta, y define lo que el espectador quiere que tenga significado.

Kirby regresa a la problemática de los “límites”, y toca un punto importante. Se pregunta si realmente podemos utilizar la palabra para catalogar una acción performativa sin que existiese un público.



Orlan en  
"Omnipresence"  
de 1993.

---

<sup>85</sup> Barber, Bruce (1979).

---

En algunos textos vemos que se empieza a asociar la palabra en relación a su contexto. Por ejemplo, Sharp en 1970 dice:

“Las llamadas acciones, eventos, performances, piezas son trabajos que presentan actividades físicas, funciones ordinarias del cuerpo y otras usuales e inusuales manifestaciones de fisicalidad.”

Y Allan Kaprow con un acercamiento relativamente diferente dice:

“Cambiar cosas puede ser un módulo excelente de performance como en una composición. Al igual que un ambiente puede ser mantenido en una transformación prolongada dejando que sus partes sean reacomodadas en un número ilimitado de posibilidades, al igual que un happening.”<sup>86</sup>

Kaprow menciona ciertos puntos de definición, que pueden ubicarse en lo siguiente:

- 1) “La línea entre el arte y la vida debe ser lo mas fluidamente posible e indistinta”.
- 2) “Es por esto que el creador de temas, materiales, acciones y las relaciones entre estas tiene que derivar de cualquier lugar o periodo excepto de las artes y sus derivados.”
- 3) “El performance de un happening se debe llevar a cabo en varios espacios amplios, de vez en cuando moviéndose, o cambiando de localidades.”

---

<sup>86</sup> Kaprow, Allan (1966:204).

- 
- 4) "El tiempo, que es cercano a consideraciones espaciales, debe ser variable y discontinuo".
  - 5) "Sigue la idea de que el público debe ser eliminado completamente".
  - 6) "La composición de un happening es una evolución como un collage de eventos en ciertos momentos en el tiempo y el espacio."

Tadeusz Pawlosky dice que al igual que en el happening el ejecutante pretende también la transformación del mundo pero a través del conocimiento del individuo y de su liberación en lo individual, lo auténtico, lo no manipulado. A diferencia del happening que se manifiesta de manera no profesional, el performance tiene un carácter profesional. Pawlowsky hace una clasificación temáticamente que abarca una variedad de posiciones socio-filosófico-psicológicas y estéticas, como son:

1. *El individuo y sus problemas.*
2. *Reflexión sobre el desarrollo de la humanidad.*
3. *Reflexión y crítica a diversos aspectos de la vida en la sociedad masiva.*
4. *Relación entre el arte, el artista y sus relaciones con la sociedad.*
5. *Vivencias específicas de arquetipos, mitos sistemas filosóficos o religiosos, etc.*<sup>87</sup>

Richard propone dividir el género happening y el performance en cuatro categorías.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Corona Miguel Ángel (2002), cita a Tadeusz Pawlowsky, "Performance, Criterios, Estudios de teoría literaria, estética y culurología" #21-24, 1987-88. Además: Tadeusz Pawlowsky, "El Performance". En Revista Máscara, No. 17-18, México, Abril-Junio, 1994, pag. 54, 55.

<sup>88</sup> Alcázar Josefina (1998).

- 
- *happenings puros*, que son espectáculos muy poco estructurados que alientan a la improvisación, tratan de involucrar a la audiencia y no se hallan en escenarios teatrales (como Joseph Beuys);
  - *happenings escenificados*, son espectáculos más controlados, ocurren en un escenario y se pueden repetir o no (como Cage y Cunningham);
  - *ambientaciones cinéticas*, son aquellas que crean un campo cerrado y constante de actividad multisensorial;
  - y *performances escenificados*, que parecen teatro tradicional pero con menor énfasis en los discursos y más en los elementos multimedia (como Richard Foreman, Bob Wilson y el Living Theater).

En el caso de México Antonio Prieto recuerda el debate entorno al arte, que se basa en la presencia, en la no representación, y en la transgresión. El performance es un arte que transgrede.<sup>89</sup>

Carlos Zerpa considera que en el performance siempre deben existir dos características:

1. El contraste de objetos, o elementos que generalmente son disociados con las artes visuales con soportes artísticos; y
2. la instantaneidad de la obra. El momento, el cual queda en la memoria o en registros fotográficos, de video o los restos de la acción los cuales forman una instalación.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Entrevista a Antonio Prieto, 19 de febrero del 2004.

<sup>90</sup> Carlos Zerpa (2002).

---

Otra mexicana performancera, Katnira Bello, asume que es arte de acción. La obra es la acción del artista, quien es sujeto y objeto al mismo tiempo y que se hace valer de lo necesario, integra actos significativos para quien lo realiza, ocurre en tiempo real donde no hay simulación, le da una importancia al cuerpo como origen de la creación, es reflexivo y se nutre de la vida cotidiana cuestionando la realidad. Sin embargo Bello<sup>91</sup> afirma que en el performance sí es posible la simulación, siempre y cuando se trate de alegorías o metáforas.



Carolee  
Schneemann  
en "Interior  
Scroll" de  
1975.

En cambio Juan José Gurrola dice que un performance no debe tener otro significado más, aparte de la pura acción. No debe haber una segunda intención. Gurrola asume que debe ser completamente opuesta al teatro, como también opuesto al happening, pues aquí se va creando una imagen en la memoria del espectador. Las acciones de un performance no buscan un sentido imaginario, por lo que cualquier alegoría o metáfora que salga del performance lo eclipsa.<sup>92</sup>

Ehrenberg agrega que:

“La intención de un espectáculo accionista o una performa, como lo

---

<sup>91</sup> Bello Katnira (2002).

<sup>92</sup> Gurrola Ituriaga Juan José (2000) en Mónica Mayer y Víctor Lerma (2001).

---

denomina el artista, no es interpretativa y por lo tanto tampoco admite intermediarios, es decir, directores que dirijan a terceros (los actores) para traducir a un primero (el o la autor(a)). El performer sin embargo sí puede recurrir a asistentes -incluso al público- para incorporarlos y hacer todo a la vez.”

93

La innovación del performance es que lleva la plástica al tiempo y a lo efímero. El problema como dice Melquíades es definir los ingredientes que intervienen en esa acción. Más que definirlo como algo específico habría que establecer tendencias.<sup>94</sup>

En estas tendencias existen al menos dos líneas que resaltan, según Ulises Mora: el escénico y el que ve hacia adentro. El escénico es un tipo de performance en donde se plantea un tipo de *academicismo del género y que ha encontrado en la acción otro modo de articular la plástica y estética de las artes visuales tradicionales*. El que ve hacia adentro, *va hacia (una) experimentación propia y por necesidades imperantes de un proyecto conceptualista acompañado de un público involuntario*. Mora lo plantea como un espacio interesante y “fértil” para su desarrollo.<sup>95</sup>

No obstante, hay gente que confunde el performance con lo que por ejemplo se ve en las discotecas, en los “raves”. No todo es performance. Pancho López hace una clasificación de tres tipos:

- 1.-) *El performance como arte*, que no necesariamente tiene que estar en un museo o en una galería. Es una propuesta que traduce una idea a la acción; tiene como eje el concepto y la ideas, ya sea de tu

---

<sup>93</sup> Felipe Ehrenberg (2004).

<sup>94</sup> Véase de Alvarado Dulce María (2001). En Mónica Mayer y Víctor Lerma (2001).

<sup>95</sup> Mora Ulises (2002).

---

vida cotidiana o de algo que esté ocurriendo en su entorno social.

- 2.-) *El performance como espectáculo*, el performance-show, que es toda acción que tiene como fin entretener o divertir. Por ejemplo las propuestas de teatro, o propuestas de danza que tiene un carácter más de espectáculo, más de generar imágenes bellas, de generar imágenes que diviertan, que entretengan. No se trata decir con esto que el teatro y la danza sean espectáculos que busquen solamente divertir, pero el performance como espectáculo es una propuesta donde el concepto se basa en la imagen. La imagen es lo que interesa. Un performance que sea arte no puede entrar a una discoteca. Pero sí puede ser espectáculo. A las discotecas se llega para divertirse, para pasar un rato agradable. Lo que se busca es una imagen que tenga a todos entretenidos y fascinados.
- 3.-) *El performance ritual*, es a partir de procesos, una forma de entender la vida cotidiana. Mónica Mayer alguna vez lo llamó "ritual personal". Es entender el acto de bañarse, de comer, de vestir, de trabajar, de tomar un camión; son actos concretos que tienen un principio, un desarrollo, y un fin. Son procesos entendidos como acciones.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Entrevista a Pancho López, 14 de Octubre del 2003.



Rosario  
García  
Crespo.

Retomo a Tadeus Pawlowsky, a principios de los ochenta quien en vez de clasificar al performance prefiere hacer una revisión del trabajo europeo y catalogar las tendencias. No puede abordarse desde un solo enfoque, pues tiene varias formas. Sobre las tendencias plantea tres aspectos:

- La tendencia de la búsqueda ritualizada. Son acciones que muchas veces parecen ser paganas, y el uso de elementos naturales como el agua, el fuego, la tierra, etc. Es el “Earth Art”;
- La tendencia ritualizada como búsqueda de arquetipos, que son memorias colectivas que pueden evocarse a través de un acto preformativo.
- La tendencia como autobiografía de los ejecutantes. Una representación de sí mismo evocando situaciones y momentos personales.<sup>97</sup>

El performance español lo denomina “dramaturgias de la imagen”, como el teórico José A. Sánchez. Son dramaturgias que se enfocan en la palabra como eje

---

<sup>97</sup> Prieto Antonio (*op.cit.*).

---

escénico y que apuestan como el teatro por el lenguaje del cuerpo, los objetos y los sonidos.<sup>98</sup>

Judy Chicago,  
Suzanne Lacey,  
Sandra Orgel y  
Aviva Rahmani en  
"Ablutions" de  
1972.



En los setenta respondía a la premisa de jugar con el orden estético del tiempo, y para explorar la relación del artista con el arte. Era una premisa formalista, que se desarrolló más tarde a mediados de los ochenta. Cuando esta tendencia desapareció, Joseph Féral afirma que con ello desapareció el “verdadero” performance y fue reemplazado por otro que no tenía como función involucrar experiencias de arte, sino un género que puede utilizar cualquier preocupación, marcando un regreso al “mensaje y significación” del arte.<sup>99</sup>

La relación entre las artes está presente en el performance. Es como ubicarse en una interfase. El arte acción o sus modalidades existen en el espacio entre un territorio artístico y otro. Es el lugar entre las fronteras de las disciplinas artísticas (que en ocasiones se convierten en territorios nuevos). Así, ha sido denominado de diferentes formas en México y América Latina.

Algunos sinónimos del performance pueden considerarse a:

---

<sup>98</sup> Prieto Antonio (2001).

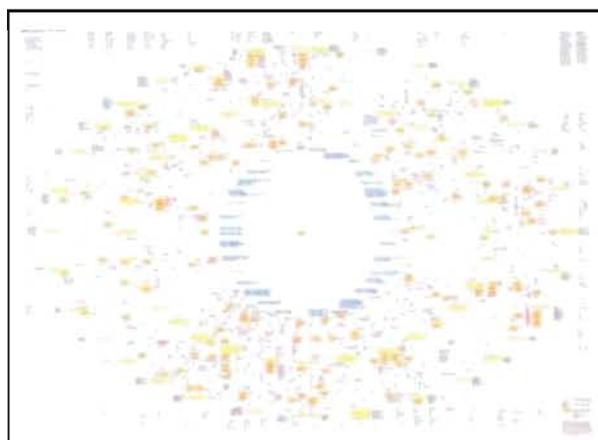
<sup>99</sup> Carlson Marvin (*op.cit.*:151).

---

eventos, acciones, acting painting, audio performances, celebration art, danza performance, mímica de la vida, performance expandido, agit prop, poesía sonora, lecturas, arte sonoro, arte vivo, arte de la calle, performance, poesía de acción, intervención, eventos callejeros, teatro performance, cuadros vivientes, video-performance, rituales plásticos, arte basura o pobre, escultura móvil, ambientaciones vivas, TV-performance<sup>100</sup>

De todos estos sinónimos habría que asumir, como lo dice Melquíades Herrera, que en el mundo de la estética puede haber una serie de acontecimientos que parecen performance, pero la verdadera diferencia está en la conciencia y en la intencionalidad que se tenga.<sup>101</sup>

Performace-  
Art Context.



Finalmente, podríamos sumar a toda esta controversia que el objetivo del performance no es la de “gustar de” o que se comprenda racionalmente, sino que se dé un sedimento reflexivo en la psique del público.<sup>102</sup> El performance no puede ser el fin, como hacer retratos. Si alguien tiene como finalidad hacer retratos, estará, como dice Maris Bustamante, en el Jardín del Arte.

---

<sup>100</sup> Muñoz Víctor (1999).

<sup>101</sup> Entrevista a Melquíades Herrera en Dulce María De Alvarado Chaparro (2000).

---

El performancero estará en la calle, buscando transgredir las instituciones.

---

<sup>102</sup> Gómez-Peña Guillermo (2004).

---

# BIBLIOGRAFÍA

## LIBROS

- Alcazar, Josefina: *La cuarta dimensión del teatro: Tiempo, espacio y vida en la escena moderna*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes. 1ª edición, 1998.
- Atkins, Robert: *Art Speak: A guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords, 1945 to the Present*, New York, 2<sup>nd</sup> edition, Abbeville Press Publishers, 1997.
- Baldersten, Daniel; Gonzalez, Mike; M. López, Ana (Editores), *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*, Nueva York: Routledge (Volume 1:A-D), 2000.
- Barber, Bruce; AA Bronson & Peggy Gale (edition): *Indexing: Conditionalism and Its Heretical Equivalent, in Performance by artists*, Toronto, Art Metropole, 1979.
- Berghaus, Gunter: *Happenings and other Acts; Trends, Events and Leading Figures in Performance Art: into the 90s Art & Design*, v9, no9/10, London, Academy Group Ltd, 1994.
- C. Carr. *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Hanover, NH, University Press of New England for Wesleyan University Press, 1993.
- Carlson, Marvin: *Performance: a critical introduction*, New York, Routledge, 2001.

- 
- Ceballos, Edgar (Edición, Introducción y Notas): *Meyerhold: El actor sobre la escena (Diccionario de practica teatral)*, México, Ediciones Escenología, A.C. 3ª edición, 1998.
  - Fusco, Coco (ed): *Corpus Delecti : Performance Art of the Americas*, New York, Routledge, 2000.
  - Goldberg, Roselee: *Performance: from futurism to the present*, New York, Thames and Hudson world of art, 2001.
  - Goldberg, Roselee: *Performance: live art since 1960*, New York, Abrams, 1998.
  - Gómez Calderón, Lorena (coordinadora): *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*. Libro conmemorativo del décimo aniversario de la Muestra de Performance del Museo Ex Teresa Arte Actual, CONACULTA:INBA:ExTeresa Arte Actual, México, Gráficas Zeta, S.A. de C.V., 2001.
  - Gómez Peña, Guillermo: *El mexterminator: Antropología inversa de un performancero postmexicano*, México, Océano 1ª edición, 2002.
  - Grotowsky, Jerzy : *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo Veintiuno 1ª edición, 1997.
  - Herbert, Simon: *Bread and Circuses in Performance art: into the 90s Art & Design*. v9, no9/10, London, Academy Group Ltd, 1994.
  - Hopkins, David: *After modern art 1945-2000*, Oxford University Press, Hong Kong, 2000.
  - Kaprow, Allan: *Assemblage, environments & happenings*, New York, H.N., Abrams, 1966.

- 
- Mayer, Monica: *Rosa Chillante: Mujeres y Performance en México*, México, Co-edición de Conaculta FONCA, AVJ Ediciones y Pinto Mi Raya 1ª edición, 2004.
  - Montano, Linda (compilación): *Performance artists talking in the eighties*, California, University of California Press, 2000.
  - Pavis, Patrice: *Diccionario de teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, España, Paidós Comunicación 1ª re-impresión, 1990.
  - Schwarz Arturo: *The Creative Act. in The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York, 1987.
  - Vergine, Lea: *Body Art and Performance: the body as language*, Italy, Skira, 2000.
  - Warr, Tracey; Jones, Amelia: *The artist's body*, New York, Phaidon Press Limited re-edición, 2000.

## RECOPIACIÓN

- Bustamante, Maris: recopilación de artículos para *módulo Nuevas Formas de Pensar la Realidad Desde las Artes Visuales*, Diplomado de Artes Visuales UAM, México, 2001.
- Mayer, Monica; Lerma, Victor: *Performance en el Archivo de Pinto Mi Raya*, recopilación de artículos sobre performance de periódicos de circulación de la Ciudad de México durante diez años, México, 2001.
- Mayer Monica: *Una Década y Pico: Textos de Performance*, recopilación de artículos escritos por la autora e impresos en periódicos de circulación en la Ciudad de México, México, 2001.

- 
- Pontbriand, Chantal (ed): *Performance text(e)s & documents : Actes du Colloque, Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme Performance text(e)s & documents : Proceedings of the Conference, Multidisciplinary Aspects of Performance: Postmodernism*, Montréal, Parachute, 1981.

## REVISTAS

- Revista *Generación: P3RFORM4NC3*, Número 45 año 14, director Carlos Martínez Rentería, coordinador de este numero, Pancho López, México, 2002.

## ARTICULOS

- Alcázar Josefina: "Perspectiva histórica del performance en México en relación a propuestas del extranjero", en Andrea Ferreyra (cop. y edic.). *ARTEacción*, México, 2000.
- Alcázar, Josefina: "Una mirada al performance en México", en Lorena Gómez Calderón, (coordinadora), *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*, México, Ediciones Gráficas Zeta, 2001.
- Alcázar, Josefina: "Performance: Arte Híbrido" (fragmento), en Revista *Generación: P3RFORM4NC3*, página 12,13, número 45 año 14, director Carlos Martínez Rentería, coordinador de este numero, Pancho López, México, 2002.
- Bello, Katnira: "Un espacio para la indefinición", en Revista *Generación: P3RFORM4NC3*, página 56, número 45 año 14, director Carlos Martínez Rentería, coordinador de este número, Pancho López, México, 2002.
- Bustamante, Maris: "La estética de los no-objetualismos. A manera de introducción(1985)", publicado en recopilación de artículos para *módulo Nuevas*

---

*Formas de Pensar la Realidad Desde las Artes Visuales*, Diplomado de Artes Visuales UAM, México, 2001.

- Bustamante, Maris: "Arbol genealógico de las formas pías", publicado en 1998 en la Revista GENERACION y forma parte de la recopilación de artículos para *módulo Nuevas Formas de Pensar la Realidad Desde las Artes Visuales*, Diplomado de Artes Visuales UAM, México, 2001.
- Bustamante, Maris: "Estructura alógica de las formas pías" y forma parte de la recopilación de artículos para *módulo Nuevas Formas de Pensar la Realidad Desde las Artes Visuales*, Diplomado de Artes Visuales UAM, México, 2001.
- Constantino, Roselyn: "Visibility as strategy: Jesusa Rodríguez's *Body in Play*", en Coco Fusco(ed): *Corpus Delecti : Performance Art of the Americas*, New York, Routledge, 2000.
- Corona, Miguel Ángel: "Contexto, pretexto y un texto", en Revista *Generación: P3RFORM4NC3*, página 12,13, número 45 año 14, director Carlos Martínez Rentería, coordinador de este numero, Pancho López, México, 2002.
- Chavoya, Online: "Orphans of Modernism: The performance Art of Asco", en Coco Fusco(ed): *Corpus Delecti : Performance Art of the Americas*, New York, Routledge, 2000.
- De Alvarado, Dulce María: "El performance en México", en Revista *Generación: P3RFORM4NC3*, página 12,13, número 45 año 14, director Carlos Martínez Rentería, coordinador de este numero, Pancho López, México, 2002.
- De Ita, Fernando: *Grupo Reforma*, Ciudad de México 13 octubre, 2001.

- 
- Ehrenberg, Felipe: "El artista mismo como obra. La convivencia como obra. La función del gremio en la relación artista-sociedad", en Andrea Ferreyra (cop. y edic.), *ARTEacción*, pagina 31, 1ª edición, México, 2000.
  - Ehrenberg, Felipe: "¡per!¡FOR!¡MA!", en Lorena Gómez Calderón, (coordinadora), *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*, México, Ediciones Gráficas Zeta, 2001.
  - Felipe Ehrenberg: adjunto de texto introductorio a sus talleres teórico-prácticos de arte acción titulado "EL ARTE DE LA PERFORMA TALLER TEÓRICO-PRÁCTICO", enviado vía correo electrónico Martes 7 de Octubre del 2003 a las 7:00 horas.
  - Gomez-Peña, Guillermo: "En defensa del performance".. Versión final, enero, 2004.
  - Herrera, Melquíades: "Anular la vergüenza y crear un lenguaje con elementos propios", México.
  - Herrera Melquíades: "El performance en los noventa", en Andrea Ferreyra (cop. y edic.), *ARTEacción*, pagina 31, 1ª edición, México, 2000.
  - López, Pancho: "Apuntes para un barroco hambriento", en Revista *Generación: P3RFORM4NC3*, página 12,13, número 45 año 14, director Carlos Martínez Rentería, coordinador de este numero, Pancho López, México, 2002.
  - Mandoki, Pablo: "La representación en el teatro y en el performance. Puntos de encuentro y de diferencia", en Andrea Ferreyra (cop. y edic.), *ARTEacción*, pagina 31, 1ª edición, México, 2000.
  - Mayer, Monica: "Propuestas multidisciplinarias en México", en Andrea Ferreyra (cop. y edic.), *ARTEacción*, pagina 31, 1ª edición, México, 2000.

- 
- Menéndez, Aldo Damian: "Art attack:The Work of ARTECALLE", en Coco Fusco(ed): *Corpus Delecti : Performance Art of the Americas*, New York, Routledge, 2000.
  - Merewether, Charles: "From inscription to dissolution: An essay on expenditure in the work of Ana Mendieta", en Coco Fusco(ed): *Corpus Delecti : Performance Art of the Americas*, New York, Routledge, 2000.
  - Mora, Ulises: "Performance, el arte de hacerse...", en Revista *Generación: P3RFORM4NC3*, página 12,13, número 45 año 14, director Carlos Martínez Rentería, coordinador de este numero, Pancho López, México, 2002.
  - Muñoz, Víctor: "Notas desde El Puerto de Veracruz", en Andrea Ferreyra (cop. y edic.), *ARTEacción*, pagina 31, 1ª edición, México, 2000.
  - Muñoz, Víctor: "¿Qué hace ese hombre ahí dentro?", en Lorena Gómez Calderón, (coordinadora), *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*, México, Ediciones Gráficas Zeta, 2001.
  - Muñoz, Víctor: "Siete notas sobre la domesticación del perro", en Revista *Generación: P3RFORM4NC3*, página 12,13, número 45 año 14, director Carlos Martínez Rentería, coordinador de este numero, Pancho López, México, 2002.
  - Osthoff, Simona: "Lygia Clark and Hélio Oiticica: a legacy of interactivity and participation for a telematic future", en Coco Fusco(ed): *Corpus Delecti : Performance Art of the Americas*, New York, Routledge, 2000.
  - Prieto-Stambaugh, Antonio: "Performance transfronterizo: hacia la desconstrucción de las identidades", en Revista *GESTOS: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, año 13, No. 25, abril, 1998, pag. 143.

- 
- Prieto, Antonio: "Camp, carpa and cross-dressing in the theater of Tito Vasconcelos", en Coco Fusco(ed): *Corpus Delecti : Performance Art of the Americas*, New York, Routledge, 2000.
  - Prieto-Stambaugh, Antonio: "Escenas Lirinales", en *Revista Cultural El Ángel*, del periódico Reforma, 14 de oct. México, 2001.
  - Prieto Stambaugh Antonio; "Pánico, performance y política: Cuatro décadas de acción no-objetual en México", en Lorena Gómez Calderón, (coordinadora), *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*, México, Ediciones Gráficas Zeta, 2001.
  - Pawlowsky, Tadeusz: "El Performance", en revista *Máscara*, No. 17-18, México:Abril-Junio. pag. 54, 55, 1994.
  - Ramos, María Elena: "Embodying Venezuela", en Coco Fusco(ed): *Corpus Delecti : Performance Art of the Americas*, New York, Routledge, 2000.
  - Richard, Nelly: "Margins and institutions: Performances of the Chilean Avanzada", en Coco Fusco(ed): *Corpus Delecti : Performance Art of the Americas*, New York, Routledge, 2000.
  - Santamarina, Guillermo: "A propósito de complicidades, lealtades, dependencias...", en Lorena Gómez Calderón, (coordinadora), *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*, México, Ediciones Gráficas Zeta, 2001.
  - Schechner, Richard: "La vanguardia Posmoderna", en revista *Máscara*, No. 17-18, México:Abril-Junio. pag. 54, 55, 1994.

- 
- o Soto, Leandro: "Performance in Cuba in the 1980s: A personal testimony", en Coco Fusco(ed): *Corpus Delecti : Performance Art of the Americas*, New York, Routledge, 2000.
  - o Yhared, Niña: "El performamnce: Fetiche de vanguardia", en Revista *Generación: P3RFORM4NC3*, página 12,13, número 45 año 14, director Carlos Martínez Rentería, coordinador de este numero, Pancho López, México, 2002.
  - o Zerpa, Carlos: "El performance no es teatro: Esa es la premisa", en Revista *Generación: P3RFORM4NC3*, página 12,13, número 45 año 14, director Carlos Martínez Rentería, coordinador de este numero, Pancho López, México, 2002.

## CATALOGOS

- o Ferreyra, Andrea (copilación y edición): "Catálogo de ciclo de mesas *ARTEacción*", 1ª edición, México, D.F., 2000.
- o "3er Festival del performance en México", en el Ex Templo de Santa Teresa la Antigua, del 15 al 30 de octubre, México, D.F., 1994.
- o "4to Festival de performance", en el Ex-Teresa Arte Alternativo, del 6 al 29 de octubre . México, D.F., 1995.

## TESIS

- o De Alvarado Chaparro, Dulce María: "Performance en México: Historia y Desarrollo", tesis para obtener el grado de Licenciada en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 2000.

## Entrevistas

- Vía Correo Electrónico:

- 
- Alastair Mac Lennan, artista de performance inglés que radica en Londres. Miércoles 30 de Julio del 2003.
  - Carlos Zerpa, artista de performance venezolano que radica en Caracas. 20 de Julio del 2003.
  - Stelarc, artista de performance y robotica australiano. Mando su respuesta el domingo 20 de julio del 2003 a las 8:35 horas. Entrevista de cuatro cuartillas a espacio y medio.
  - Felipe Ehrenberg, artista y teorico mexicano que actualmente esta como agregado cultural en Bolivia. Martes 7 de Octubre del 2003.
  - Lorena Wolffer, artista de performance mexicana que actualmente se encuentra en Paris, Francia. Jueves 30 de Octubre del 2003.
  - Jose A. Sánchez, teórico y crítico español de performance. Martes 4 de Noviembre del 2003.
  - **En persona:**
    - Carlos Zerpa, artista de performance venezolano que radica en Caracas. Jueves 24 de Julio del 2003. Entrevista que se le realizó en Tijuana, Baja California, México por Eduardo Andrade.
    - Pancho López, artista de performance mexicano. Martes 14 de Octubre del 2003.
    - Lorena Orozco, artista de performance, arte objeto e instalación. Martes 14 de Octubre del 2003.
    - César Martínez, artista de performance, arte objeto e instalación mexicano. Miercoles 15 de Octubre del 2003.

- 
- Monica Mayer, artista y teórica de performance. Jueves 16 de Octubre del 2003.
  - Fernando Muñoz, actor, director y teórico del teatro. Lunes 20 de Octubre del 2003.
  - Josefina Alcazar, teórica del teatro y del performance. Martes 25 de Noviembre del 2003.
  - Maris Bustamante, artista no-objetual mexicana. Lunes 26 de Enero del 2004.
  - Antonio Prieto, teórico de performance. Transcripción de Seminario "Performance: entre el arte y la teoría". Centro de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Febrero del 2004.
  - Antonio Prieto, teórico de performance. Jueves 19 de febrero del 2004.

---

# ANEXO I

## Cronología

---

## Cronología

1909-El poeta Marinetti escribió en 1909 el primer manifiesto del futurismo en el Figaro, donde atacaba los valores establecidos en las academias de pintura y literatura.<sup>1</sup>

1919- Durante la Bauhaus se empieza un taller de escenario, el primer taller de performance en una escuela de arte. El taller es iniciado por Lothar Schreyer un pintor que experimenta en base al teatro expresionista que se había llevado acabo en años anteriores. Debido a que no hace grandes innovaciones es remplazado por Oskar Schlemmer, un pintor y escultor de buena reputación.<sup>2</sup>

1920-En el Palais des Fêtes se llevó a cabo el primer evento dadaísta en París donde participaron Jean Cocteau, André Breton y Tristan Tzara entre otros. Se empezaron a hacer más y más eventos donde participaban artistas de diferentes ídoles como el compositor francés Erik Satie. Se estaba iniciando el surrealismo y los eventos se volvieron, debido a las circunstancias del tiempo, eventos dada-surrealistas.<sup>3</sup>

1921 Shlemmer empezó a desarrollar teoría y práctica sobre “performance” (del teatro).<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Roselee Goldberg. *Performance: from futurism to the present*. New York, Thames and Hudson world of art, Singapore, 2001.

<sup>2</sup> Roselee Goldberg.

<sup>3</sup> Roselee Goldberg

<sup>4</sup> En Introducción de la tesis de Dulce María De Alvarado Chaparro. *Performance en México: Historia y Desarrollo*. Tesis para el grado de Licenciada en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Directora: Dra. Teresa del Conde. Mayo 2000, México, D.F.

---

1921-1927. En México Movimiento estridentista. Se desarrollaron formas expresivas y de circulación innovadoras con reconocibles rasgos futuristas y dadaístas. Manuel Maples Arce, acompañado de Germán Lizt Arzubide y Ramón Alva de la Canal, subió el automóvil a la escalinata de la catedral de Estridentrópolis, mejor conocida como Jalapa, para leer sus poemas. (ca.1925)

1924 -El surrealismo hace su aparición en la escena cultural de Europa.

1925-El surrealismo se estableció en 1925 se hizo la revista "La revolution Surrealist"<sup>5</sup>

1928- Salud y 30-30!. Grupo de artistas que lanzan el Primer Manifiesto Treintatreintista para criticar la rancia academia de artística y la obra producido por alumnos y profesores de la Antigua Academia de San Carlos. En la ciudad de México, se inaugura la exposición de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y de los Centros Populares de Pintura en los pasillos del patio del exconvento de la merced. En el patio, dice Gabriel Fernández Ledesma, habían un gran numero de asistentes entre alumnos, directores y ayudantes, se pidió atención hacia uno de los corredores cubierto con una cortina y de ahí salió un enorme elefante que traía un payaso en el cuello, que fue leyendo un discurso de manera cómica.<sup>6</sup>

1931. El modernismo brasileño inició en 1922. Y en 1931, el arquitecto y artista Flavio de Carvalho realizó su Experiencia no. 2 Consistió en caminar en sentido contrario y

---

<sup>5</sup> Roselee Goldberg

<sup>6</sup> Maris Bustamante. *La estética de Los No-Objetualismo. A manera de Introducción. (Artículo) para módulo Nuevas Formas de Pensar la Realidad Desde las Artes Visuales.* Diplomado de Artes Visuales UAM, México, 2001

---

atravesar la procesión de Corpus Christi que avanzaba por las calles de Sao Paulo.

1932-La Bauhaus cerró.<sup>7</sup>

1933- Se abre Black Mountain College, una escuela similar a la Bauhaus en un pequeño pueblo llamado Black Mountain en Carolina del Norte, EUA.<sup>8</sup>

1940- El surrealismo aparece en México con la Exhibición Internacional de Surrealismo en la Galería de Arte Mexicano Organizada por André Breton. Aparición de la Esfinge de la noche , Isabel Marín "vistiendo una gran túnica blanca y ocultando la cabeza con una enorme mariposa" (protohappening)<sup>9</sup>

1950's- Salvador Novo fue el primero que hizo teatro del absurdo en México, en el teatro de la Capilla. *Esperando a Godot*.<sup>10</sup>

1952- Primer happening adjudicado al músico John Cage en el Black Mountain College de Nueva York.<sup>11</sup>

1952-65- Generación de la Ruptura en México.

1955- La Galería Proteo organizó lo que pudo ser la primera confrontación de Arte

---

<sup>7</sup> Roselee Goldberg

<sup>8</sup> Roselee Goldberg

<sup>9</sup> Maris Bustamante

<sup>10</sup> Josefina Alcazar. *La cuarta dimensión del teatro: Tiempo, espacio y vida en la escena moderna*. Editorial del Instituto Nacional de Bellas Artes. Primera edición, 1998, México, D.F.

<sup>11</sup> Maris Bustamante

---

Experimental en México, organizada por Matías Goeritz.<sup>12</sup>

1960's- Epoca de lo aleatorio. No sólo era música y danza aleatoria sino también teatro aleatorio.<sup>13</sup>

1960's-Alejandro Jodorowsky al destruir un piano en emisión televisiva, así cómo con su conocida acción donde entrevistó a una vaca en el teatro de arquitectura de la UNAM.<sup>14</sup>

1960- Juan José Gurrola con puesta en escena de Beckett en la Casa del Lago en donde incorpora el trabajo de "Stelarc" que leía poemas en un traje de paracaidista colgado, desde el techo su famosa boda con Diana Mariscal, celebrada dentro de un ropero.<sup>15</sup>

1961- Piero Manzoni produjo un paquete de 90 latas de "caca de artista" con preservativos naturales y hecho en Italia.<sup>16</sup>

1961-El grupo Hartos (creado por Goeritz) se presentó en una exhibición en la Galería de Antonio Souza la cual llevaba el título de "Confrontación Internacional de Hartistas Contemporáneo". Eran doce participantes de doce profesiones distintas a cuyas denominaciones se agregó la letra "h" que hace un juego de palabras entre arte y harto (que en sentido figurativo significa fastidiar, cansar y que los participantes dirijan a la

---

<sup>12</sup> Maris Bustamante

<sup>13</sup> Josefina Alcazar

<sup>14</sup> Maris Bustamante

<sup>15</sup> Maris Bustamante

<sup>16</sup> Roselee Goldberg

---

situación de la política cultural mexicana. Entre los “artistas” participantes figuraban Mathías Goeritz, Pedro Friedeberg, Kati Horna, Jesús Reyes Ferreira, José Luis Cuevas y otro no artistas, sino “hama de casa”, “hobrero”, “hindustrial”, “haprendiz”, y hasta una gallina llamada Hinocencia.

1963- Artículo de Jodorowsky: Hacia lo efímero pánico ¡o sacar al teatro del teatro!." donde plantea su estética concreta cuya estructura lleva a actitudes no objetuales.<sup>17</sup>

1963- trabajo efímero en la inauguración del Deportivo Bahía con el apoyo de grupos de teatro conocidos como Teatro de Vanguardia y Teatro Pánico creados por Alejandro Jodorowsky.

1963- Juan José Gurrola realiza su primera acción de artista acotada como performance: Jazz Palabra.<sup>18</sup>

1964-1968. Las experiencias del espectador activo dentro de sí en la obra de la brasileña, Lygia Clark, abren el camino al uso del cuerpo como soporte en el arte latinoamericano. En esta misma dirección, Lygia Clark, afirmaría: “Yo no me considero precursora. Lo que propongo ya existe en numerosos grupos jóvenes que dan a su existencia el sentido poético, que viven el arte en lugar de hacerlo. A través de la experiencia de ellos, nosotros, los artistas, podemos tener una perfecta visión crítica de la sociedad actual, asustada por la intensidad de ser y vivir de esos jóvenes”.

---

<sup>17</sup> Maris Bustamante

<sup>18</sup> Antonio Prieto en *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*. Lorena Gómez Calderón (coordinadora). CONACULTA/ INBA/ ExTeresa Arte Actual, México, 2001.

---

1965- En México se conforma el Grupo 65, a partir de 1977 Grupo Mira.

1965. En Buenos Aires y en Rosario, a la mitad de la década, un número extendido de jóvenes artistas abandona la pintura de caballete y explora la construcción de objetos, ambientes, happenings, acciones de arte y diversas variantes conceptuales, crecientemente desmaterializadas. Entre estos jóvenes artistas estaban León Ferrari, Margarita Paksa, Eduardo Ruano, Marta Minujín, Juan Pablo Renzi y Graciela Carnevale, entre otros.

1967-Inauguración del Mural Efímero de José Luis Cuevas en Génova y Londres en la Zona Rosa en la Ciudad de México.

1968- Primer Salón de los Independientes en la que ya se trabajan las instalaciones. Fué una respuesta al Salón Solar que se organizó para las Olimpiadas.

1968- El año del 68 fue crucial para el arte no-objetual argentino. Las acciones de grupos argentinos ha sido calificada como político-estética porque se suma a la lucha por mejorar las condiciones de vida de los sectores más desposeídos. El arte acción era llevada a uno de sus límites: el paso a la acción política y el abandono de la actividad artística, lo que le sucedió a algunos de los participantes.

1968-En México el movimiento estudiantil popular había provocado que las escuelas de arte de la capital convirtieran sus talleres y aulas en centros de propaganda. Este movimiento dejó profundas huellas en algunos jóvenes estudiantes que más tarde conformarían el movimiento de grupos de trabajo colectivo en los setentas.

---

1968-Anticonferencia "Por que pinto como pinto" (performance antifactrum) realizada por Felipe Ehrenberg en la Pérgola en la Alameda Central en la Galería de la Ciudad de México como parte de la muestra "Kinekaligráfica".<sup>19</sup>

1969- Segundo Salón Independiente. Aparece el grupo Otro con Sebastián, Hersúa y Luis Aguilar Ponce.

1970's- En el mundo los artistas se levantaron en contra del trabajo antipolítico del Expresionismo Abstracto americano (periodo en la pintura básicamente) para realizar trabajo político y atacar valores establecidos por el arte.

1970-Dos artistas latinoamericanos que no se conocían se declaran el cuerpo como la propia obra. Por un lado Felipe Ehrenberg en Londres y Antonio Manuel en Brasil. Antonio Manuel al situarse fuera de la representación, se introduce en el ámbito de la presentación.

1970-Hay una frontera entre la acción y la instalación que puede ilustrarse con la obra del brasileño Cildo Meireles. Él realizó, al inicio de los setenta, sus "inserciones en circuitos ideológicos", acciones de alteración discursiva como la de imprimir textos sobre las botellas de Coca-Cola y devolverlas a la circulación para encontrar lectores involuntarios de mensajes que difícilmente podrían circular de otra manera.

1970-En el 3er Salón Independiente dedicado al arte pobre. Se presentaron

---

<sup>19</sup> Maris Bustamante

---

instalaciones, ambientaciones y acciones donde se realizó un happening de Alejandro Jodorowsky y Juan José Gurrola. Fue el último.

1971- Se empezó a ser trabajo que jugaba con la dureza de la violencia y la resistencia de cuerpo como Chris Burden que siendo estudiante de arte realizó un performance en 1971 en Venice, California. Su acción constituyó en que un amigo le disparara en el brazo con una pistola.

1971- En México se lleva acabo la "Tribuna de pintores" en donde se empieza a hablar de arte efímero, arte de las calles y trabajo en equipo.<sup>20</sup>

1972-La Asamblea Nacional de Artistas Plásticos en México, concluyó con 43 recomendaciones y con el llamado "Por un arte a la calle! Es hora de salir a la calle!" En México el salir a la calle ya no era como en el 68 sino como actitud artística, estética y ética. Así poco a poco se fue conformando el Movimiento Grupal de los setenta en México.

1972-En Iowa la cubana Ana Mendieta realiza acciones en las que su cuerpo se integra a una ritualidad cubana.<sup>21</sup>

1973-Exposición de Felipe Ehrenberg en la Sala Ponce de Bellas Artes. *Chicles, Chocolates y Cacahuates* donde se auto exponía como parte de la exposición.

---

<sup>20</sup> Josefina Alcazar en *Con el cuerpo por delante:47882 minutos de performance*. Lorena Gómez Calderón (coordinadora). CONACULTA/ INBA/ ExTeresa Arte Actual, México, 2001.

<sup>21</sup> Coco Fusco, (ed) *Corpus Delecti : Performance Art of the Americas* / London ; New York : Routledge, 2000.

---

1973-Forma Grupo Tepito Arte Acá (Daniel Manrique y otros) en la Cd. de México.<sup>22</sup>

1973- Se forma el grupo Peyote y la Compañía con Adolfo Patiño y otros en México.<sup>23</sup>

1974- San Carlos cerró a consecuencia de una huelga. Los estudiantes exigían un cambio curricular completo. Mayer, Monica. *Rosa Chillante: Mujeres y Performance en México*. Co-edición de Conaculta FONCA, AVJ Ediciones y Pinto Mi Raya. Primera Edición, Enero del 2004, México, D.F.

1974- Se forma TAI: Taller de Arte e Ideología con Alberto Hajar y otros en México.<sup>24</sup>

1975- En Washington Allan Kaprow organizó una conferencia titulada "Performance y las Artes" en donde participaron Vito Acconci, Yvonne Rainer y Joan Joneas en donde se trato de llegar a una definición.<sup>25</sup>

1976 o 77- Se anunció por parte del Museo Universitario del Ciencias y Artes la conferencia de un Dr. Detlef Noak, uno de los curadores generales de Documenta, fue en el teatro de Arquitectura de la UNAM en colaboración con el Instituto Goethe.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Maris Bustamante

<sup>23</sup> Maris Bustamante

<sup>24</sup> Maris Bustamante

<sup>25</sup> Marvin Carlson. *Performance: a critical introduction*. New York, 2001. Pag. 103-104.

<sup>26</sup> Dulce María de Alvarado en "Precursores Mexicanos: el cuerpo como expresión" publicado en El Angel del periódico Reforma 14/10/01 incluido en *Performance en el Archivo de Pinto Mi Raya*. Recopilación de Monica Mayer.; Victor Lerma,. articulos sobre performance de periódicos de circulación de la Ciudad de México durante diez años. México, D.F. 2001.

---

1976- En México el Grupo Proceso Pentágono, adquiere su nombre cuando Felipe Ehrenberg se integra con ellos. Venían trabajando desde 1968 en la Escuela La Esmeralda: Victor Muñoz, Carlos Finck, José Antonio Hernández, Lourdes Grobet y más tarde Carlos Aguirre.<sup>27</sup>

1976- En México se forma el Grupo Suma con Ricardo Rocha, Macotela, Santiago Rebolledo y otros<sup>28</sup>

1976- Fotógrafos Independientes se forma en México con Adolfo Patiño, Lourdes Grobet, Armando Cristeto entre otros.<sup>29</sup>

1976- Cuatro grupos fueron invitados a la X Bienal de Jóvenes en París: Proceso Pentágono, TAI, Suma, Tetraedro.

1976- Durante esta década, un gran número de artistas de América Latina se sumaron al arte correo.

1977-82- En México se formó el grupo Mira con Rebeca Hidalgo, Arnulfo Aquino, Melecio Galván, Eduardo Garduño, Saúl Martínez, Salvador Paleo, Silvia Paredes y Jorge Pérez Vega.<sup>30</sup>

1977- En México se formó el grupo Germinal realizando sobre todo murales en mantas

---

<sup>27</sup> Maris Bustamante

<sup>28</sup> Maris Bustamante

<sup>29</sup> Maris Bustamante

<sup>30</sup> Maris Bustamante

---

para apoyar manifestaciones.<sup>31</sup>

1977-83- En la Ciudad de México se formó el No-Grupo con Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Rúben Valencia.<sup>32</sup>

1977-Durante estos años también surgieron artistas que trabajaban individualmente cuestiones experimentales y no-objetuales como el polaco-mexicano, Marcos Kurtycs. Él realizaba acciones, instalaciones ambientalistas y performance.

1978- En México se formó el grupo Marco con Magali Lara, Manuel Marín, Mauricio Guerrero y Sebastián.<sup>33</sup>

1978-1979-En Cuba Leandro Soto realizó acciones a finales de los setenta en Cienfuegos. Después el ámbito artístico se fue politizando. Los primeros performances importantes son individuales y fueron realizados por artistas como Consuelo Castañeda y Humberto Castro.<sup>34</sup>

1979- Primer y único Salón de Experimentación, organizado por Oscar Urrutia al frente del Departamento de Artes Plásticas del INBA, México, D.F.<sup>35</sup>

1979- La patente del Taco por Maris Bustamante, parece ser el primer performance

---

<sup>31</sup> Maris Bustamante

<sup>32</sup> Maris Bustamante

<sup>33</sup> Maris Bustamante

<sup>34</sup> Coco Fusco

<sup>35</sup> Maris Bustamante

---

social realizado en televisión comercial, Televisa (México).<sup>36</sup>

1979-1980-Según María Elena Ramos en "Comunicación en la artes nuevas" 1981 (Caracas), para el inicio de los ochentas los artistas Venezolanos del performance parecían estar preocupados desde una aguda conciencia del público participante, del concepto por encima del objeto, de la vida por sobre el arte, de la transformación de la realidad nacional por sobre otras urgencias.<sup>37</sup>

A finales de los 70- John Cage visitó México. Dio conferencias en la Biblioteca Benjamín Franklin de la embajada.

80's- En Cuba en esta década hubo mucha actividad performática. Algunos de los artistas que realizaron esta actividad fueron, Alonso Mateo, el grupo Curé, Aldito Menéndez, Arturo Cuenca, entre otros.

1981- Primer Coloquio de Arte No Objetual en Medellín, Colombia. Juan Acha fue el presidente del evento y reunió a artistas, críticos y teóricos a nivel latinoamericano.<sup>38</sup>

1982- el grupo británico "Welfare State" realizó una declaración titulada "Intenciones" basada en metas artísticas y sociales, donde llaman a: 1. Fusionar los límites entre la pintura, la escultura, el teatro, la música y los eventos; 2. Analizar la relación entre la intervención estética y su contexto social; 3. A explorar los estilos antinaturalistas y el

---

<sup>36</sup> Maris Bustamante

<sup>37</sup> Coco Fusco

<sup>38</sup> Maris Bustamante

---

performance visual.<sup>39</sup>

1981-1984- En Argentina, los artistas Rodolfo Aguerrebarry, Julio Flores y Guillermo Kexel realizaron el proyecto llamado "Siluetas de los desaparecidos", mejor conocido como "Siluetazos", porque se efectuó en tres ocasiones entre 81-84. Consistía en producir 30 000 siluetas de tamaño natural de personas en actividades cotidianas y puestas en las calles de Buenos Aires. Este proyecto se integró a la Tercera Marcha de la Resistencia convocada en 1981 por las madres de la Plaza de Mayo. Las primeras 1 500 siluetas se llevaron a la plaza y durante las 24 horas de duración de la marcha los participantes realizaron más siluetas.

1983-93- En México Grupo Polvo de Gallina Negra grupo de arte feminista formado por Mónica Mayer y Maris Bustamante.

1985 –Aparece el grupo cubano de acción y performance Arte Calle conformado por estudiantes de arte.

1985- El artista venezolano Juan Loyola realizó un performance en la inauguración de la Bienal de Sao Paulo en contra del Fondo Monetario Internacional, titulado "Anda la puta madre que te parió" donde los participantes caían para levantarse en tinta roja, aludiendo a la represión y las restricciones al consumo de gran parte de la población venezolana que provocaba el compulsivo pago de la deuda externa y sus intereses".

---

<sup>39</sup> Marvin Carlson. *Performance: a critical introduction*. New York, 2001.

---

1987- Embarazo a Guillermo Ochoa por el Grupo Polvo de Gallina Negra en Televisa , México. 200 millones de telespectadores.<sup>40</sup>

1987- Vino la Fura del Baus a México.

1990- Jornadas de Performance en el Museo Carrillo Gil

1992-94-Los trabajos del mexicano Guillermo Gomez Peña y la cubana americana Coco Fusco en su trabajo “ Two Undiscovered Ameridians” en donde vestidos como aztecas exageradamente estaban en una jaula como la práctica del siglo XVIII donde mostraban a los indígenas africanos o de América.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Maris Bustamante

<sup>41</sup> Roselee Goldberg

---

ANEXO II  
Algunas definiciones...

---

## Algunas definiciones...

- *La línea entre el arte y la vida debe ser lo mas fluida posible e indistinta.*
- *Es por esto que el creador de temas, materiales, acciones y las relaciones entre estas tiene que derivar de cualquier lugar o periodo excepto de las artes y sus derivados.*
- *El performance de un happening se debe llevar a cabo en varios espacios amplios, de vez en cuando moviéndose, o cambiando de localidades.*
- *El tiempo, que es cercano a consideraciones espaciales, debe ser variable y discontinuo.*
- *Sigue la idea de que el publico debe ser eliminado completamente.<sup>42</sup>*

Allan Kaprow

*El performance se refiere a aquello que se interpreta y define lo que el espectador quiere que tenga significado<sup>43</sup>.*

Bruce Barber

*I don't have a definition of performance art. I am defined BY performance art. Art to me is the demonstrated wish and will towards resolving inner and outer conflict, and this pertains to every sphere of human engagement, be it spiritual, religious, political, personal, social or cultural.*

*(No tengo definición de performance. Yo soy definido POR el performance. El arte para*

---

<sup>42</sup> Kaprow, Allan. "Assemblage, Environments and Happenings". :Abram, 1966. pp204

<sup>43</sup> Barber, Bruce. Indexing: Conditionalism and Its Heretical Equivalents. pp191.

---

*mi es deseo y ganas demostradas hacia resolver un conflicto interno y externo, y esto pretiñe toda esfera del compromiso humano, ya sea espiritual, religioso, político, personal, social o cultural.)<sup>44</sup>*

Alastair Mac Lennan

*El Performance NO es teatro, esa es la premisa... el Performance no existiría si no que fuese sentido y vivido.<sup>45</sup>*

Carlos Zerpa

*Una propuesta visual efímera en la que tiempo y presencia viva son elementos de partida.<sup>46</sup>*

*Faena escénica no teatral que conjuega elementos, visuales, gestuales y sonoros para crear una propuesta de orden filosófico.<sup>47</sup>*

Felipe Ehrenberg

*No utilizo ese término en mis trabajos. Prefiero hablar de arte de acción. O bien de prácticas performativas. Creo que es más interesante hablar del concepto de performatividad, que tiene aplicaciones en distintas manifestaciones artísticas, sean*

---

<sup>44</sup> Entrevista a Alastair Mac Lennan vía correo electrónico, artista de performance inglés que radica en Londres. 20 de Julio del 2003. Traducción propia

<sup>45</sup> Entrevista a Carlos Zerpa, vía correo electrónico, artista de performance venezolano que radica en Caracas. 24 de Julio del 2003.

<sup>46</sup> Entrevista a Felipe Ehrenberg, vía correo electrónico, artista y teórico mexicano que actualmente esta como agregado cultural en Bolivia. 7 de Octubre del 2003.

<sup>47</sup> Josefina Alcázar en "Una Mirada al Performance en México" incluido en *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*. Lorena Gómez Calderón (coordinadora). CONACULTA/ INBA/ ExTeresa Arte Actual, México, 2001.

---

*acciones, actuaciones escénicas, literatura, etc.*<sup>48</sup>

José A. Sánchez

*Creo que la idea de proporcionar una definición única sobre el performance es, de entrada, problemática pues para mí resulta fundamental abordar al performance a partir de las tendencias que hoy lo componen.*

*Extrañamente, muchos performanceros seguimos postulando nuestra propia definición del performance como única e incuestionable y pienso que para hablar del performance hace falta reconocer que quienes trabajamos en este campo lo hacemos con y a partir de aproximaciones distintas. Además, creo que habría que señalar que no todas las prácticas del performance han provenido ni se insertan en las artes plásticas.*<sup>49</sup>

Lorena Wolffer

*Performance Art is the coupling of expression and experience. The 2D Arts deal in symbols and metaphors of the body. In Performance Art you take the physical consequences for your ideas. And when you augment the body with alternate interfaces, then it becomes an extended operational system. Performance Art needs to develop a vocabulary of action....*<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Entrevista a José A. Sánchez, vía correo electrónico teórico y crítico español de performance. 4 de Noviembre del 2003.

<sup>49</sup> Entrevista a Lorena Wolffer, vía correo electrónico, artista de performance mexicana que actualmente se encuentra en Paris, Francia. 30 de Octubre del 2003.

<sup>50</sup> Entrevista a Stelarc, vía correo electrónico, artista de performance y robótica australiano. 20 de Julio del 2003.

---

*(Performance es la agrupación de expresión y experiencia. Las artes 2D, tienen que ver simbólicamente y metafóricamente con el cuerpo. En el performance tomas las consecuencias físicas por tus ideas. Y cuando aumentas el cuerpo con una interfaz alterna, entonces se vuelve un sistema operativo extendido. El performance necesita desarrollar un vocabulario de la acción...)*

Stelarc

*... para mi es algo que se está redefiniendo cotidianamente.<sup>51</sup>*

*Es una forma de estar y de explorar lo desconocido con todos los medios a tu alcance. Es como un abismo siempre esta lleno de sorpresas y habrá cosas que tu no puedas llamar, juzgar, encasillar o clasificar y entonces tienes que usar la palabra performance... en fin.<sup>52</sup>*

Cesar Martínez

*No hay una definición cerrada y menos yo la quiero cerrar, no me interesa, porque puede limitar tu experiencia. Son piezas que pierden su teatralidad. Son maravillosas.<sup>53</sup>*

Lorena Orozco

*Una serie de procesos que sirven para traducir ideas a acciones físicas, acciones reales. Un lenguaje muy particular en donde a través de un movimiento, de un gesto haces un*

---

<sup>51</sup> Entrevista a César Martínez en la tesis de Dulce María De Alvarado Chaparro. *Performance en México: Historia y Desarrollo*. Tesis para el grado de Licenciada en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Directora: Dra. Teresa del Conde. Mayo 2000, México, D.F.

<sup>52</sup> Entrevista a César Martínez, artista de performance, arte objeto e instalación mexicano. 15 de Octubre del 2003 a las 17:30 horas en su estudio.

<sup>53</sup> Entrevista a Lorena Orozco, artista de performance, arte objeto e instalación. 14 de Octubre del 2003 a las 20:00 horas en su Estudio de Donceles.

---

*cambio en la cotidianidad, haces un cambio en el imaginario, en el contexto que te rodea.*<sup>54</sup>

Pancho López

*Performance es para mí una acción humana, que lleva en sí consciente o inconscientemente lo visual, lo artístico, la emoción, el sentimiento, la inteligencia.*

*El performance es un espectáculo. Juan Acha decía que "el performance tiene más que ver con la pasarela del streep tess, con el circo".*<sup>55</sup>

Fernando Muñoz

*Ni siquiera me metería a definirlo...*<sup>56</sup>

*Producto artístico que requiere del tiempo como una de sus coordenadas y que transgrede los límites entre los distintos géneros y disciplinas artísticas o de otra naturaleza.*<sup>57</sup>

Mónica Mayer

---

<sup>54</sup> Entrevista a Pancho López, artista y promotor de performance. 14 de Octubre del 2003 a las 17:30 horas en su oficina en el Museo del Chopo.

<sup>55</sup> Entrevista a Fernando Muñoz, actor, director y teórico del teatro. 20 de Octubre del 2003 a la 17:00 horas en su departamento en Temistocles.

<sup>56</sup> Entrevista a Mónica Mayer, artista y teórica de performance. 16 de Octubre del 2003 a las 17:00 horas en su casa en González de Cosío.

<sup>57</sup> Josefina Alcázar en "Una Mirada al Performance en México" incluido en *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*. Lorena Gómez Calderón (coordinadora). CONACULTA/ INBA/ ExTeresa Arte Actual, México, 2001.

---

*No ha habido muchas personas que se dediquen a hablar sobre lo que es propiamente la teoría o las teorías del performance. Ahora dividir el arte por un lado y la teoría por el otro lado es problemático, porque desde luego se retroalimentan. Lo que es muy importante en el performance es la acción artística, también es una acción que construye al cuerpo como un ente teórico que no separa el intelecto de la acción. Entonces la acción de hacer performance es una acción que también es una postura crítica.<sup>58</sup>*

Antonio Prieto

*Yo partiría de una cosa muy general, es un efecto plástico llevado a la dimensión temporal y a partir de ahí, amplíalo todo lo que tu quieras.<sup>59</sup>*

Josefina Alcázar

*Toda actividad de un individuo que ocurre durante un periodo marcado por su presencia continua ante un grupo de observadores particular en el cual tiene una influencia.<sup>60</sup>*

Erving Goffman<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Antonio Prieto, teórico de performance. Transcripción de Seminario "Performance: entre el arte y la teoría" de tres sesiones dado en el Centro de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM) el lunes 26 de enero, el 9 y 16 de febrero del 2004.

<sup>59</sup> Entrevista a Josefina Alcazar, teórica del teatro y del performance. 25 de Noviembre del 2003 a las 18:00 horas en el VIPS, de Av. Universidad y Miguel Ángel de Quevedo.

<sup>60</sup> Marvin Carlson. *Performance: a critical introduction*. New York, 2001. Pag. 37

<sup>61</sup> En "The Presentation of the Self in Everyday Life". 1959.

---

*El arte del performance es un "territorio" conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad y la paradoja no son solo toleradas sino estimuladas.<sup>62</sup>(sic)*

Guillermo Gómez Peña

*El performance es un arte conceptual que recurre en términos generales a la acción. Esta puede ser a través del cuerpo, pero también a través del video, el sonido o de la ambientación.<sup>63</sup>*

Melquíades Herrera

*Una disciplina en formación muy amplia que se basa en métodos y técnicas propias de otras artes desde lo visual hasta las escénicas, pasando por la antropología, la lingüística y la filosofía<sup>64</sup>.*

Niña Yhared

*Es el lenguaje libre en acción, un tanto desarticulado donde todo lo viejo puede ser nuevo otra vez. Es una vía para cruzar murallas.<sup>65</sup>*

Katnira Bello

---

<sup>62</sup> Guillermo Gómez-Peña. *En defensa del performance*. Versión final, enero, 2004.

<sup>63</sup> Melquíades Herrera en "El Performance mexicano en los noventa" en el Catalogo de ciclo de esas *ARTEacción*. de Andrea Ferreyra (compilación y edición). Primera edición, México, D.F., 2000.pag. 9.

<sup>64</sup> Jorge Luis Sáenz en "Performance ¿es o no es arte?", artículo publicado en Revista *Generación: P3RFORM4NC3*. Número 45 año 14. Director Carlos Martínez Rentería, Coordinador de este número, Pancho López. México, D.F. 2002.

<sup>65</sup> Katnira Bello en "Un espacio para la indefinición" artículo publicado en Revista *Generación: P3RFORM4NC3*. Número 45 año 14. Director Carlos Martínez Rentería, Coordinador de este número, Pancho López. México, D.F. 2002. La artista menciona que esta es su definición hasta ahora.

---

*Lo que esta dentro (la idea) no tiene forma verbal o lingüística u otra, entonces lo que hacemos es que somos realmente traductores; es una traducción de un idioma desconocido a otro idioma muchas veces desconocido, pero que este ultimo idioma, el que se hace publico, ya es legible.*<sup>66</sup>

Marcos Kurtycs

*El performance es una filosofía de contacto directo que no se puede efectuar en las masas, tiene que ser corto y en directo. La de una acción concentrada, una reflexión sobre lo cotidiano, sobre la función del artista o del hombre en su contexto, en su ahora y aquí.*<sup>67</sup>

Eloy Tarcisio

*El performance es una estructura alógica, artificialmente creada, que muestra las nuevas formas de pensar la realidad de las fantasías en el mundo humano desde las artes*<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> Dulce María de Alvarado en "Precursores Mexicanos: el cuerpo como expresión" publicado en El Ángel del periódico Reforma 14/10/01 incluido en *Performance en el Archivo de Pinto Mi Raya*. Recopilación de Monica Mayer,; Victor Lerma,., artículos sobre performance de periodicos de circulación de la Ciudad de México durante diez años. México, D.F. 2001.

<sup>67</sup> Entrevista a Eloy Tarcisio en la tesis de Dulce María De Alvarado Chaparro. *Performance en México: Historia y Desarrollo*. Tesis para el grado de Licenciada en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Directora: Dra. Teresa del Conde. Mayo 2000, México, D.F.

<sup>68</sup> Josefina Alcázar en "Una Mirada al Performance en México" incluido en *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*. Lorena Gómez Calderón (coordinadora). CONACULTA/ INBA/ ExTeresa Arte Actual, México, 2001.

---

Maris Bustamante

*El performance por naturaleza resiste conclusiones, como resiste las definiciones, fronteras, límites tan útiles para la escritura tradicional o las estructuras lógicas tradicionales<sup>69</sup>.*

Marvin Carlson

*El performance es un término introducido a principios de los setentas para describir un arte que es efímero, basado en el tiempo y orientado al proceso, que incorpora el cuerpo como objeto y como sujeto de búsqueda y explora formas extremas de comportamientos, tabus culturales y problemas sociales. También es utilizado retroactivamente para referirse a experimentos de los sesentas del grupo de Black Mountain College, los cincuentas, los eventos Dadaístas y Surrealistas de los veintes y treintas sucesivamente. Esta genealogía es euro céntrica y tiende credibilidad a la asunción que los artistas de color empezaron a realizar performance gracias a las políticas multiculturales de los ochentas.<sup>70</sup>*

Coco Fusco

*En el performance el común denominador es la presencia de lo real en el ámbito mismo de la representación como un detonador fundamental para resignificar la vida y abrir y*

---

<sup>69</sup> Carlson, Marvin. *Performance: a critical introduction*. New York, 2001.

<sup>70</sup> Coco Fusco (1995) p.252 citado por Ondine Chavoya en *Corpus Delecti : Performance Art of the Americas* / Coco Fusco, (ed) London ; New York : Routledge, 2000.

---

*expandir los umbrales acostumbrados de la percepción.*<sup>71</sup>

Pablo Mandoki

*En el arte del performance la distancia entre lo real-verdadero (social y personal) y lo simbólico es mucho menor que en el teatro de drama donde casi todo consiste en fingir. Donde incluso lo real se convierte en fingimiento.*<sup>72</sup>

Richard Schechner

*El performance es la iluminación extra, fuera del artista.*<sup>73</sup>

Juan José Gurrola

*El performance es la acción del autor no asumiendo ser otro, no simula. En su entorno no hay elementos escénicos en el sentido de la representación sino que las cosas y los espacios son lo que son. Permite que se le vea, se muestra y se expone en un lance en el que duda y acepta la posibilidad de que él y los demás miren de otra manera el mundo o a través de un gesto o un movimiento personal. Por ello el público generalmente no recibe respuestas ni lecciones, sino preguntas, incertidumbres contundentes. La coherencia alógica del performance crea situaciones de emergencia*

---

<sup>71</sup> Pablo Mandoki ponencia "La representación en el teatro y en el performance. Puntos de encuentro y de diferencia" en Catálogo de ciclo de mesas ARTEacción. Andrea Ferreyra, (copilación y edición). Primera edición, México, D.F., 2000.

<sup>72</sup> Guillermo Gómez-Peña, *En defensa del performance*. Versión final, enero, 2004.

<sup>73</sup> Josefina Alcázar en "Una Mirada al Performance en México" incluido en *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*. Lorena Gómez Calderón (coordinadora). CONACULTA/ INBA/ ExTeresa Arte Actual, México, 2001.

---

*en las que se pone en riesgo la seguridad de orientación.*<sup>74</sup>

Víctor Muñoz

*El performance es una acción plástica, visual; una emoción plástica efímera, algo que acontece y que puede también no estar aconteciendo. Es una acción aparente, virtual finalmente.*<sup>75</sup>

Armando Sarignana

---

<sup>74</sup> Víctor Muñoz en “¿Qué hace ese hombre ahí dentro?” incluido en *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*. Lorena Gómez Calderón (coordinadora). CONACULTA/ INBA/ ExTeresa Arte Actual, México, 2001.

<sup>75</sup> Entrevista a Armando Sarignana en la tesis de Dulce María De Alvarado Chaparro. *Performance en México: Historia y Desarrollo*. Tesis para el grado de Licenciada en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Directora: Dra. Teresa del Conde. Mayo 2000, México, D.F.



**ANEXO III**  
Índice de Imágenes

---

## Índice de Imágenes

1. Kromática Esquizoide, performance en el Zócalo Capitalino de la Ciudad de México, 2000. Página 2.
2. Portada de programa para el Segundo Encuentro Anual del Instituto Hemisférico de Performance y Política en Monterrey en el 2001. Página 3.
3. Portada de "Zang tumb tumb(artillería onomatopoeica)" de Marinetti en Goldberg, Roselee: *Performance: from futurism to the present*. New York, Thames and Hudson world of art, Singapore, 2001. Página 11.
4. La pleza "Feets, 1915, a synthesis" de Marinetti en donde los pies eran los actores y los objetos en Goldberg, Roselee: *Performance: from futurism to the present*. New York, Thames and Hudson world of art, Singapore, 2001. Página 12.
5. Hugo Ball recitando el poema "Karawane", 1916. Uno de los últimos eventos en el Cabaret Voltaire. Incluido en el libro de Goldberg, Roselee. *Performance: from futurism to the present*. New York, Thames and Hudson world of art, Singapore, 2001. Página 12.
6. John Cage "Reunion" con Marcel y Teeny Duchamp en Goldberg, Roselee. *Performance: live art since 1960*. New York, Abrams, 1998. Página 14.
7. John Cage preparando un piano, 1950 en Goldberg, Roselee. *Performance: live art since 1960*. New York, Abrams, 1998. Página 16.

- 
8. Debut de John Cage en el Museo de Arte Moderno en Nueva York, 1943. En Goldberg, Roselee. *Performance: from futurism to the present*. New York, Thames and Hudson world of art, Singapore, 2001. Página 16.
  9. Allan Kaprow en " 18 happenings en 6 partes" de 1959 en Warr, Tracey; Jones, Amelia. *The artist's body*. Phaidon Press Limited. NY. Reedición 2002. Página 17.
  10. Fluxus: George Maciunas, "Solo for Lips and Tongue", 1979, New York en: [www.unikk.ch/forum/pages/ritual5.htm](http://www.unikk.ch/forum/pages/ritual5.htm). Página 18.
  11. Yoko Ono "Cut Piece", 1964 en Warr, Tracey; Jones, Amelia. *The artist's body*. Phaidon Press Limited. NY. Reedición 2002. Página 18.
  12. Nam June Paik "TV Bra for living sculpture", 1969, Nueva York en: [www.paikstudios.com/gallery/12.html](http://www.paikstudios.com/gallery/12.html). Página 18.
  13. Piero Manzoni, "Escultura viviente", 1961 en Vergine, Lea. *Body Art and Performance: the body as language*. Milano, Italy, Skira, 2000. Página 20.
  14. Joseph Beuys en "I like America and America likes me" de 1974 en Nueva York publicada en Warr, Tracey; Jones, Amelia: *The artist's body*. New York, Phaidon Press Limited, re-edición 2002. Página 20.
  15. Chris Burden en "Shoot" de 1971 en Warr, Tracey; Jones, Amelia: *The artist's body*. Phaidon Press Limited. NY, re-edición 2002. Página 21.
  16. Laurie Anderson, "For Instants" 1976 en Goldberg, Roselee. *Performance: from futurism to the present*, New York, Thames and Hudson world of art, Singapore, 2001. Página 21.
  17. Portada de revista "High Performance", #13 Vol. IV, No. 1, 1981, en <http://www.apionline.org/hpbackiss.html>. Página 22.

- 
18. Stelarc, "The third hand (la tercera mano)" de 1976-80 en Warr, Tracey; Jones, Amelia *The artist's body*, New York, Phaidon Press Limited, re-edición 2002. Página 23.
  19. Boceto de Schlemmer de 1925 en Goldberg, Roselee. *Performance: from futurism to the present*. New York, Thames and Hudson world of art, Singapore, 2001. Página 24.
  20. "Baile en el espacio" de Schlemmer en una demostración de la Bauhaus en 1927, fotografía de Lux Feininger, en Goldberg, Roselee. *Performance: from futurism to the present*. New York, Thames and Hudson world of art, Singapore, 2001. Página 24.
  21. Manifiesto estridentista 1 de Manuel Maples Arce en Ferreyra, Andrea (compilación y edición). *Catálogo de ciclo de mesas ARTEacción*. Primera edición, México, D.F., 2000. Página 30.
  22. La opera del orden de Alejandro Jodorowsky de 1962, fotografía archivo Vicente Rojo en Ferreyra, Andrea (compilación y edición), *catálogo de ciclo de mesas ARTEacción*. 1ª edición, México, D.F., 2000. Página 39.
  23. Grupo SUMA de 1976-1982 en Ferreyra, Andrea (compilación y edición). *Catálogo de ciclo de mesas ARTEacción*. Primera edición, México, D.F., 2000. Página 38.
  24. Grupo Marco, publicación de sus trabajos. Fotografía Victor Lerma en Ferreyra, Andrea (compilación y edición). *Catálogo de ciclo de mesas ARTEacción*. Primera edición, México, D.F., 2000. Página 39.
  25. Cartel del No-Grupo en Ferreyra, Andrea (compilación y edición). *Catálogo de ciclo de mesas ARTEacción*. 1ª edición, México, D.F., 2000. Página 39.

- 
26. Monica Mayer y Maris Bustamante en " ¡Madres!(Madres por un día) de 1987 en Ferreyra, Andrea (compilación y edición). Catalogo de ciclo de mesas *ARTEacción*. 1ª edición, México, D.F., 2000. Página 41.
27. Felipe Ehrenberg en " Calibrando cinismo", fotografía Lauro Bautista en Gómez Calderón, Lorena (coordinadora): *Con el cuerpo por delante:47882 minutos de performance*. Libro conmemorativo del décimo aniversario de la Muestra de Performance del Museo Ex Teresa Arte Actual.CONACULTA/ INBA/ ExTeresa Arte Actual, Ediciones Gráficas Zeta, S.A. de C.V., Octubre 2001, Ciudad de México, 2001. Página 42.
28. Marcos Kurtycs en "Serpiente mojada", fotografía de Mónica Naranjo en Gómez Calderón, Lorena (coordinadora): *Con el cuerpo por delante:47882 minutos de performance*. Libro conmemorativo del décimo aniversario de la Muestra de Performance del Museo Ex Teresa Arte Actual.CONACULTA/ INBA/ ExTeresa Arte Actual, Ediciones Gráficas Zeta, S.A. de C.V., Octubre 2001, Ciudad de México, 2001. Página 42.
29. Melquiades Herrera en "Multiperformances, fotografía de Humberto Martínez Rentería en Gómez Calderón, Lorena (coordinadora): *Con el cuerpo por delante:47882 minutos de performance*. Libro conmemorativo del décimo aniversario de la Muestra de Performance del Museo Ex Teresa Arte Actual.CONACULTA/ INBA/ ExTeresa Arte Actual, Ediciones Gráficas Zeta, S.A. de C.V., Octubre 2001, Ciudad de México, 2001. Página 42.
30. Programa 3er Festival Mes de Performance Ex –Teresa Arte Alternativo, Octubre de 1994. Página 44.

- 
31. Grupo SEMEFO "El canto del chivo de 1993", fotografía de Antonio Juárez en Ferreyra, Andrea (compilación y edición): *Catalogo de ciclo de mesas ARTEacción*. 1ª edición, México, D.F., 2000. Página 46.
32. Lorena Wolffer en "Mientras dormíamos(el caso Juárez)" de 2002, fotografía de Martín L. Vargas en Mayer, Monica; *Rosa Chillante: Mujeres y Performance en México*, co-edición de Conaculta FONCA, AVJ Ediciones y Pinto Mi Raya, 1ª edición, enero del 2004, México, D.F. Página 46.
33. Elvira Santamaría en "Die Zeit(adorno)" del 2000 en Mayer, Monica: *Rosa Chillante: Mujeres y Performance en México*, co-edición de Conaculta FONCA, AVJ Ediciones y Pinto Mi Raya. 1ª edición, enero del 2004, México, D.F. Página 47.
34. Ema Villanueva en "Pasionaria, caminata por la dignidad" del 2002 en Mayer, Monica: *Rosa Chillante: Mujeres y Performance en México*, co-edición de Conaculta FONCA, AVJ Ediciones y Pinto Mi Raya. 1ª Edición, enero del 2004, México, D.F. Página 47.
35. Pancho López en "Picnic formal" en Nueva York, fotografía de Pedro Liger en Revista *Generación: P3RFORM4NC3*, número 45 año 14, director Carlos Martínez Rentería, coordinador de este número, Pancho López. México, D.F. 2002. Página 47.
36. César Martínez en "Repartiendo esculturas de chocolARTE en forma de excremento", Barcelona, 2003 en catalogo: *El imperdurable mente presente César Martínez*, México, S.R.E.-CONACULTA-UAM Azcapotzalco, 2004. Página 47.
37. Propaganda del Segundo Encuentro Nacional de Performagia Cd. Juarez-Cd. De México, 2004. Página 48.

- 
38. Logo de Diplomado Iberoamericano en Visualidad Avanzada, UAM Azcapotzalco, 2002. Página 48.
  39. Carlos Zerpa "Ceremonia con armas blancas" de 1981, fotografía de Abel Naim en Fusco, Coco (ed) *Corpus Delecti : Performance Art of the Americas*, London; New York, Routledge, 2000. Página 50.
  40. Lygia Clark en "Diálogo" de 1968 en Fusco, Coco (ed) *Corpus Delecti : Performance Art of the Americas*. London ; New York, Routledge, 2000. Página 52.
  41. Ana Mendieta en "Death of a chicken" de 1972 en Fusco, Coco (ed) *Corpus Delecti : Performance Art of the Americas*. London ; New York, Routledge, 2000. Página 55.
  42. ARTECALLE en "We don't want to intoxicate ourselves" de 1987 en Fusco, Coco (ed) *Corpus Delecti : Performance Art of the Americas*. London ; New York, Routledge, 2000. Página 55.
  43. Marta Minujín en "El Parthenón de Libros" de 1983 en Fusco, Coco (ed) *Corpus Delecti : Performance Art of the Americas*. London ; New York, Routledge, 2000. Página 56.
  44. Grupo ASCO en "No-Movie announcement poster" de 1977 en Fusco, Coco (ed) *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. London; New York, Routledge, 2000. Página 58.
  45. Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña en "Two Undiscovered Amerindians Visit Madrid", 1992 en Warr, Tracey; Jones, Amelia, *The artist's body*, Phaidon Press Limited. NY, re-edición 2002. Página 58.
  46. Josefina Alcazar, imagen de video de entrevista martes 25 de noviembre del 2003. Página 63.

- 
47. Liliana Felipe y Desusa Rodríguez en "Cabaret Pre-hispánico", 2005, en [www.geocities.com/alecalva/hitler.html](http://www.geocities.com/alecalva/hitler.html). Página 66.
48. Astrid Haddad en [www.riliban.com/Astrid%20Haddad.html](http://www.riliban.com/Astrid%20Haddad.html). Página 66.
49. "Suz/O/Suz de 1991 de la Fura dels Baus en Goldberg, Roselee. *Performance: live art since 1960*, New York, Abrams, 1998. Página 71.
50. Maris Bustamante, foto de Norma Patiño en Patiño, Norma: *Las costumbres del rostro; Retratos de Norma Patiño*. México, UAM Azcapotzalco, 2001. Página 37.
51. Carlos Zerpa en "Cruces de pólvora", foto Maribel Avendaño en Gómez Calderón, Lorena (coordinadora): *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*, Libro conmemorativo del décimo aniversario de la Muestra de Performance del Museo Ex Teresa Arte Actual. CONACULTA/ INBA/ ExTeresa Arte Actual, Ediciones Gráficas Zeta, S.A. de C.V., Octubre 2001, Ciudad de México, 2001. Página 79.
52. Rudolph Schwarzkogler en "3.Aktion", 1965 en [www.arnet.com/.../Rudolph\\_Schwarzkogler.html](http://www.arnet.com/.../Rudolph_Schwarzkogler.html). Página 86.
53. Antonio Prieto, imagen de video de entrevista el jueves 19 de febrero del 2004. Página 91.
54. Cartel de propaganda para seminario " Performance: entre el Arte y la Teoría" coordinado por Hector Rosales e impartido por Antonio Prieto en el 2004. Página 92.
55. Richard Schechner y "The Performance Group" en Dionysus, 1969, en Goldberg, Roselee: *Performance: live art since 1960*. New York, Abrams, 1998. Página 100.

- 
56. "Fountain" 1917 de Marcel Duchamp en *The Writings of Marcel Duchamp*, edición de Elmer Peterson y Michel Sanouillet, Nueva Cork, DA CAPO Press, 1978. Página 120.
57. Jackson Pollock seis tomas trabajando en sus action paintings en [www.nga.gov/feature/pollock/actionpainting.shtm](http://www.nga.gov/feature/pollock/actionpainting.shtm). Página 120.
58. Maris Bustamante, imagen de Revista *Generación: P3RFORM4NC3*, número 45 año 14, director Carlos Martínez Rentería, coordinador de este número, Pancho López. México, D.F. 2002. Página 127.
59. Lorena Orozco en "Reflexión final en Art Deposit" de 1998 en Mayer, Monica: *Rosa Chillante: Mujeres y Performance en México*, co-edición de Conaculta FONCA, AVJ Ediciones y Pinto Mi Raya, 1ª Edición, enero del 2004, México, D.F. Página 140.
60. Maris Bustamante fotografiada por Ruben Valencia en Ferreyra, Andrea (compilación y edición): catálogo de ciclo de mesas *ARTEacción*, 1ª edición, México, D.F., 2000. Página 142.
61. Alastair MacLennan en Warr, Tracey; Jones, Amelia: *The artist's body*. New York, Phaidon Press Limited, re-edición 2002. Página 145.
62. Guillermo Gomez-Peña foto de Max Aguilera-Hellweg en Fusco, Coco (ed) *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, London; New York, Routledge, 2000. Página 147.
63. Stelarc en "Event for stretched skin (evento para piel estirada)" de 1976 en Warr, Tracey; Jones, Amelia: *The artist's body*. Nueva York, Phaidon Press Limited, re-edición 2002. Página 154.
64. Orlan en "Omnipresence" de 1993 en Warr, Tracey; Jones, Amelia: *The artist's body*. Nueva York, Phaidon Press Limited, re-edición 2002. Pagina 155.

- 
65. Carolee Schneemann en "Interior Scroll" de 1975 en Warr, Tracey; Jones, Amelia: *The artist's body*. Nueva York, Phaidon Press Limited, re-edición 2002. Página 159.
66. Rosario García Crespo imagen de Revista *Generación: P3RFORM4NC3*, número 45 año 14, director Carlos Martínez Rentería, coordinador de este número, Pancho López. México, D.F. 2002. Página 162.
67. Judy Chicago, Suzanne Lacey, Sandra Orgel y Aviva Rahmanl en "Ablutions" de 1972 en Goldberg, Roselee: *Performance: live art since 1960*, New York, Abrams, 1998. Página 163.
68. Performace-Art Context: diagrama dividido en cuatro partes que incluyen 32 puntos de vista sobre contextos de vivo, relaciones sociales, sociedad, artes de humanidades, relaciones filosóficas, identidades personales, exámenes del cuerpo, etc.; 90 definiciones de performance art y artes escénicas, nombres de artistas y títulos literarios (info. Desde 1948 y algunas cosas del DADA y el futurismo), de Gerhard Dirmoser y ASA-European en <http://www.asa.de/research/kontext/>. Página 164.