

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

9: 90 PERFORMANCE:

UNA DÉCADA DE PERFORMANCE EN LA CIUDAD DE MÉXICO

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN COLECTIVA

P R E S E N T A:

BENJAMÍN ALEJANDRO GARCÍA GONZÁLEZ

TUTOR: MTRA. LETICIA URBINA ORDUÑA

NAUCALPAN, ESTADO DE MÉXICO. 2009





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi madre: Yolanda González Reyes

1.- Introducción.....	6
1.1 Prefacio en acción.....	8
2.- El performance, acciones y definiciones.....	11
2.1 Performance en los 90.....	11
2.2 Definición.....	13
3.- De Santa Teresa a X Teresa Arte Actual y el Festival....	20
3.1 X Teresa Arte Actual.....	20
3.2 El festival no festeja.....	30
4.- La comunidad performancera.....	32
4.1 La iniciación de un artista.....	32
4.2 La comunidad del performance.....	38
4.4 Terreno peligroso.....	41
4.5 Vivir del performance.....	52
5.- Entre el taller y la academia	55
5.1 Los talleristas.....	55
5.2 Academia: ¿Entramos o nos vamos de pinta?.....	58
6.- Comunicación y registro de una acción efímera.....	60
6.1 Comunicación performativa.....	60
6.2 El registro.....	62
7.-Conclusiones.....	64

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo muestra el quehacer del performance o arte acción durante los noventa a través de la voz de algunos de sus principales actores: Eloy Tarsicio, director fundador de X Teresa Arte Actual; Lorena Wolffer, una de las artistas más destacadas en esta área y segunda directora de X Teresa; Pancho López, uno de los seleccionados para la Muestra Internacional de Performance, tallerista y creador del festival Performagia; Roberto de la Torre, artista que ha participado en festivales extranjeros al igual que Elvira Santa María, ambos seleccionados para la Muestra; Josefina Alcázar, la única investigadora especializada en el tema; entre otros.

En entrevistas realizadas durante 2003 y 2008, ellos narran la consolidación del performance como una más de las disciplinas artísticas en México.

Las vanguardias de principios del siglo XX se habían definido por conformar grupos, colectivos. En el happening¹, los artistas buscan generar acciones aparentemente cotidianas pero que rompan con el desenvolvimiento normal de la vida, Allan Kaprow sintetiza lo anterior al declarar que un paseo por la calle está más lleno de arte que una ida al museo. El happening fue un arte que transcurrió en la calle, el mejor ejemplo lo da el escritor Julio Cortazar en uno de sus textos de la serie de Famas y Cronopios: basta con cruzar la calle de un lado a otro mas de dos o tres veces para que las personas se den cuenta de que la cotidianidad se ha roto.

Desde el romanticismo hasta nuestros días el arte, en general, se ha convertido en una búsqueda por la innovación y la reinención. El impresionismo y el expresionismo marcaron nuevos rumbos en la pintura y en todas las manifestaciones artísticas. El simbolismo y el parnasianismo francés representaron rupturas con las formas literarias. La unión del arte con las libertades del siglo XX llevó a los creadores a no ser sólo observadores sino partícipes de la historia política y social. Los dadaístas destruían sus obras para evitar su comercialización, los surrealistas buscaron en el onirismo un quiebre con la lógica tradicional. Así surgió la idea de que el arte no era algo distinto de la vida, para entonces ex-

¹ El happening es una forma artística muy usada entre los 50 y los 80. se le considera antecedente del performance, e incluso, sinónimo. La voz proviene del inglés y aunque tiene muy diversas acepciones, podríamos traducirlo como acción.

Ocurre sobre todo en la calle. Busca romper la barrera entre artista y espectador, provoca situaciones en las que los participantes no saben que están ante un hecho artístico. Fue el creador Allan Kaprow quien uso esta palabra para referirse a las improvisaciones que generaba en cualquier parte. En su serie de Famas y Cronopios Julio Cortazar plantea un happening muy sencillo que consiste en pasar de un lado a otro de la calle conforme cambie el semáforo. Algo tan simple puede conmocionar a los transeúntes que se hallen cerca.

presiones como la de Marcel Duchamp que lleva un mingitorio a una exposición denominada “La Fuente”, o Jackson Pollock con sus cuadros logrados a partir del chorreo de la lata de pintura.

El performance se inserta en esta historia. En México, en particular, su camino se liga al del grupo poético de Los Estridentistas, literatos que buscaban provocar escándalo con frases como “Viva el mole de guajolote”; “Chopin a la silla eléctrica”. Pero la prosapia del performance se origina en el trabajo de Alejandro Jodorowsky y Juan José Gurrola con sus obras de teatro experimentales.

Más tarde, en los setenta, el trabajo de colectivos artísticos denominados “Grupos” se convirtió en un sector de experimentación con diferentes artes. Incluían en su obra al happening hasta que este devino en el trabajo de los performanceros actuales. Cabe destacar que para algunos no hay diferencia

Hoy día ya no hay grupos, la búsqueda es personal y ha pasado de una posición política a una posición introspectiva.

Es en 1992 cuando se crea X Teresa Arte Actual, un lugar especializado en Performance, único en América Latina. Su existencia permitirá afianzar esta disciplina en el medio artístico y cultural ciudadano.

Aunque ha sido rebasada la discusión sobre si el performance es o no arte, el precepto característico de las artes de vanguardia sobre que cualquiera puede hacer arte, se ha prestado también para que se presenten trabajos mal preparados o carentes de estética.

La proliferación de talleres en los 90 ha permitido suplir la falta de preparación y ha propiciado un encadenamiento histórico entre las diferentes generaciones.

En esta tesina se da cuenta de las opiniones y percepciones de los entrevistados acerca de su quehacer y las definiciones propias del performance.

Escogimos la Ciudad de México por ser el centro de acción del arte de vanguardia en la República, aunque hay performance en todo el país.

Hoy por hoy los artistas surgidos en los 90 son invitados a festivales extranjeros y, a su vez, México recibe a los creadores de otras latitudes, con lo cual se ha establecido el performance como una opción artística más en la expresión de los creadores urbanos.

Prefacio en acción

Pancho López

Un rollizo hombre vestido de etiqueta instala su mesa en el Aeropuerto de la Ciudad de México. Degusta su comida y su vino con parsimonia. Lo arrestan las autoridades y lo interrogan. Él tan sólo declara que está comiendo, los vigilantes intentan explicarle que hay zonas para comer. Pancho López reflexiona: “Si tú traes un sándwich no pasa nada, lo que me interesa es ver cómo lo toman y generar esa imagen que produzca interrogantes en la gente. Obviamente con una marca en la mesa se volvería un comercial; al observarlo y detenerse, la gente se convierte en un público”.

Permanece detenido durante seis horas pues las autoridades temían que se tratara de algún terrorista: “En un espacio público hay normas tácitas, mi obra habla de cómo una mesa cambia esos límites; simplemente lo último de lo que te quieres preocupar es si se te manchó el vestido o los pants, no importa; por eso es la antítesis ir solo a un lugar caótico, lleno de coches, comer totalmente formal y, en lo posible, seguir la regla de etiqueta: comiendo derechito, con la boca cerrada, partiendo las cosas con el tenedor y el cuchillo y dejar el cuchillo antes de tomar el bocado, una serie de estupideces que dice Carreño, que simplemente hacen que se vuelva una posible crítica a lo absurdo que puede ser una vida llena de reglas y condicionantes; o, a la vez, se puede hablar de que en una ciudad tan caótica, tan grande, tan llena de gente y movimiento, al final estás solo: sales a comer solo, siempre es lo que haces, nunca lo haces yéndote a comer a la mitad de Reforma, te puedes ir solo a MC Donald’s, al Vip’s, tú solito y pedir tus molletes”.

Elvira Santa María

“Salimos de XT, Eugenia se desnuda, abraza su ropa, yo la envuelvo en una manta blanca y la arrastro hacia el asta bandera del zócalo, en el trayecto hay gente que dice esto es una obra de teatro, quienes se preguntan qué pasó, ‘es un caído’, muchas versiones. En un momento llega un grupo de hombres, se abre paso aventando a la gente y me dicen: ‘¿Compañera, qué está pasando, es un compañero caído?’. Yo no me los esperaba,

entonces digo: ‘Sí. Además yo no podía decir esto es un performance, es una obra de arte. Eso mata al performance. Tienes que seguir con la propia lógica de la obra hasta llegar a sus últimas consecuencias o hasta donde tú decidas hasta aquí, porque se corre riesgo’, rememora la artista Elvira Santa María.

Continúa: “Se indignan y le gritan a la gente que me venía acompañando: ‘¿Cómo es posible que ustedes viendo a esta compañera arrastrando a un compañero caído no le ayuden a cargar el cuerpo? —todos se sorprendieron— compañera, ¿donde quiere que la llevemos?’. Agarran a Eugenia, la levantan y yo les digo: ‘Pues, al corazón del país’”.

Los campesinos creyeron que se trataba de una conspiración contra su movimiento. Dejaron a Eugenia Vargas a los pies de un escritorio que había ahí. Empezaron a protestar. Santa María trataba de calmarlos: “Yo estaba totalmente alucinada con todo aquello. Lo único que recuerdo es que la gente se calló y se me quedaban viendo. Yo misma me digo: ‘Yo deseaba todo esto, ¿ahora qué hago?’”.

La performancera decidió contarle a la gente la historia narrada a Eugenia Vargas sobre el porqué de la acción. “De niña yo veía el programa Holocausto, siempre me imaginaba a mi familia en esa situación y siempre trataba de imaginar cómo los salvaría. Pensaba sobre todo en los hombres, pues ellos podían ser víctimas. No pensaba en las mujeres. Luego me doy cuenta de que no pienso en ellas porque yo me siento fuerte. Las mujeres pueden solas, ¿pero estos hombres? De ahí parto para hacer esta acción”.

La gente se mantenía quieta y callada. Elvira explicó a Eugenia que la gente seguía ahí y no se querían ir; entonces, un funcionario de XT invitó a la gente para ir a charlar al recinto y expresar todo lo que sintiera sobre lo visto.

“Estábamos en el 95, en el 94 fue la crisis, había mucha violencia, el ejército zapatista ya había aparecido, eran tiempos de tensión social muy importante. La gente se conecta con la acción y nos sigue a XT. Se trataba de gente que jamás en su vida había entrado a una galería, al teatro, ni a un performance, ahí conoció Pancho López al performance”, relata la autora.

Ella opina que ese es el arte, “el que comunica, en el cual lanzas un mensaje y el mensaje es recibido, hay una respuesta, eso es comunicación y eso también busca el arte”.

Elvira jamás puntualizó a los asistentes que habían visto un perfor-

mance, y menos dio una charla sobre esta disciplina, la platica giró sobre lo que a ellos les había generado la acción: “Estaba muy apenada con los albañiles, me acerqué a excusarme con ellos y para explicarles que habían sido ellos quienes habían realizado la obra. Todavía pienso mucho en ellos, tenían un campamento en huelga de trabajadores de la construcción. Fui con ellos a filmar cómo los campesinos llegan de la central del norte y son enganchados por los contratistas. Vimos policías judiciales impidiendo a la gente organizarse y el ser advertidos sobre lo que iban a pasar por unos cuántos pesos para sobrevivir simplemente. Este grupo de albañiles trataba de formar una organización de trabajadores de la construcción y siempre les impedían llegar a los campesinos recién arribados”.

Explica: “Para mí esa fue una de las obras más importantes que he hecho. Repetimos esa obra en una exposición de críticos de arte organizada por Mónica Mayer y nos dimos cuenta de que no era repetible. El performance más vivo es el que no se repite y está comprometido con su contexto real, presente. Una creación del performance es una renovación continua, una renovación de las formas y un vivir en el presente, y proyectarte del presente al futuro con esas bases del pasado”.

10

Lorena Wollfer Ella es México: ¿Quién la golpeó?

Lorena Wollfer se transforma en una modelo madreata: “Con maquillaje, efectos especiales, modelando en una pasarela. Con esta analogía que yo he establecido entre el cuerpo femenino y México como país, diferentes objetos, verde blanco y rojo y todos son objetos cotidianos o comunes en la moda, pero la forma de emplearlos es diferente. Utilizo corbata para ahorca en lugar de vestirla, y el audio de la pieza es el senado norteamericano discutiendo la certificación de México en la lucha contra las drogas, mezclando una pasarela normal con un ponchis ponchis normal: una representación de México como país jodido que se niega a aceptarlo y se exhibe como un objeto de belleza. La pieza se va deshaciendo: hay una serie de juegos, revertir la mirada, ver al público, poco a poco esta modelo se transforma en una persona que ya no se quiere mostrar sino que se quiere esconder y termina en cuclillas limpiando con la ropa que acaba de modelar la pasarela”.

EL PERFORMANCE, ACCIONES Y DEFINICIONES

Performance en los 90

La historia del performance en México bien podría remontarse a las acciones irreverentes de los estridentistas, artistas más bien allegados a la literatura, pero que buscaban provocar a la adocenada sociedad mexicana de la primer mitad del siglo XX al repartir mole de guajolote entre la gente pobre —lo que era visto como un escándalo—, o bien subir su auto a la catedral.

También podría iniciarse con las acciones experimentales de Juan José Gurrola o Alejandro Jodorowsky. En todo caso, es hacia la década de los noventa cuando la palabra performance comienza a aparecer con insistencia en los periódicos, asimismo principian los festivales e intercambios con el extranjero y se da la fundación de X Teresa Arte Actual (en adelante citado como XI).

Lorena Wolffer explica que en esta década se empieza a trabajar con la representación y con “el rollo del espectáculo”. Asegura: “Por ejemplo gente como Katia (Tirado), parte del espectáculo, no sólo no lo niega, lo abraza profusamente. Ya no hay tanto esta visión única del performance como una acción real en tiempo y en espacio real, sino una experimentación con otro tipo de elementos. No había el purismo setentero de que llego y hago mi numerito y eso es performance porque yo lo digo”.

Roberto de la Torre añade que la gente se fue interesando más en performance, se abrieron más talleres: “Al haber más artistas trabajando con el performance, ellos mismos abren otros talleres, lo cual es un arma de dos filos: por un lado es una manera de acercar al público al trabajo plástico y por otra parte ya cualquiera puede ser artista: es válido que tu abuelita vaya y tome un curso de pintura, pero no por eso ya es pintora. El problema es que muchas veces esos talleres se vuelven muy limitados. Únicamente se aborda el performance pero no el tema del arte con una mayor amplitud, más general, porque eso te puede aportar muchísimas más ideas.

Él encuentra que el performance se asimila más fácil y las escuelas están más interesadas: “Ahora, al asimilarse más, ya no asustas, antes se creía que hacer un performance era provocar a la gente y no es cierto, quizá si antes te quitabas la ropa o chorreabas sangre podías provocar algún tipo de situación, que no necesariamente era buena”.

Para él la pregunta es: “¿De qué manera voy a codificar el trabajo de performance para que lo que voy a mostrar sea muchísimo más inteligente y más profundo?”.

En los noventa aparecen cambios en el trabajo del arte acción, época en la que ya comienza a ser llamado performance: “En los ochenta y los noventa los performanceros reflexionan más sobre la naturaleza del cuerpo. Algunos afirman que el cuerpo con su sudor, lágrimas, sangre, excrecencias, y como expresión de género, raza y clase es el único lugar real en donde la diversidad puede existir. El performance de esta época se desarrolla en el contexto de las reivindicaciones étnicas, sexuales, feministas y en la incorporación de vivencias personales²”

Josefina Alcázar termina su texto en el libro compilado por Andrea Ferreira:

“Resumiendo: en la época de los noventa el performance logra ser admitido en los museos, se realizan festivales y muestras, conquista espacios propios, consigue ser reconocido como una expresión artística de vanguardia a la que no se puede despreciar ni marginar, se empieza a formar un público de performance cada vez más enterado. Hoy por hoy, el performance se ha legitimado³”.

12 Parte del problema para los performanceros es la no existencia de información que dé continuidad al trabajo de las diversas décadas y generaciones, pues no existen registros elaborados en forma conjunta, según lo expresan los propios performanceros no existen críticos formales y tampoco academias especializadas, por lo cual, como aseguran Lorena Wolfffer, Pancho López, Doris Stainbiggler, Roberto de la Torre y Emma Villanueva, entre muchos otros, de repente es el patito feo de las artes contemporáneas. Lo cual motiva la realización de esta tesis.

En 1990 hay un encuentro de performance en el Museo Carrillo Gil (Cauhtémoc Medina). En 1992 tiene lugar el Primer mes del performance el Museo Universitario del Chopo, organizado por Gustavo Prado, Hortensia Ramírez y Eloy Tarsicio.

En 1993 se abre el encuentro de performance en X Teresa.

² Ferreyra, Andrea. *Arte Acción, ciclo de mesas redondas y exposición de fotografías y acciones*. Coord. Andrea Ferreyra. Mex: 2000. p. 20

³ *Íbidem*

Definición del performance

En un principio, según, Jorge Luis Berdeja, el performance no tenía un nombre específico, incluso algunos periodistas lo llamaban sketch. Primero lo realizaron artistas que trabajaban en otras áreas: pintura, teatro, danza, etc; hasta que “por el noventa y cinco empezó a aparecer gente cuya actividad era sólo el performance, como Teresa Margolles”, expone.

Más tarde vendría la palabra acción. En Europa es un término que “ya está pesando mucho y mejor no lo usan. En México no hay una palabra que pueda traducir la carga significativa”, nos dice la creadora Mirna Manrique.

El performance es una disciplina artística nacida de las vanguardias del siglo veinte (dadaísmo, futurismo, surrealismo, action painting, etc.). Entre sus características encontramos el transcurrir en un tiempo y un espacio inmediatos, convirtiéndose en un acto efímero.

Lo anterior, como lo explican la mayoría de los artistas que han practicado la no objetualidad, así nombrada por el teórico peruano Juan Acha, o como se conoce en el extranjero: arte conceptual. Se trata pues de la desaparición del objeto como obra de arte.

La investigadora y crítica Josefina Alcázar quien dice: “El performance resignifica la vida, abre y expande los umbrales acostumbrados de la percepción⁴. Dulce María de Alvarado Chaparro indica: “En el performance la experiencia sigue intentando borrar la línea divisora entre arte y vida. El artista del performance hace refracción de la realidad. La realidad no se funde en ese acto sino que se refracta⁵”. Para Juan José Gurrola, quien es, junto con Alejandro Jodorowsky, considerado uno de los padres del performance en México, sólo estamos ante un performance cuando la acción no se entiende.

John Cage señalaba que “el arte no debe ser diferente a la vida, sino que debe ir de acuerdo con la vida, sus azares, con su variedad y su desorden, y sólo con bellezas momentáneas ”. Esta idea la hallamos entre los miembros entrevistados de la comunidad performancera mexicana, para quienes el performance es acción real en tiempo real.

Para el autor de la serie Picnic Formal, Pancho López, el performance es una acción que se desarrolla en un tiempo y un espacio específico, arte vivo y una idea que se representa de un modo poco convencional, utilizando cualquier elemento de la vida cotidiana o de las artes; ya sea pintura, escultura o cualquier otro recurso.

⁴ Ibid p. 232

⁵ De Alvarado Chaparro, Dulce María. *Performance en México. Historia y desarrollo*. Tesis. México: UNAM/ENAP, 2001, P. 359

⁶ Ferreira, Andrea, Op, cit, p.19)

Niña Yhared coincide en definirlo como una construcción fugaz en el momento, lugar y escena, tan así que es “algo que no existe y que a veces no se premedita; en el arte acción puedes hacer todo siempre y cuando sepas lo que quieres comunicar”.

También la fundadora del hoy extinto Epicentro, Doris Stainbigger, encuentra la acción en tiempo real, es como sí, pese a todo, existiera un acuerdo general entre la comunidad. Ella explica: “En el teatro se representó que uno guisaba, con el performance uno guisa realmente pero dentro de un marco de exposición, como un museo o una galería”. Concluye que el siguiente paso es que el guiso lo haga una persona en su vida cotidiana, por ejemplo, guisar para el Vip’s, y encontrarse haciendo arte.

Así “importa lo que proyectas, por eso hay trabajos sin público. No es el público quien hace al performance sino la actitud”, arguye la austriaca.

Un ejemplo de lo dicho por la artista es la obra Concurso del Bolero 2001, de Roberto de la Torre hecha en el Jardín Hidalgo de la delegación Azcapotzalco. Se convocó a los boleros a participar, se trataba de armar y desarmar un tinglado, sus instrumentos de trabajo y correr por la plaza. En dicha acción de la Torre nunca estuvo presente, y según informa Ulises Mora, performancero y entonces funcionario cultural de la delegación, los boleros hoy en día esperan la segunda emisión de dicho concurso.

Jorge Luis Sáenz, quien cubrió en El Universal la sección de cultura desde principios de los noventa, asegura que definir al performance ha sido difícil, porque existen “artistas muy dogmáticos”. En un principio, para ser performance, no se debía narrar una historia y la pieza debía ser única e irrepetible (si se repetía ya se consideraba como teatro).

Según Mirna Manrique lo importante en el performance es “transgredir ese espacio temporal” y obligar así al espectador a “buscar reacciones para confrontarlo consigo mismo; yo no hago acciones para poner en evidencia al otro. El interlocutor no es un conejillo de indias, quien debe ser expuesto es el accionista mismo”.

Carlos Martínez Rentería, director de la revista Generación, la cual ha impulsado esta disciplina, opta por definir al performance como “un ritual que se construye a través de una acción efímera con una larga resurrección de protesta”. Agrega además que “el performance debe y tiene un sentido provocador, cuestiona y fractura las dinámicas establecidas de una sociedad, no desde una perspectiva ideológica o política, pues eso es lo más burdo”.

Para Emma Villanueva el performance es una herramienta adecuada para expresarse, pues la danza jamás la satisfizo por completo; además el arte acción le ha permitido unir otras actividades de su interés como la escritura.

La historia del arte contemporáneo, separa al arte en objetual y no objetual. Una pintura, una escultura, aunque se funden en un concepto, se sostienen en su solidez material; el happening, el performance, se sustentan en el concepto. Al definir al performance la mayoría de los creadores coinciden en describirlo como acción en tiempo y espacio real.

Elvira Santa María partió de la definición de performance como tiempo real y espacio real. Empezó a investigar más y en ese transcurso abandonó sus estudios en La Esmeralda porque dejó de interesarle la pintura. Ella encontró muy poca información. Empezó muy pronto a viajar al extranjero a partir de que vieron su trabajo en el Museo Universitario del Chopo (Chopo) y en otros lugares.

“Al empezar yo definía al performance como yo lo había recibido: tiempo, acción; el tiempo y acción real. Yo no tenía formación de teatro, por lo tanto no hubo influencia de la representación, de la actuación sobre mí. Mientras en otros artistas de teatro era muy difícil, casi imposible desligarse de sus conceptos de teatro y empezar a abordar el performance. Mucha gente piensa que es como un sketch, corto y muy conciso. Sigo manteniendo que es una acción en tiempo y espacio real, pero ahora, después de diez u once años, digo que el performance es una forma de reformularse la vida en acción, tiempo y presencia real. Es un arte que trabaja sobre la estructura del presente y su soporte es el ser humano, el artista”, explica.

Para ella “Es muy necesario teorizar sobre performance, reflexionar sobre lo que está pasando, lo que se está haciendo y es importante para evolucionar. No podemos hacer algo sin conceptos, pero tampoco los conceptos deben dominar a la forma, para no acartonarla y no matarla”.

Continúa: “Cuando empecé, se me hacía una pérdida de tiempo teorizar sobre performance; a lo largo del tiempo no lo pude evitar. Ahora estoy muy interesada en ese desarrollo teórico del performance, pues no pasamos de hablar del performance en México o de tratar de definirlo o debatir si se define o no. Hay mucho que ver del performance: su naturaleza, cómo se va desarrollando, por qué en otros países es diferente, cuáles son los conceptos fuentes, por ejemplo, en EU está muy vinculado con el teatro, casi es sicodrama. En Europa occidental es muy

conceptual, la acción pura. En China y Japón es diferente, por lo tanto es importante reconocer qué estamos haciendo en México: Vivir y entender. Todo mundo trata de hacerlo de alguna manera”.

Al igual que Elvira, Lorena Wolfffer inició adscribiéndose a la definición de acción en tiempo y espacio real. Ella “hacía torturas de seis horas de duración, en la onda de someter al cuerpo y experimentar con él”. Poco después partió a los Estados Unidos, donde cambió su perspectiva del performance: “(Allá) había mucha gente hablando el espectáculo, del simulacra (valerse de elementos del teatro y del *show business*), de tomar ciertos elementos que eran los grandes enemigos del performance y de la idea de que todo es representación”.

Indica: “Ahí empecé a incorporar elementos del espectáculo. Mis piezas ya no eran de seis horas sino de cuarenta y cinco minutos y un poco con la idea de explotar las posibilidades del espectáculo. No negarlo sino utilizar algunas de sus estrategias. A partir de entonces he ido encontrando formatos más adecuados para trabajar y finalmente llegué a esta onda del mega ensayo, de la meta estructura, de obras perfectamente planeadas y ensayadas; porque, en mi conclusión, hay tendencias, pero mi experiencia ha sido que esta idea del performance de “tengo una idea, nunca la he probado, llego frente a un público y la hago”, en efecto puede gozar de cierta frescura, pero el nivel de improvisación casi es mínimo; si tú no tienes un concepto desarrollado la improvisación siempre va a ser la misma. En cambio, si tú tienes una cosa muy ensayada, y muy estructurada, tu posibilidad de improvisar es mucho mayor, porque ya está la base sentada y a partir de eso puedes jugar mucho más con la obra. Significa que puedes ensayar bastante una obra y a la hora de presentarla en dos lugares, frente a dos públicos diferentes, la obra puede cambiar dramáticamente: las posibilidades de improvisar y reinterpretar son mayores. Este es mi método de trabajo y es lo que hago en mi obra y en mis talleres, voy depurando y buscando”.

Explica: “Yo definiendo al performance como una representación consciente, más que una forma artística es un método de aprendizaje; lo que hace el performance es constantemente decodificar todo lo exterior; si te pones a hacerlo en tu obra, eventualmente lo haces con todo lo que te rodea y hay en el mundo; vas descubriendo por qué se conforma una sociedad como lo hace, por qué tal tipo abusa de su poder de tal forma; siempre estás desmenuzando lo que vas viendo, es una re y decodificación. También se deben cuidar los elementos empleados: no es lo mismo

tomar un vaso lentamente que rápidamente: son dos cosas con significado dramáticamente distinto. En ese sentido es más acorde tener cuidado con los objetos, con las acciones que haces, que simplemente dejarlas al azar, porque así pueden significar cualquier cosa. Evidentemente mucha gente explota esa idea del azar, Marina Abramovic, en una pieza en Nueva York, hizo un ayuno durante dos semanas y estaba en tres módulos diferentes viviendo y la gente iba a verla vivir. Ese tipo de trabajos me interesan muchísimo, pero mis métodos son otros”.

Josefina Alcázar, como buena teórica, concluye: “Es una forma híbrida de padre desconocido. No se puede decir que el origen es el teatro o las artes plásticas; tiene todos estos orígenes y según el lugar, el país, puede variar esto. Por ejemplo en México es muy fuerte el origen desde las artes plásticas, pero también tenemos la vertiente de teatro con gente como Juan José Gurrola o Alejandro Jodorowsky. Son dos vertientes muy fuertes pero cada quien desea reconocer la paternidad de su área. Debe reconocérsele como un arte híbrido y no buscarle el padre pues no lo vamos a encontrar”.

Los elementos que distinguen a un performance de otras piezas artísticas, son difíciles de atrapar, Josefina Alcázar nos informa que han ido cambiando. “En un inicio se hablaba de sus características: la presencia del actor, una acción en tiempo real, lo efímero, no repetirlo, que no se realizara en un espacio teatral”, explica la crítica y agrega que muchas de estas reglas iniciales han ido cambiando, según se trate de cada performer. “Hay quienes no lo aceptan si no es efímero, nunca lo repiten. Otros dicen que lo vas repitiendo y cada vez es diferente porque cambian los espacios y el lugar. Un ejemplo es Guillermo Gómez Peña, una pieza la va enriqueciendo, como el dice, work in progress”.

Lorena Wolfffer se opone a la idea de espontaneidad pues “ha servido para hacer muchas cosas chafas con la idea de improvisar, a veces hacen unas cosas que en su momento llevaron a cierto desprestigio al performance”.

Para Eloy Tarsicio no es fundamental definir si el performance proviene del teatro, la pintura o algo más: “Todo eso es basura. Si expresarte requiere de emociones y sentimientos, es lo de menos si se llama performance, acción o contacto directo. Hay festivales; por ejemplo, en Francia, donde los artistas de performance no son específicamente los pintores, los escultores, los artistas visuales; también hay poetas, gente del campo, un cantante de las montañas que expresa su emoción a través

de la voz y un contacto directo con la gente. También esos se pueden subir a un escenario y estar muy bien representados en un festival de performance.

Sobre una posible definición del performance explica: “El performance es un medio de expresión basado en la acción y el contacto directo con el público, sin definiciones específicas pues está abierto a que cualquiera con deseos de manifestarse lo haga, hasta quienes no son artistas. En el primer festival de performance inscribíamos a quienes pedían participar, alguien se puso a hablar de su vida, ¡qué chingón el poder oír a alguien con una gran necesidad de contarle su vida a alguna persona y sin un foro o quién lo escuche! Para mí el arte de performance es la posibilidad de abrir el contacto entre un espectador y alguien que quiere comunicarse, no específicamente el artista, obvio que sea el artista quien lo usa para comunicarse pues está educado para eso, pero no sólo él lo puede hacer”.

18

Roberto de la Torre analiza: “Definir el performance es como definir arte, no tiene una definición como tal, hay cientos de definiciones, depende del contexto en el cual te estás desarrollando, del momento, la época, la generación en que estás trabajando. No existe una definición aunque sí se puede hacer una revisión histórica. Lo interesante es que el objeto ya no es el centro de atención en el arte; a partir de ciertas situaciones, acciones, también puede ser parte del fenómeno artístico”.

El término ‘performance’ es hoy el más aceptado, aunque personajes como la artista Pilar Villela lo ven como un término imperialista. Al respecto Josefina Alcázar dilucida: “El término es también muy polémico. Todo en el performance es muy polémico. Eso es lo interesante y además siempre está cambiando. Pienso que no se debe decir esto está mejor, se fue dando como performance y se ha ido adoptando. Los idiomas también se enriquecen tomando de otros, y ya la gente, si le dices que es un performance, sabe de qué le estás hablando. Igual que si a alguien le dices: pásame un kleenex, pues ya adoptaste eso. Si nos pusieramos a analizar cuántas palabras son de origen extranjero, nos sorprenderíamos de tantas que usamos de manera cotidiana. Performance es una innovación al idioma, una trayectoria, si ya llevamos once años hablando de performance, no hay que tenerle miedo a esa famosa contaminación”.

Anexa: “Felipe Eherenberg dice que se debe decir la performa. El verdadero nombre gringo es performance art. Si hay quien prefiere lla-

marle arte acción, pues que le llame arte acción, no me parece mal”.

Para Niña Yhared el performance es tomar otro tipo de herramientas para expresar “todo eso que de alguna manera se vuelve una bomba de tiempo”. Ella ha encontrado en esta disciplina la libertad para expresarse fidedignamente.

Aunque las definiciones expresadas para este reportaje por los creadores son divergentes, en general coinciden en que se trata de una expresión artística donde el cuerpo es el principal sostén, en un tiempo y espacio simultáneo. Por ello puede acercarse a la danza o el teatro, pero su inmediatez y su expresión plástica la diferencia de dichos quehaceres.

Cabe destacar que tal vez la diferencia entre happenings y performance es que el primero se realizaba en la calle, de manera improvisada; y el performance ha ido convirtiéndose en un arte de espacios culturales, que ha ido aceptando el ensayo como un elemento más en su conformación.

DE SANTA TERESA A X TERESA ARTE ACTUAL Y EL FESTIVAL

X Teresa Arte Actual

Desde el edificio frontal a X Teresa, donde hoy se ubica la célebre pseudo cantina⁷ conocida como la Vecindad del Chavo, todos los días Eloy Tarsicio crea su mundo, recrea al mundo, y fue ahí donde surgió la idea del espacio más importante en América Latina para el performance.

Dice Eloy Tarsicio: “XT es un espacio alternativo que se me ocurrió aquí en mi estudio viendo la cúpula de Santa Teresa La Antigua y al ver que no tenía ningún uso. Era un edificio abandonado, sólo esporádicamente había algunos eventos. Entre el noventa y noventa y uno lo limpian, lo dejan restaurado y dejan ahí la orquesta de cámara. Luego tienen como proyecto renovar el Auditorio Nacional y se traslada ahí a los empleados de la galería del auditorio.”

20 Recuerda: “En ese tiempo yo tuve algunos viajes, (he viajado gracias a mi obra desde muy temprana edad) y en la década de los ochenta conocí algunos espacios alternativos en diferentes países del mundo. Ese tipo de espacios me enseñaban la gran necesidad que tenía México para poder hacer ese tipo de intercambio artístico, cultural, de ideas. Sentí que en México hacía falta un lugar donde los artistas se cruzaran entre sí y pudiera dar como origen otro tipo de relación artística ya no específicamente el de la galería, el de un curador del mercado, del museo, del festival, sino el corredor de artistas viajeros, artistas inquietos por las fronteras, que quisieran borrarlas y quisieran encontrar lugares comunes. Se me ocurrió que tenía que haber un espacio de cualidades similares, con la posibilidad de conjuntar a los artistas mexicanos con los artistas de otras partes del mundo”.

Agrega: “Diseñé el proyecto con la intención de hacer un espacio no gubernamental, obviamente con apoyo del gobierno, porque en aquel momento (1992), no había apoyo de la industria privada para las artes modernas, nuevas, no había el interés ni la perspectiva a futuro de que pudiera ser fácil. Obviamente se requería del Estado para poder avalar el proyecto para que la iniciativa privada pudiera ayudar. Cuando vieron que el proyecto era importante y tenía aspectos que no eran atendidos por los museos y galerías, Tovar y de Teresa me canalizó hacia el INBA, y la persona con la que me entrevisté principalmente fue con Nacho

⁷ Así llaman a los expendios informales de cerveza, pulque o cualquier bebida alcohólica en la revista Generación. Se caracterizan por no contar con permiso y, como en este caso, ni siquiera con sillas.

Toscano, al cual le pareció un proyecto sumamente importante; inmediatamente me dieron el espacio y el presupuesto. Fue algo maravilloso, yo pensé que iba a ser un proceso largo, un par de años para tener el espacio y conjuntar fondos. Sin embargo esto surgió tan rápido que en junio se lo presenté a Tovar y Teresa, y en noviembre–diciembre ya lo estábamos negociando y diseñando las actividades y estaba proponiendo el presupuesto, a mi personal y a todo el equipo que iba a trabajar conmigo”.

Continúa: “En enero me dieron posesión del espacio y de enero a marzo diseñamos las actividades. Obviamente la actividad principal en ese momento era el festival de performance que yo había diseñado y llevado a cabo en el Museo del Chopo, el museo me abrió sus puertas ya que la directora, Monserrat Calli, estaba muy interesada en las actividades de los jóvenes: se llevaban a cabo ahí eventos muy interesantes como El Norte También Existe, el del Orgullo Gay, actos marginales, de contracultura, eran muy importantes y muy necesarios en México. El Museo estuvo muy interesado en el Primer Festival de Performance”.

Dilucida: “El proyecto era mío, cuando tengo XT, pues me llevo el proyecto y ya no lo comparto, posiblemente ese fue un error, tal vez debí seguirlo compartiendo con El Chopo pero para el momento yo ya tenía presupuesto, infraestructura, el espacio y me lo llevé, en XT se realiza el segundo festival. Los objetivos del proyecto eran muy claros: Abrir un espacio para las artes alternativas de cualidades no convencionales: instalación⁸, performance, multimedia, lo interactivo, interdisciplinario, abrir el foro para hacer que los artistas se cruzaran con otros de diferentes partes del mundo. Todos los eventos hechos eran propuestos para poder llevarse a otro lugar y en reciprocidad recibir proyectos de otros lugares. Hicimos proyectos muy interesantes con Inglaterra, Phoenix, Francia, Canadá, España, etc.

Hicimos convenios de circulación con artistas de Finlandia, Italia, Rusia, Alemania, Suecia, Japón, de Francia y Québec fueron los más emocionados en venir y en recibir gente. De esa secuela ya hay artistas que forman parte de los circuitos de festivales en diferentes partes del mundo”.

Afirma: “Yo creo que el espacio era indispensable, ya hacía falta en México y tuvimos suerte de ser apoyados por todos lados. No hubo retos porque los objetivos estaban muy claros. La respuesta de los artistas y del público fue inmediata, nos rebasó la capacidad de convocatoria. El lugar era tan necesario que inmediatamente tuvimos respuesta de todo

⁸ La **instalación** artística tiene sus orígenes en artistas como Marcel Duchamp, quien utilizaba objetos encontrados, como en su famosa obra “La Fuente”, donde coloca un mingitorio recuperado de la basura. Se busca generar una experiencia conceptual a través de la colocación de diversos objetos que generen un espacio diferente en la galería o sitio de exposición.

el mundo. El Departamento del Distrito Federal nos dio arquitectura para poder habilitar otra nueva área en el edificio. Nos dieron el dinero para construir una arquitectura muy moderna, de vidrio y acero. Todo se cumplió. Hicimos una Asociación Civil, la echamos a andar. Tuvimos la posibilidad de estructurar un concepto maravilloso. Lamentablemente la sed y el hambre de poder del ser humano es tan grande, que inmediatamente que ven algo formidable lo destruyen. Es una gran pena como un lugar que iba tan excelentemente bien, pudiendo ser uno de los espacios más importantes de América, se quedó en un simple espacio del Estado, un espacio más como lo es cualquier otro espacio o galería”.

De aquella época Stainbiggler recuerda que en el segundo festival (primero en X Teresa) existía un ánimo general de buena vibra, toda la comunidad de performance sentía que había logrado al fin que su disciplina fuera reconocida por el mundo del arte mexicano: “Ahora existía un lugar, un espacio para el performance: X Teresa Arte Actual, con un concurso y un premio monetario para el ganador del mismo, sobre todo porque eso no ocurre ni en el primer mundo, tampoco es normal contar con lugares de tal envergadura dedicados al performance”.

22 La comparsa en la creación de X Teresa fue la artista visual, performer y curadora, Lorena Wolffer. Cuando Eloy Tarsicio es acusado por el supuesto robo de una obra de arte y entra a juicio, a ella le ofrecen la dirección del espacio. Ella acepta y el gremio de esta disciplina se divide entre los que la apoyan y quienes defienden a Eloy Tarsicio. En febrero de 1994 ingresa Wolffer a la dirección. Tarsicio entabla un juicio contra Bellas Artes. Al parecer al año se encontró la obra por la cual lo acusaban.

Wolffer: había conocido a Tarsicio a mediados del mil novecientos noventa y dos. Él charló con ella la idea de crear un espacio para las disciplinas alternativas. Los dos hacíamos pintura con sangre y empezamos a chambear juntos. Para ella los problemas empezaron des un principio: “Eloy me dijo, mientras decidíamos cuáles iban a ser exhibiciones, pues que trajéramos cosas nuestras para colgar en XT, yo le dije: ‘Güey, no mames, tenemos que representar a una comunidad, no podemos poner nuestras ondas”.

Entonces “surgieron muchas broncas entre Eloy y yo sobre como llevar XT, lo inhabilitan por una bronca que no tenía nada que ver con XT, y me preguntan si quería dirigir XT, yo tenía veintiún años y no tenía ni la más remota idea de lo que estaba haciendo. De haber sabido lo que

era hubiera dicho que no, a pesar de que Felipe Eherenberg se pasó toda una tarde tratando de convencerme de que no aceptara, dije sí y se armó este gran pancho con el grupo de Eloy”.

De esa época, Doris Stainbiggler recuerda que en XT se empezó a hacer un trabajo muy fuerte, muy profesional y con mucho dinero, de tal suerte que parecían hacerlo lo mejor posible para legitimar a la dirección que suplantaba a la de Tarsicio.

Responde Wolffer: “Cualquier persona justifica su estancia en un lugar con un buen trabajo. El único motivo de los que estábamos ahí era hacer un buen trabajo. A mí jamás me ha interesado, ni me interesó en ese momento defenderme per se, contra Eloy. Me interesaba defender el proyecto, es alucinante porque jamás se habló de proyectos, nunca se habló de poner un proyecto frente a otro y decir hay una visión contra otra visión, se hablaba de personas y eso me parece muy grave: defendamos nuestras ideas de trabajo. A mí no me interesa contraponer puntos de vista personales. En la administración de Eloy tuvieron Praxis Corporal, exposición de foto que pudo haber estado en cualquier otro lugar, no era un rollo experimental, no tenía una propuesta nueva. Eloy no tenía una visión y por tanto incluía muchas cosas, mi administración estuvo más centrada en performance e instalación. El cuarto festival estuvo dedicado totalmente al performance norteamericano, la mayoría de los artistas fueron biculturales (un chino norteamericano, por ejemplo). Había una visión política más avanzada y la idea era presentar a los mejores performanceros posibles. La administración de Guillermo (Santamarina) es muy distinta porque tienen un proyecto más o menos claro que le apuesta a otras cosas, como el arte sonoro: está bien, a él no creo que le interese tanto el performance”.

Ante la polarización que tanto Stainbiggler como Alcázar recuerdan como un momento donde la mayoría de los artistas se agruparon o del lado de Wolffer o del lado de Tarsicio el trabajo en la época de Wolffer no fue fácil.

La ex directora menciona: “Básicamente lo que nosotros hicimos en XT, lo hicimos en la mitad del tiempo en que lo podíamos hacer, porque la otra mitad nos la pasamos defendiéndonos y no era defensa de ‘Ay, me dijo bu y lloré’. Me acusaron de malversación de fondos. Entonces venía una auditoría y en ésta salió que la lana que se debía era de Eloy. Desde ahí sí hubo un rollo de estarse defendiendo constantemente, y ya salió el nuevo periodicozo donde dice que yo me cogí a no se cuanta gente para

llegar al puesto, mi involucramiento con espacios de performance fue básicamente con XT, de ahí este tremendo desencanto con la comunidad performancera y una especie de distancia. Digo, sé que hay muchísimos espacios que han surgido, la mayoría ya los cerraron, pero mantengo distancia de las malas ondas del performance”, aclara la artista.

“En realidad mucha de la chamba de dirección yo ya la estaba haciendo. Lorena Green ya había entrado a XT, a partir de que me nombran directora empezamos a chambear mucho, se hizo un equipo bastante chido de gente que fue llegando. Éramos puras chavas, Leticia García (administración) y Denis Alva (Producción). Crecimos juntos. En XT hubo esta onda de que cualquiera que tenga una idea que venga y que lo haga y con el paso del tiempo fuimos diciendo, no, a ver, espérate. Ya hicimos esto de darle chance a todo el mundo, plantearlo como un espacio abierto; por qué no establecemos una curaduría para el próximo festival. Planteamos una línea, invitamos a este tipo de artistas y a otro festival a este otro tipo. Luego surgió la posibilidad de la remodelación o añadir la parte que no era de XT, porque el GDF estaba haciendo remodelaciones, hubo una mayor conciencia de qué somos y qué necesitamos. Teníamos un entusiasmo juvenil. Nos dimos cuenta de que todo lo que salió en prensa era de gente que evidentemente no sabía lo que era un performance, o una instalación. Yo dije, vamos a hacerles la tarea a estos cabrones, por qué no hablamos a los jefes de cultura de las secciones y les damos bibliografía para que el reportero que manden por lo menos lea de qué se va a tratar lo que estamos haciendo. Fue muy chistoso porque nadie aceptó, sólo Reforma, de ahí se generó una relación bastante chida con ellos. Después dejaron que Guillermo Gómez Peña interviniera⁹ el periódico. Se fue profesionalizando bastante hacia el final. Ya los tiempos de montaje estaban bien calculados, a la gente le pagábamos bien y a tiempo. Tuvimos muchas broncas con Bellas Artes porque, ¿cómo compruebas ciertas cosas fiscalmente? Si un artista te pide cinco grabadoras y te cuestan cien pesos en Tepito y en la tienda quinientos pesos, pues las vas a comprar en Tepito. Pero en Tepito no te dan factura. Hicimos una onda en la que les sacábamos fotos a las cosas para que vieran que no nos estábamos chingando la lana. La difusión fue mucho mejor, lo alucinante es que hacíamos esto con cinco pesos. El presupuesto era miserable pero surgieron ondas chidas. Fuimos siendo más claros y más precisos con el paso del tiempo. En términos conceptuales, de curaduría y de producción y organización, la onda de documentar se fue haciendo

24

⁹La **intervención** artística consiste en afectar un espacio (museo, galería, barrio, ciudad, pared, poema, diario, revista, etc.) existente con una acción artística. Un ejemplo clásico es el trabajo del artista Christo, que ha forrado islas de color rosa o que ha llenado de sombrillas parques enteros.

muy importante. Empezamos con dos chavitas que acababan de terminar la escuela de foto, como no había lana no les pagábamos honorarios, pero sí el material y se quedaban con los derechos. Podían ganar lana al venderle a los artistas sus fotos. Al final, el Cuarto Festival, a mí me pareció muy chido, con altibajos, claro. El lado complicado era estarse defendiendo durante tres años de un grupo de gente que estaba muy encabronada. Era estar y no estar. Yo creo que desde los seis meses que yo estuve ya teníamos preparada la carpeta de entrega por si nos corrían. De no haber habido tanta lucha yo me hubiera quedado bastante, pero se convirtió en un peso cabrón”, narra Wolfffer.

Josefina Alcázar considera que X Teresa resultó fundamental en los noventa: “pero como en todo, llega un momento donde después del gran boom, la cosa se asienta y no necesariamente tenemos que verlo para mal. El hecho de que se estaba concentrando todo en X Teresa hizo perder a los performanceros una característica muy importante: el aventurarse, y ahora, si no eran escogidos en el festival, si no entraban al concurso ya se sentían perdidos de la mano de Dios y ya no tenían la iniciativa de hacer cosas nuevas, gracias a estas crisis surgieron espacios como el Epicentro, o tantos nuevos espacios. La idea a mí me parece mejor”.

Anexa: “Yo creo que cuando Guillermo Santa Marina tomó el espacio (1998), estaba ya en crisis la administración y creo que por las divisiones de que estamos hablando; precisamente es bien visto en un inicio, no es de ninguno de los dos bandos, si hubieran puesto a equis de tal lado, o a tal del otro, nadie hubiera aceptado. Guillermo llega con un aura de conciliador. Logra hablar con todos los bandos. Ha sido muy cuestionada su administración, pero no la calificaría del acabose. Él personalmente no está muy ligado al performance, únicamente le interesa mucho la música y le ha dado espacio, no lo concentró en performance. Ahí es donde se cuestiona si eso es criticable o no. No se puede decir: si se abre a otras manifestaciones artísticas está mal, hay que buscar otros espacios y no centrar a X Teresa en performance. Los performanceros se centraron en X Teresa y nada más. Eso estaba siendo muy peligroso”.

Al cuestionarlo al respecto, Roberto de la Torre aclara: “Sí sé de todas esas críticas pero a mí no me consta. Tiene tiempo que no voy a los festivales precisamente porque no me gusta la especialización del performance. Yo creo que, como todo, algo que empezó muy bien, si no tiene capacidad de renovarse y de actualizarse, de llevar una muy buena

organización y una infraestructura, tiende a caer. Sé que en los últimos festivales hubo muchos problemas, esto depende de a qué tipo de artistas se invitaron, cómo conceptualizaron este trabajo: por un lado está la institución y por otro el trabajo de cada uno de los artistas y eso es independiente, que decaiga la institución. X Teresa para todos fue muy importante, tuvo un momento históricamente muy especial para todos los artistas que queríamos desenvolvernos en estos medios alternativos y sobre todo en el área del performance; pero la verdad, el trabajo del performance podías hacerlo en cualquier espacio”.

Lorena Wolffer abunda: “No podría hablar de las fallas del espacio porque yo no voy mucho a XT. Para mí ir a XT es como ir a ver al hijo que diste en adopción; a mí sí me costó mucho trabajo abandonar XT, inviertes tu vida, no era una chamba a la que llegabas a las diez y te ibas a las seis. Todo mundo ponía de su bolsa todo el tiempo. Nos turnábamos para ver quién se quedaba hasta las cuatro de la mañana”.

26

Hace un balance: “Lo único que puedo decir de fuera es que me parece grave que el festival se haga bienal y que se rumore que es flojo, al ver la programación no me llama mucho la atención. Me parece muy respetable que cada quién tenga su proyecto aunque es grave que (Guillermo Santamarina) haya dejado al performance en una especie de segundo o tercer lugar, simplemente porque a nivel histórico XT fue un espacio ganado, nadie nos lo regaló. A ninguna de las personas que estuvimos involucradas, desde Eloy hasta Guillermo. En las juntas en Bellas Artes era todo un rollo para explicarles (a los funcionarios) lo que estábamos haciendo, los primeros dos años eran una cosa tremenda, te puedes pasar horas tratando de explicarle al administrador por qué estás haciendo algo, el espacio se puede perder. .

Después de la demanda a Eloy Tarsicio, la obra de arte supuestamente desaparecida fue encontrada en una bodega. Tarsicio entabló una demanda que Bellas Artes nunca contestó, por lo cual el demandante ganó por default el juicio, con lo que tenía que ser reinstalado en su cargo.

El caso Tarsicio provocó que Wolffer entrara en medio de un aura polémica, así que Doris analiza que esto fue motivo para el esfuerzo: “bajo presión de justificar su legalidad”. Se consiguió ampliar el presupuesto y se generó un archivo fuerte de performance. La muestra debía ser algo implacable porque los ojos de la comunidad y de la prensa estaban puestos sobre cada movimiento de la actual dirección, la consigna era: “Somos ilegales pero somos mejores”.

Wolffer califica lo anterior de “una mamada”, pues en los dos siguientes festivales Televisa llegó a XT. Sorprendía que existían honorarios, producción pagada, computadoras, staff, producción de iluminación, audio y un catálogo. Pero al regreso de Tarsicio (1996), el equipo de Wolffer desapareció. Asegura Doris que hubo un veto de Bellas Artes hacia Tarsicio y los empleados no recibieron su paga en los primeros seis meses: “Yo me acuerdo que Lorena Gómez, del archivo de XT, me vio un día y me dijo: ‘Doris, yo invito, acabo de cobrar los seis meses’”.

A su vuelta al recinto, Eloy Tarsicio encuentra “un espacio institucional que requiere de una atención institucional, con la imposibilidad de recuperar un espacio para los artistas conforme a los objetivos inicialmente planteados”.

Hacia finales de la administración de Guillermo Santamarina, XT enfrentó muchos problemas en el área de performance. La muestra se ha convertido en Bienal, los últimos festivales han recibido severas críticas por parte de la comunidad performancera, José Luis Sáenz, quien cubriera todo lo relacionado con performance durante la década para El Universal, relata “Eloy Tarsicio abre el espacio pero su mejor época llegó con Lorena Wolffer, sin duda por el dinero que se invirtió, cuando Tarsicio regresa el presupuesto se le reduce diez veces, termina por renunciar y entra Santamarina. Yo creo que él enfrentó a la falta de interés del estado, a un presupuesto reducido, pero por otra parte a su falta de imaginación para conseguir los recursos”.

Para la artista Mirna Manrique es razonable que no se le esté dando tanta importancia al performance, pues se le está dando empuje al arte sonoro y a la instalación: “Si XT fue concebido para puro performance, ¡qué flojera!”.

Sobre tales críticas a la gestión de Guillermo Santamarina, Eloy Tarsicio expresa: “Yo no puedo opinar porque se trata de un espacio que dejé andando y al cual no he regresado, ni a través del rumor ni de lo que se ha dicho. Me trasciende y no podría explicar nada porque no lo entiendo, no sé cuál es la realidad del hecho ni la realidad interna del espacio y su relación con los artistas, es algo de lo que me salió”.

Así pues, XT resultó crucial para el desarrollo del performance y sus practicantes en México, desde entonces y hasta la fecha, todo aquel que ingresa a esta disciplina pasa alguna vez por ahí, es una suerte de credencial no impresa.

“X Teresa se volvió el patito feo de Bellas Artes. Entonces faltaron

honorarios, invitaciones, carteles y no hubo catálogo”, asegura Doris Stainbiggler.

Durante 2001, después de la Décima Muestra de Performance, Pancho López convoca a una reunión para discutir las deficiencias del citado acto, de ahí emana un documento que pide un espacio a XT para crear un laboratorio experimental de arte no objetual. La prisa de un reportero de Reforma hace que Guillermo Santamarina se entere de la existencia de esta carta antes de que los performers la giren a dicha autoridad. El director termina por decir que no va a leer dicha carta: “¡Qué hueval”, sentencia y afirma que por su cuenta corre que Pancho López no vuelva a pisar XT.

XT “Ha sido uno de los pilares, si no es que el único que ha funcionado como nicho natural de presentaciones, reuniones y difusión englobando los intereses de los performancers”, asevera Pancho López, pero augue que se ha perdido el interés de los artistas y del público.

28

Doris afirma que si Tarcisio pasó a la historia como fundador del espacio, Santamarina lo hará como quien lo convirtió en un antro o bien, por cerrarlo. En la prensa, Santamarina aseguró que el espacio no era necesario, que bastaba con una pequeña oficina para hacer el trabajo. Doris asegura que eso es lo había ido ocurriendo en realidad: “Desde hace mucho, tras bambalinas, el espacio es un trampolín para artistas que de ahí se conectan, llamarlo agencia por lo menos sería honesto, una galería tiene su menú de artistas y no hay pluralidad, a una galería ya ni le preguntas”.

La austriaca afirma que así ha trabajado XT: “Nunca son convocatorias abiertas ni es algo público. Es como un túnel, un embudo, se vuelve un trabajo de canalizar o colocar artistas. Eso ha pasado desde hace años sin ser bautizado, con el engaño de que realmente es público, plural y objetivo”.

Para Doris la administración de Guillermo Santamarina representó a la ideología de las élites: “la ideología fashion, es una tendencia de alguien que está penetradísimo del posmodernismo, harto de la búsqueda del sentido, todo vale mientras no me critiquen a mí, bajo la salvedad de no política, no compromiso, no mensaje”.

Se buscó durante más de un año al entonces director, pero nunca se logró pasar de la secretaria. Tras dejar XT se convirtió en el director del espacio El Eco.

A pesar de las polémicas generadas por las diferentes direcciones de XT, lo cierto es que su creación dio paso a la consolidación de esta disciplina en México. Durante los 90 fue el único lugar especializado en performance en América Latina. La mayor parte de los performancers que han destacado han pasado por ahí.

El festival no festeja

Eloy Tarsicio propone ahora llevar a un festival de performance a los vidrieros, vendedores ambulantes, franeleros, limpiaparabrisas, etc.: “A ellos hay que llevarlos a los festivales, hay que pagarles. Los otros son charlatanes. Después de ver a un niño acostándose en vidrios enfrente de X Teresa, cualquier cabrón que se para en XT a hacer pipí, masturbarse o desnudarse, no es nada, ahí es donde habría que reflexionar dónde es su foro y cuál el mercado del performance. Yo te juro que si hiciera un festival ahorita, invitaría a todos aquellos que están marginados de la definición de arte como performance o de performance como arte y no nada más invitaría artistas”.

30

Sobre la existencia de un público para este tipo de arte contemporáneo dilucida: “Siempre se ha pretendido que el público se eduque al performance. De hecho en las otras artes también, pero el público del arte es aquel que es afectado por el objeto artístico, algo muy complejo, el objeto artístico no es un objeto de contemplación específica, sino que tiene un contenido y a veces este trasciende a la contemplación. Un público de una obra es aquel que responde al impacto de la obra, aquel que no lo hace no es público sino un simple espectador. Ha habido muchísima gente viendo performance, ¿quién de ellos se ha convertido en público? No lo sé”.

Dilucida: “A lo mejor se ha gastado, tal vez ya se asimiló el performance y a lo mejor se ve como antes, y aburre en lugar de impactar y conmover. El artista debe pensar en su público en el sentido de lo que quiere, ¿qué quiere decir, para qué lo quiere decir?, ¿es un blofismo¹⁰, una forma de expresarse estéticamente para llevar a un museo?, ¿quiere llegar a una galería?, ¿quiere que lo compre alguien para animar un show de una boda o unos quince años? Algo fenomenal, es que abrimos X Teresa, hablamos del festival de performance y venían miles de personas que en su vida habían visto nada”.

Para Tarsicio el performance es una herramienta de comunicación directa y por tanto de uso estratégico: “el performance para salón me da hueva, el performance para museo me aburre, me hace bostezar, el performance para galería o lugares: no, ya los he vivido tanto que ya no me interesan, yo creo que el performance tiene que recuperarse, evolucionar dentro de un contexto que revalide su cualidad de comunicación de contacto directo”.

¹⁰ Blof es un término proveniente de los juegos de cartas, es cuando se hace creer al contrincante que se tiene una buena jugada y esto no es cierto, de tal manera que apuesta más o bien se retira de la apuesta. N. del A.

Indica que el artista debe generar su nivel de comunicación en otros estatus en donde mensaje y contenido sean coherentes con su contexto.

Elvira Santa María considera que se ha alcanzado un público muy diverso a quien le importa un arte que le haga sentir algo, “la gente busca experiencias que las artes tradicionales ya no le pueden dar. Para ella las instituciones han jugado un papel importante y lo van a jugar mientras no haya una industria privada a la que le interese, “pero como tiene objetivos muy claros, capitalistas, si doy un peso, tengo que sacar dinero y el performance no lo da”.

Rememora que el performance se desarrolló en instituciones, por una política cultural de apertura: “La gente lo exigía, en lo económico, social y político. También el arte se abre espontáneamente, del Chopo a XT, sólo fue un año. Abre con el performance como plato fuerte. Paradójicamente hay mucha gente interesada en la renovación de las cosas. Por eso cuando sale el festival la gente va a verlo. Está interesada y le gusta y lo sigue buscando. Fue un momento muy particular. Toda esa constelación era muy precisa para el performance. Después de cinco años, la institución ya no está tan interesada. Me temo que por ignorancia y como el performance no luce como otras exhibiciones que sustentan una labor muy reconocida en el mundo como es la exposición tradicional, incluida la instalación, el performance no tiene todavía ese reconocimiento, pero se hacen festivales en todo mundo con un reconocimiento igual al de otras artes con solicitud por parte del público, más importante. Aquí la hay más que en Europa pero no se le apoya no sé por qué”.

Quizá ha pasado el tiempo de que el festival de performance de XT sea la cumbre del encuentro anual entre los actores de esta disciplina, otros espacios han recibido al performance y se han creado otros festivales como Performagia. Aunque en su momento a los artistas les preocupó mucho un probable declive en la calidad de La Muestra Internacional de Performance, hoy en día, ésta continúa y el trabajo del arte acción se hace en diferentes espacios y los artistas tienen una participación internacional.

LA COMUNIDAD PERFORMANCERA

La iniciación de un artista

La mayor parte de los artistas ha descubierto al performance en la búsqueda por expresarse de forma más efectiva, fiel a sus emociones y formas de ser y pensar. Muchos de ellos han contado con un mentor o alguien que simple y sencillamente los ha orillado a presenciar una acción que ha cambiado sus vidas.

32 Elvira Santa María cuenta: “Yo me inicio a partir de que conozco a Eloy Tarsicio, hace diez u once años. Él era muy joven y desarrollaba un trabajo poco aceptado en México: instalación, piezas muy conceptuales y performance. Él llega a la antigua Esmeralda a dar clases y a los alumnos del primer año nos inicia haciendo un recorrido general por todas las formas del arte actual. Nos quitó el bastidorcito, los ejercicios académicos, nos puso a hacer ejercicios y después a plasmar en un dibujo lo que sentíamos. Nos hacía pensar: ¿cómo puedo transmitir esta sensación en una obra? Se trataba de buscar un lenguaje donde se pudiera expresar algo de aquello que el artista en realidad quería decir. Fue un año con él, como artista de performance no aprendí mucho; él era muy conceptual y no era lo que a mí me llamaba la atención, pero él me presentó al señor performance”.

Elvira Santa María inicio a partir de sus preocupaciones personales: “Para mí no existe tema. Cuando yo quise tomar un tema: el de la muerte, la muerte se apareció y me dijo: ‘Es que yo no soy un tema, yo también soy parte de la vida’. Empecé a trabajar la muerte con el material que tenía: mi padre asesinado, mis amigos muertos de sida, artistas de performance que se habían suicidado. Mis preocupaciones han ido cambiando. Las problemáticas sociales me importan mucho, pero después de unos años ha ido evolucionando mi visión sobre cómo abordar tales problemáticas: las sociales, las económicas y las muy personales. Ahora pienso que no quiero ser panfletaria al abordar esos temas, sí tratar de ir más al fondo, profundizar en lo importante”.

Como ejemplo de lo anterior nos relata su obra donde recorta las ilustraciones de varios billetes del mundo: Zapata, de México; un halcón marino, del dólar canadiense; del billete suizo, a Giacometti; del alemán, el piano”. Así libera a Zapata del valor monetario y lo rescata como espíritu de México. Destaca haber logrado la pieza sin llegar al

panfleto de destruir y quemar. Añade: “Mi trabajo antes era muy ritual y complejo, ahora es más directo, más claro. El durex que uso tiene un porqué”.

Normalmente, sobre todo por los happenings se tiene la idea de que los accionistas comienzan sus trabajos en la calle. No siempre es así, Roberto de la Torre y su grupo 19 Concreto comenzaron en lugares cerrados: “Nosotros nos fuimos desenvolviendo en espacios culturales.”.

De la Torre rememora sus inicios: Empecé a trabajar con este lenguaje hace unos quince años. Tenía veinte, estudiaba en La Esmeralda, en segundo año, en ese entonces la escuela tenía muchas carencias de tipo académico. Era una escuela de pintura, grabado y escultura y aún así, también había carencias. Un grupo de amigos yo nos juntamos para crear un grupo: 19 Concreto, y sirvió como pretexto para empezar a explorar estos medios alternativos. En su momento, empezamos a trabajar mucho con performance y este mismo generó la instalación. Durante siete años de trabajo colectivo, éramos cuatro o cinco artistas y a veces juntábamos más gente”.

Ellos comienzan casi a la par de los primeros festivales de performance en México, “Básicamente fue iniciativa de dos alumnos de la Esmeralda: Hortensia Ramírez y Gustavo Prado, junto con Eloy Tarsicio. Se hizo el primer festival en el Museo Universitario del Chopo”. Los trabajos los hacían a partir de alguna invitación de un museo o espacio, pero oficialmente se dan a conocer en los festivales.

Lorena Wolffer se inició en la pintura y más tarde comenzó a realizar cuadros con sangre. Poco después fue a estudiar a Boston, donde existe un departamento de performance. “No había mucha historia, había más teoría y predominaban las referencias norteamericanas sobre el performance, y algunas europeas”.

La artista cuenta un poco sobre sus clases: “Eran más bien talleres de práctica, el maestro daba alguna guía temática y tú elaborabas un trabajo a partir de eso: se criticaba y analizaba la pieza. Esos cursos se inscribían más en una tendencia tradicional del performance, en este rollo de tiempo y espacio real”.

Lorena presentó sus primeras obras en Boston, después regresa a México, donde descubre la carencia de lugares para hacer performance. Poco a poco fue descubriendo a los artistas que trabajaban en esa rama artística:

“No había un movimiento, ahí estaban las vacas sagradas, Felipe Eherenberg, Marys Bustamante, pero no existía un movimiento como tal, éste se genera hasta el primer festival del Chopo.

Es en ese festival donde ella encuentra a gente dedicada al arte acción, para ella fue el primer encuentro con una comunidad y donde se enteró de la existencia de grupos como SEMEFO.

Eloy Tarsicio indica que el performance es parte de la historia del arte y, por lo tanto, quien se entera de los acontecimientos artísticos, comprende que, la escultura o el dibujo no eran suficientes para expresarse y se utilizaban otros medios, como la locura misma o el enfrentamiento a la realidad de una manera salvaje.

“Cuando yo me pongo a estudiar más a conciencia este tipo de actos, encuentro corrientes que demuestran un poco más diseñado y un poco más estructurado hacia el arte, este tipo de explosiones artísticas y te lleva a la Bauhaus, al dadaísmo, futurismo; al mismo romanticismo que arroja poetas y artistas, en general, de la locura, de una cualidad impresionante en su manera de expresarse”, analiza.

“El manejo de las emociones es parte fundamental del performance. Desde siempre ha existido. El conocer eso me daba la posibilidad de pensar en otras alternativas en el desarrollo de mi obra. Las primeras obras que veo como estructura de obra artística publicada, son las de Kaplan, Boris, los gringos primero, luego los alemanes y en los ochenta llega a mí información de fluxus¹¹ en los setenta los happenings de los artistas gringos son conocidos por nosotros. De hecho vinieron a la universidad algunos artistas gringos de cualidades performativas y de arte conceptual. Yo me educó en esa década, la de los performance, de los happenings, de lo conceptual. Y empiezo a desarrollar mi obra dentro del performance en los mismos setenta, haciendo acciones en el Museo de Arte Moderno con un grupo donde trabajamos Sebastián, Magali Lara, Mauricio Guerrero, Octavio Gómez, El grupo Proceso Pentágono, la mayoría de los artistas y de los grupos hicimos cosas locas, en la calle, en las galerías”, nos cuenta.

Recuerda que en los ochenta él y otros artistas (Vicente Rojo, Mario Rangel, María Guerra, Carlos Somonte, etc.) formaron el grupo Atte: la dirección: “Hicimos performance en muchos lugares, en las escuelas, en San Carlos, en el Auditorio Nacional, lugares donde la gente se reunía para buscar expresiones diferentes del arte”.

Tarsicio es el maestro de más de un performancero, con él también

¹¹ Fluxus es una corriente artística iniciada por el músico John Cage. Se trata de romper con la lógica del arte y acercarla al flujo de la vida. Cage, con formación de músico orquestal, tiene una obra que consisten en puro silencio, por ejemplo.

inicia Mirna Manrique, pues él ejercitaba a sus alumnos con instalaciones o performances.

Explica Mirna: “Mi primer trabajo era una cosa muy burda, y la relacioné con el teatro callejero, sin las pautas del teatro convencional, sin convocatoria para el espectador. Y los siguientes trabajos fueron menos atrofiados, con gente de La Esmeralda y la colonia Guerrero. Yo misma me encargaba de hacer la propaganda”.

Mirna aún no denominaba a su trabajo como performance y afirma no haber conocido a la gente de los sesenta: “Hay una pequeña amnesia histórica”.

Interesada en romper con la idea de una cultura encerrada en la esfera del arte, Manrique ha venido “pepenando códigos” para comunicarse con la gente no inscrita en el terreno del arte, podría decirse, con el pueblo, “con espectadores potenciales”, pues ella está convencida de que, en primer momento, “el arte sirve para comunicar; y luego para que se te hinche el corazón y goces la experiencia estética”.

El tallerista Pancho López no estudió arte sino comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y sociales de la UNAM. Algo un tanto mágico lo llamó a la disciplina. En 1995 entró a la Universidad sin contar en realidad con un proyecto de vida: “Entonces, cuando empiezo a ver que todo lo que estaba ahí servía para confundirme más y no sabía ni por dónde iba yo a agarrar camino, un día, sin querer, me encontré un volante en las calles, un volante de X Teresa, se presentaban Elvira Santa María y Eugenia Vargas. Yo me puse de acuerdo con unas amigas y fuimos al evento, se llamaba Terreno peligroso y era un intercambio de Estados Unidos con México, si no me equivoco, con Phoenix”.

Se trata de la obra que ya hemos relatado. Continúa el autor: Empecé a ir y me tocó el cuarto festival de performance. Por supuesto, ya de ahí no me despegué, estuve yendo, tomé talleres y empecé a construir mi propia historia. Para el noventa y siete ya había tomado varios talleres. Entré al concurso de selección que había para hacer una muestra de performance y me seleccionaron. Presenté una cosa que se llamó Muu performance, y después de eso hice uno de los primeros Picnic's aquí en el Zócalo, como ejercicio de otro taller, y ahí ya empecé con esta serie de Picnic's, que sigue hasta ahorita”.

Niña Yhared niega haber tenido algún guía, sin embargo es innegable que dos personajes han influido decisivamente en su vida artística: Philip Braggar, pintor; y Armando Sarignana, artista multidisciplinario (q.e.p.d):

“Yo creo que todo fue de forma autodidacta, porque tenía que ver con lo que a mí me interesaba expresar en un lenguaje particular. De hecho mi trabajo ha sido muy reconocido porque he creado un concepto de donde todo lo que sucede es mío, son mis sueños y mis ideas y mis personajes y mi historia”.

Relata que Bragar le enseñó a buscar dentro de ella misma a su propio maestro. “Estando en el teatro me di cuenta de que me gustaba mucho ocupar la escena desde un punto de vista muy personal. Me gustaba llevar mis sueños a escena, fue entonces como comencé a hacer mis propios montajes y espectáculos de manera individual. Además es importante decir que a mí el teatro me sirvió muchísimo porque me dio bases sólidas para presentarme en público con toda esa fuerza y energía”.

Yhared se desprendió del teatro al caer en la cuenta de que en el performance había mayor libertad para su expresión. “Además así puedo combinar otros medios como dibujo, pintura, danza, escritura, el cuento y poesía”.

Doris Stainbigler es el contrapunto a la idea de contar con un guía que ilumine el camino del artista incipiente: “En la adolescencia me interesó el teatro, la danza. En Austria me inscribí en Historia del Arte, que no es allá parte de la Escuela de Artes plásticas, así que no coincidía con artistas. Yo era una estudiante interdisciplinaria. Mi vida fuera de la Universidad era lo que más me formaba: exposiciones, festivales de música experimental y publicaciones. En México, en Austria, la cultura, el arte, son herméticos, de difícil acceso”.

Se considera la excepción con relación a los demás artistas, pues no estudió arte y salió de su país: “Mi acceso al gremio se dio por el premio. Tampoco me volví parte de un grupo, me quedé viviendo en México y organizando actos. No tuve un mentor ni me buscaba uno. Desde Austria hacía actos, pero me juntaba más con pintores, gente de danza o escritores que realizaban actos poéticos. En San Francisco trabajaba más bien en las protestas, como en la guerra del Golfo Pérsico, luego me relacioné más con pintores. Mis primeros trabajos llamándoles performance, fueron en El LUCC (La Última Carcajada de la Cumbancha), con músicos, gente sin experiencia en el arte, había mucha presencia espontánea de bailarines en La Casa de cultura del Valle. Nos prestaban el lugar para ensayar a cambio de hacer performance en las presentaciones, éramos como el grupo de performance de ese lugar, a cargo de Margarita Fría. Ni bailarina era yo; entonces, pues no sabían qué hacer conmigo”.

Después Doris salió un año de México, regresó a Austria y allá trabajo en un foro donde atendía el guardarropa, destaca que era un lugar muy especial, pues se presentaba gente como Diamanda Galas. A su regreso, en 1993, el concurso de performance se halla en su apogeo.

“De los lugares más abiertos en esa época estaba el posgrado de San Carlos, donde se metían médicos, matemáticos, ingenieros y un porcentaje reducido de artistas plásticos”, rememora la artista sonora.

Emma Villanueva inició en un taller de performance de Lorena Wolffer, y, muy particularmente, con su pieza *La Pasionaria*, en el año 2000, al poco de terminada la huelga de la UNAM. A ella le interesó desde un principio trabajar con el ámbito callejero y así lo ha venido haciendo con sus Clases de dibujo al aire libre, donde ella modela desnuda para diversos públicos, por ejemplo, para un cuerpo de policías como parte de sus intervenciones en la calle.

Al igual que en otras disciplinas más tradicionales, los artistas del performance se han encontrado con dicho quehacer a partir del acercamiento a un creador, a un taller, o simplemente al presenciar uno.

En todo caso forma parte de la búsqueda estética, creativa y experimental de los artistas de nuestra época para hallar nuevas formas de expresión.

Desde los setenta hay en México una continuidad que detona un “boom” (como le llaman los propios artistas) del performance en los 90, a partir de lo cual nuestros entrevistados y otros más han ido conformando una comunidad.

La comunidad performancera

La mayoría de los performanceros calculan el grueso de su comunidad en setenta o cien personas, y por eso se sorprenden de lograr tanto escándalo como asegura Mónica Mayer. Y es aún más sorprendente que puedan lograrlo siendo una comunidad muy fragmentada. La comunidad era “muy viva, muy interesante y muy interesada en trabajar crear y proponer”, afirma Pancho López, y narra que siempre había algo: “Ibas a un lugar y te encontrabas a César Martínez presentándose en el homenaje a Germán Listz Arzubide o, si ibas al día siguiente a otro lugar, te hallabas a La Congelada de Uva en la presentación de una revista”.

Wolffer, también conductora del programa Arte X, de canal 11, nos habla de la comunidad performancera: “Existen muchos grupitos que de pronto se juntan como comunidad, a mí me dio gusto, en Performagia (2001) sentir que había una comunidad, una serie de personas interesadas en hacer lo mismo, y ver la existencia de infraestructura, dinero: el estímulo no genera el trabajo pero sí lo ayuda; no porque pongas XT va a haber más performanceros, pero algunos sí van a hacer mejor su trabajo porque hay las herramientas para poder hacerlo”.

38

La también tallerista recuerda que en la época de su administración había un sentido de hermandad, “aunque todo el mundo sabe que en la escena performancera todos están peleados con todos y se clavan cuchillos por la espalda a la menor provocación, y el grado de cerdez es notable. Una de las cosas que me latió mucho de Performagia es que hasta los incidentes del último día (hubo una golpiza a raíz de una pieza donde se maltrataba a una rana) me dieron la sensación de que, por primera vez desde XT, había una comunidad, de que tal vez no todos nos caemos muy bien, pero a final de cuentas estamos ahí por lo mismo, por defender un formato artístico que ya no es nuevo ni se define de una sola forma”, indica Wolffer.

Josefina Alcázar ve una comunidad que ha ido cambiando con el tiempo, que es, además, muy pequeña “si la comparamos con otras artes”. Por tanto la mayoría de los artistas se conocen, “la amistad y el pleito han cambiado según los años, los que antes estaban peleados a muerte ya se contentaron; y ahora otros están peleados a muerte; seguramente la semana entrante ya serán amigos”. Recuerda una época donde resultaba muy clara la existencia del bando de Eloy contra el de Lorena, “y era casi casi de que cuando llegabas a un lugar, te preguntaban: ¿Estás con

melón o con sandía? Y si uno no estaba de tal o cual lado, a uno ya no le hablaban, “pero eso ha cambiado”.

Pancho López se ha encontrado con una comunidad dispersa, fragmentada, divida y yuxtapuesta: “En lugar de haber un gremio de performance, hay un grupo de amigos que han trabajado juntos desde la escuela, o desde que se conocieron, obviamente se quedan las oportunidades entre ellos mismos. Es natural: Si a mí me llega una oportunidad y puedo jalar a dos o tres personas, pues voy a jalar a dos o tres de mis amigos. Lo malo es cuando me llega una más y sigo jalando a los mismos”.

Continúa el creador de los Performance de Vitrina (que se han realizado en diversas estaciones del metro): “Tienes que apoquinar con tus cuates, porque sabes que también te van a jalar a ti. Yo no he sabido de nadie que llegue y diga: Oye, va a haber un festival por acá, dame tus papeles para que te inscriba”.

Sobre el número de personas que podrían componer al gremio de esta actividad, López indica que tal vez es muy grande “entre las personas que trabajaron en los setenta, y gente como Gurrola, que desde antes; hasta los más chavos, quienes apenas están haciendo su primer performance o tomando apenas su primer taller, leyendo sus primeros textos acerca de esto, o enterándose apenas, pues encontramos una comunidad muy viva y muy diversa”.

Pese a ello López denuncia: “Es una comunidad donde cada quien se rasca con sus propias uñas y donde imperan los lemas: El que no transa no avanza, y entre menos burros más olotes”. Asegura que nadie se muestra dispuesto a dialogar o a aceptar que el otro tiene la razón.

Roberto de la Torre no ha identificado cantidades de grupos en el terreno del arte acción, pero sí ha visto gente, personas: “No sólo aquí sino en el mundo. Por eso me gusta sobre todo participar en festivales organizados en otro país, conocer a otros artistas, me gustan más los festivales no especializados en performance, se me hacen más interesantes. Trato de moverme en diferentes lados. No quiero quedarme en un solo lugar, podría caer en esa misma mafia”.

Sobre la ausencia de colectivos Tarsicio se muestra desconcertado: “No sé, estamos en una época muy terrible en donde el dinero no te alcanza para nada. El arte no es bien pagado. No hay mercado del arte, es muy difícil sobrevivir del arte, sin embargo los artistas no se reúnen y no trabajan en equipo. Hasta podría parecer como antítesis, deberían reunirse, trabajar en conjunto para hacer superproducciones, para hacer

cosas que no se han hecho, sin embargo no lo hacen, no se hablan, no se ven, quién sabe por qué, habría que preguntarles a los artistas. Yo sigo reuniéndome con artistas y sigo haciendo proyectos colectivos”.

Josefina Alcázar manifiesta que el trabajo nunca desaparece por completo: Si tú ves, por ejemplo, en los catálogos del X Teresa aparecen grupos constantemente, con duración muy corta, pero son a veces el semillero para que de seis, tres continúen, nunca desaparecen del todo, incluso ahora podemos ver que existen y en forma alternada la gente hace trabajo individual. Claro que hay la época de los grupos, el hecho de que se hiciera un trabajo más individual también lleva a una idea más centrada en el mismo performancero, eso quizá sea una de las razones para que la temática misma también evolucione de una más política a una más personal, introspectiva”.

Cuando Elvira Santa María inicia, la época de los grupos ya había pasado, “pero surgieron nuevos grupos de mi generación también, se inician en el Chopo: 19 Concreto e Inseminación Artificial”.

40

Hace un análisis al respecto: “El trabajo en grupo ya no se hace. En mis talleres toco ese tema. No saben que lo hubo y les informo. A los chavos de ahora no les interesa. Hay una visión del trabajar libremente, solo, no tener que lidiar con el grupo. Otra razón más profunda es que están inmersos en una ideología individualista. Todo es individual ahora: Tú te rentas las películas y te vas a tu casa. Todo es para yo, yo, yo. Este sistema es así”.

Ella recuerda haber iniciado en el festival del Chopo y con estudiantes de La Esmeralda: “Ahí formamos una comunidad, sin embargo cada quien es muy independiente, de hecho, últimamente en estas reuniones para ver las problemáticas del performance económicamente y frente a las instituciones, nos hemos ido reuniendo más en una comunidad”.

Considera que ha afectado esa falta de contacto, de intercambio, “no hemos desarrollado más nuestras ideas sobre performances, no hemos abordado otros contextos, en el sentido de cómo intervenimos otras instituciones”.

Terreno peligroso, o las problemáticas de un gremio en acción

En palabras de Eloy Tarsicio hay en el terreno performancero un estancamiento, una imposibilidad de rebasamiento. Piensa que este medio artístico debe evolucionar y dar nuevos frutos, así como salir de un círculo vicioso donde los artistas o bien se repiten así mismos o caen en lo ya se hecho. Para ello propone hacer una revisión de lo ya realizado y de lo que se quiere de la filosofía de la acción, del performance como un medio de comunicación inmediata.

Josefina Alcázar niega que esta disciplina se encuentre en un estancamiento, para ella más bien es tan difícil la existencia de un buen performancero, pues cuesta igual de trabajo que para la existencia de un buen pintor o un músico.

Elvira Santa María ve una mala situación ante la falta de apoyos; aun así, opina que es en estos momentos de crisis es cuando el artista valora, “muchos están resistiendo y me incluyo”. Para ella resulta fundamental la resistencia aunque nadie la ve, “para hacernos más fuertes y consolidar nuestra vocación o dejarla”.

Pone de ejemplo a Marcos Kurtics: “Para mí una de las cosas que no se ha hablado mucho de él, es que se trató de un artista de resistencia de la forma. Desde que llegó a finales de los setenta, empezó a hacer performance y hasta que se murió dejó de hacerlo. En los ochenta él estaba trabajando y hay muchos documentos que lo prueban. No estaban ni las cámaras, ni los periódicos ni nadie documentando eso y ni siquiera otros artistas, pero él estaba trabajando”.

Afirma Santa María: “Yo no tengo miedo de que el performance en un momento dado desaparezca. Va a sufrir como muchos sufrimos en este país, de una u otra forma, que desaparezca no; va a ser un momento de crisis y por lo tanto de fortalecimiento y si no resiste es que no era suficientemente fuerte. Sí, hay que luchar, pero existe la necesidad de refrescar nuestras visiones. Ya no tenemos rituales o son muy acartonados y obsoletos, como los de las iglesias. El performance abre ese espacio ritual necesario. Por lo tanto no va a desaparecer, aunque lo haga frente a las cámaras, frente a una opinión pública. Ahí va a estar, en ese momento otra vez se va a impulsar y más gente va a acceder a él. Porque no es sólo que nosotros podamos acceder al público, sino también que el público pueda acceder al performance”.

Para resolver tal estado, Eloy Tarsicio propone que los artistas se reúnan y creen sus propias cosas: “Ya hubo el ejercicio de que yo fundara este espacio (XT) y el festival. Si no ha caminado por la institución debe caminar por los artistas, deben de crear sus propias capacidades organizativas, ellos deben instituirse y no la institución. Sigue habiendo la necesidad de un espacio de cruce de artistas, diálogo, integración, de fomentar nuevas cosas. El artista es el que se tiene que reunir y tienen que proponer, crear e inventar”.

Wolffer espeta: “El performance da hueva. Sí hay un estancamiento. Deposito mis esperanzas en la gente que empieza a hacer performance ahorita”.

Cuestiona enfática: “¿Qué hace falta en México? Ya hicimos XT, hubo aciertos y cagadas, esta onda de hazlo por placer y por amor al arte, pues se me hace una mamada porque todo el mundo tiene que pagar renta, tiene que comer, se asume constantemente en el arte que tú tienes otra forma para subsistir y que haces las cosas sólo por amor al arte, es una visión romántica, chaqueta”.

42 Lorena cuenta que su retiro de la escena durante un tiempo se debió a que sus producciones cada vez se tornaron más complejas, “ya no era la típica onda del performance mexicano de llego con mis maletitas, saco mis cosas y hago mi numerito”, las piezas comenzaron a requerir iluminación más complicada y precisa, un buen equipo de audio” y no se había dado la situación que me permitiera hacer una pieza como yo me había ya acostumbrado”.

Lorena regresa a la acción en el Museo del Chopo con su pieza Mientras Dormías, pues le pareció que se habían conjuntado las condiciones.

Para la artista, otro de los problemas ha sido la programación de hasta veinticinco obras en una noche, pues pareciera estarse diciendo que una sola no vale la pena.

En los últimos años he hecho cosas que obedecen al planteamiento de cómo construir una cultura del performance, de ahí la idea de dar talleres”, la performancera recuerda que ella, como la mayor parte de los artistas, debió compilar la historia del performance mexicano, “precisamente porque yo no conté con esa educación me ha interesado dar talleres y trabajar en el terreno de la curaduría. Producir me da mucha hueva porque siento que en XT cometimos muchísimos errores, nos clavamos mucho en presentar por presentar, si podíamos traer a no sé que cabrón de Finlandia, pues lo traíamos, y no fuimos cuidadosos en

proporcionar un marco teórico para lo que presentábamos, ahí se dio el boom del performance, todo mundo empezó a hacer cualquier mamada. Yo creo que los festivales en XT contribuyeron en gran medida a eso, porque se transformó en el terreno de la permisividad. Tienes algo que deseas hacer y no sabes cómo llamarlo, llámalo performance, ve a XT y preséntalo. Ahí la cagamos”.

Para ella lo que más falta hace es profesionalizar el medio, en qué forma se realiza, produce, difunde, y “hay que clavarse mucho más en la educación. Ha sido bastante chido ver la evolución de muchos alumnos míos, de Pancho (López), de Pilar (Villela). Cuando empezamos a hacer difusión a principios de los noventa, no había instalación, ni performance en la escuelas de arte, hoy la instalación ha sido recibida y el performance se ha quedado como el patito feo, parcialmente es culpa de los artistas porque no hemos sabido darle una seriedad, mientras nosotros no digamos: Si no me dan unas buenas condiciones de producción, no presento una obra. Pues claro, todo mundo te va a decir: ¡Ahí está el espacio, llégale y chido, es un gran regalo de mí para ti como institución darte el espacio para que presentes la obra”.

Lorena apunta su crítica contra el llamado boom del performance pues para ella éste contribuyó a que todo mundo quisiera hacerlo para dar una imagen muy contemporánea: “Antes, el performance era el patito feo un poco por accidente, y ahora lo es por nuestra culpa, por no proporcionar un marco teórico que sustentara nuestra acción”.

“Este rollo de todos vamos a hacer performance ha sido muy nocivo, hay una inauguración en la Facultad de Medicina, en lugar de dar cocktail, dan performance porque es más barata, y pues salen unos estudiantes de medicina que dizque hacen performance y en su vida han leído un poquito de historia al respecto. Luego pasó está onda de que cuando hay una marcha y la cubre un periódico, pues siempre sale que alguien se encueró, perdón, pero eso no es un performance, se está usando un lenguaje muy similar al performance, pero no lo es”, explica la ex directora y agrega: “Se empezó a mal entender lo que era, mucha gente asumió que performance equivalía a una mamada y cualquier cosa que no tuviera nombre y fuera un tanto gratutita, era performance”.

Elvira añade que el performance se desarrolló en instituciones por una política de apertura cultural: “Cuando el festival sale del Chopo, la gente lo busca, va a verlo, está interesada, les gusta. Fue un momento muy particular, toda esa constelación era muy precisa para el performan-

ce. Para ella el performance no ha dado ni su diez por ciento, “se le ha encasillado en una muestra que se repite en una forma muy monótona cada año y no se le ha dado la oportunidad de generar otras formas de encuentro: salir a las calles, saber convocar al público, contar con una estructura más estudiada e inteligente de cómo organizar un acto de performance”.

Roberto de la Torre indica que hoy día el arte se asimila más fácil y las escuelas están más interesadas en el performance. “Al asimilarse ya no asustas. Antes se creía que hacer un performance era provocar a la gente, y no es cierto, tal vez si antes te quitabas la ropa o chorreabas sangre podías provocar algún tipo de situación, pero eso no quiere decir que es necesariamente bueno”.

44 Wolfffer reconoce un estancamiento en la escena del arte acción y espera que los nuevos actores de esta disciplina la renueven. “Parte de mi crisis de no hacer performance (en realidad dejé de hacerlo durante tres años) se debió a un desencanto total con el performance. Iba a hacer una pieza que se llamaba El performance está muerto, se trataba de una serie de monólogos megateatrales, con puros artistas de performance. Fue un desencanto tremendo con el performance como medio, y después hubo un tremendo reencuentro en un proyecto en Canadá”.

Así la artista cambió su visión sobre el performance: “No creo tan inocentemente en los poderes del performance como al principio; lo veo como un medio ya asimilado, canonizado, digerido y escupido, pero tiene posibilidades de funcionar como un arma para reinterpretar el momento y la historia. Tampoco creo en la experimentación per se, en abstracto. Básicamente ya todo se hizo, lo que hacemos un poco, es juntar elementos o mezclar cosas de una manera que no se había hecho. A mí esta idea de vanguardia o experimentación se me hace una mamada, no creo que nadie sea capaz de descubrir el hilo negro. No creo en la innovación, sólo en la elección de elementos”.

Cada generación artística crea sus propios espacios, sus formas de expresión y su manera de trabajar. Los performanceros mexicanos hablan sobre este quehacer en el actual panorama. Para Elvira Santa María uno de los problemas se da en la duración de los actos, pues algunos autores hablan de que los performances deben durar unos quince minutos, para poder lucirlos, con muy buena luz, pensados de manera muy conceptual y además el artista debe ir muy bien vestido. Para ella, eso es acartonar al performance.

Encuentra muy buenas propuestas con el defecto de acartonarse al depender de ciertos parámetros: “Llego a mis talleres y los chicos no me quieren hacer algo de más de quince minutos. Les pregunto por qué no hacen un trabajo de un día, de cuatro horas, ¿por qué creen que un performance debe ser hecho para entrar a la Muestra Internacional? Lo hacen para entrar en festivalito, para no aburrir al público. Están jodidos, por ahí no es el camino. Yo he hecho performance de días, de horas y de quince minutos, ¿por qué limitarse? Hay muy buenas propuestas en México, pero muchas muy mal presentadas”.

El creador de Performagia, Pancho López, destaca: “Los jóvenes tienen la energía que les es propia, son muy aventados y no les da miedo o pena. Todos están siempre experimentando, no sólo los jóvenes, también la gente más adulta que ha venido a mis talleres. Yo siento que la nueva generación es muy aventada y muy curiosa, pero a la vez, critico que es muy dispersa, necesita que todo esté sumamente digerido, muy fácil, y siento que se ha perdido mucho la capacidad de escuchar, observar y autocriticarse”.

Lorena Wolfffer es enfática: “Mientras no se establezcan más espacios y mayor infraestructura para hacer performance de una manera profesional esto va a seguir con cada quien dentro de su pequeño mundo, tratando de sacarle lo mejor posible. Sería necesario, y les toca a los que vienen buscar los espacios adecuados para presentar performance de una manera adecuada y constante, y si no, pues nos vamos a quedar como estamos. Cada quién haciendo lo suyo, con esfuerzos independientes, que duran lo que dura un administrador, un burócrata buena onda, que entendió lo que el artista quería hacer y ya. Como en el caso de Pancho digo, yo no sé si vaya a prosperar Performagia. Parece que la directora del Chopo está bastante contenta, pero uno nunca sabe. Creo que sería importante rescatar muchas cosas, quizás hacer un centro de documentación que XT tiene uno, pero está medio saqueado. Hacer más investigación, más publicaciones, más información accesible”.

Como todo arte de vanguardia, el performance buscó, en un principio, romper con la academia y los espacios tradicionales, como museos, foros, teatros, etcétera. Al paso del tiempo ha ido adecuándose a estos lugares. Aunque sigue siendo un arte cercano a la experimentación y la improvisación, cada vez más busca una estructura clara, una planeación e, incluso, un ensayo.

Parte de esa transformación se ha generado la discusión sobre si cual-

quier persona puede o no hacer un performance, y si acciones como usar máscaras en una protesta, o el trabajo de un merolico pueden ser consideradas performance. Los creadores aún no lo tienen del todo claro, pero la inclinación parece ir por la idea de que, si bien es un arte accesible a cualquier persona, debe profesionalizarse y estructurarse cada vez más

En palabras de Eloy Tarsicio hay en el terreno performancero un estancamiento, una imposibilidad de rebasamiento. Piensa que este medio artístico debe evolucionar y dar nuevos frutos, así como salir de un círculo vicioso donde los artistas o bien se repiten así mismos o caen en lo ya se hecho. Para ello propone hacer una revisión de lo ya realizado y de lo que se quiere de la filosofía de la acción, del performance como un medio de comunicación inmediata.

Josefina Alcázar niega que esta disciplina se encuentre en un estancamiento, para ella más bien es tan difícil la existencia de un buen performancero, pues cuesta igual de trabajo que para la existencia de un buen pintor o un músico.

46 Elvira Santa María ve una mala situación ante la falta de apoyos; aun así, opina que es en estos momentos de crisis es cuando el artista valora, “muchos están resistiendo y me incluyo”. Para ella resulta fundamental la resistencia aunque nadie la ve, “para hacernos más fuertes y consolidar nuestra vocación o dejarla”.

Pone de ejemplo a Marcos Kurtics: “Para mí una de las cosas que no se ha hablado mucho de él, es que se trató de un artista de resistencia de la forma. Desde que llegó a finales de los setenta, empezó a hacer performance y hasta que se murió dejó de hacerlo. En los ochenta él estaba trabajando y hay muchos documentos que lo prueban. No estaban ni las cámaras, ni los periódicos ni nadie documentando eso y ni siquiera otros artistas, pero él estaba trabajando”.

Afirma Santa María: “Yo no tengo miedo de que el performance en un momento dado desaparezca. Va a sufrir como muchos sufrimos en este país, de una u otra forma, que desaparezca no; va a ser un momento de crisis y por lo tanto de fortalecimiento y si no resiste es que no era suficientemente fuerte. Sí, hay que luchar, pero existe la necesidad de refrescar nuestras visiones. Ya no tenemos rituales o son muy acartonados y obsoletos, como los de las iglesias. El performance abre ese espacio ritual necesario. Por lo tanto no va a desaparecer, aunque lo haga frente a las cámaras, frente a una opinión pública. Ahí va a estar, en ese momento

otra vez se va a impulsar y más gente va a acceder a él. Porque no es sólo que nosotros podamos acceder al público, sino también que el público pueda acceder al performance”.

Para resolver tal estado, Eloy Tarsicio propone que los artistas se reúnan y creen sus propias cosas: “Ya hubo el ejercicio de que yo fundara este espacio (XT) y el festival. Si no ha caminado por la institución debe caminar por los artistas, deben de crear sus propias capacidades organizativas, ellos deben instituirse y no la institución. Sigue habiendo la necesidad de un espacio de cruce de artistas, diálogo, integración, de fomentar nuevas cosas. El artista es el que se tiene que reunir y tienen que proponer, crear e inventar”.

Wolffer espeta: “El performance da hueva. Sí hay un estancamiento. Deposito mis esperanzas en la gente que empieza a hacer performance ahorita”.

Cuestiona enfática: “¿Qué hace falta en México? Ya hicimos XT, hubo aciertos y cagadas, esta onda de hazlo por placer y por amor al arte, pues se me hace una mamada porque todo el mundo tiene que pagar renta, tiene que comer, se asume constantemente en el arte que tú tienes otra forma para subsistir y que haces las cosas sólo por amor al arte, es una visión romántica, chaqueta”.

Lorena cuenta que su retiro de la escena durante un tiempo se debió a que sus producciones cada vez se tornaron más complejas, “ya no era la típica onda del performance mexicano de llego con mis maletitas, saco mis cosas y hago mi numerito”, las piezas comenzaron a requerir iluminación más complicada y precisa, un buen equipo de audio” y no se había dado la situación que me permitiera hacer una pieza como yo me había ya acostumbrado”.

Lorena regresa a la acción en el Museo del Chopo con su pieza Mientras Dormías, pues le pareció que se habían conjuntado las condiciones.

Para la artista, otro de los problemas ha sido la programación de hasta veinticinco obras en una noche, pues pareciera estarse diciendo que una sola no vale la pena.

En los últimos años he hecho cosas que obedecen al planteamiento de cómo construir una cultura del performance, de ahí la idea de dar talleres”, la performancera recuerda que ella, como la mayor parte de los artistas, debió compilar la historia del performance mexicano, “precisamente porque yo no conté con esa educación me ha interesado dar talleres y trabajar en el terreno de la curaduría. Producir me da mucha

hueva porque siento que en XT cometimos muchísimos errores, nos clavamos mucho en presentar por presentar, si podíamos traer a no sé que cabrón de Finlandia, pues lo traíamos, y no fuimos cuidadosos en proporcionar un marco teórico para lo que presentábamos, ahí se dio el boom del performance, todo mundo empezó a hacer cualquier mamada. Yo creo que los festivales en XT contribuyeron en gran medida a eso, porque se transformó en el terreno de la permisividad. Tienes algo que deseas hacer y no sabes cómo llamarlo, llámalo performance, ve a XT y preséntalo. Ahí la cagamos”.

Para ella lo que más falta hace es profesionalizar el medio, en qué forma se realiza, produce, difunde, y “hay que clavarse mucho más en la educación. Ha sido bastante chido ver la evolución de muchos alumnos míos, de Pancho (López), de Pilar (Villela). Cuando empezamos a hacer difusión a principios de los noventa, no había instalación, ni performance en la escuelas de arte, hoy la instalación ha sido recibida y el performance se ha quedado como el patito feo, parcialmente es culpa de los artistas porque no hemos sabido darle una seriedad, mientras nosotros no digamos: Si no me dan unas buenas condiciones de producción, no presento una obra. Pues claro, todo mundo te va a decir: ¡Ahí está el espacio, llégale y chido, es un gran regalo de mí para ti como institución darte el espacio para que presentes la obra”.

48

Lorena apunta su crítica contra el llamado boom del performance pues para ella éste contribuyó a que todo mundo quisiera hacerlo para dar una imagen muy contemporánea: “Antes, el performance era el patito feo un poco por accidente, y ahora lo es por nuestra culpa, por no proporcionar un marco teórico que sustentara nuestra acción”.

“Este rollo de todos vamos a hacer performance ha sido muy nocivo, hay una inauguración en la Facultad de Medicina, en lugar de dar cocktail, dan performance porque es más barata, y pues salen unos estudiantes de medicina que dizque hacen performance y en su vida han leído un poquito de historia al respecto. Luego pasó esta onda de que cuando hay una marcha y la cubre un periódico, pues siempre sale que alguien se encueró, perdón, pero eso no es un performance, se está usando un lenguaje muy similar al performance, pero no lo es”, explica la ex directora y agrega: “Se empezó a mal entender lo que era, mucha gente asumió que performance equivalía a una mamada y cualquier cosa que no tuviera nombre y fuera un tanto gratutita, era performance”.

Elvira añade que el performance se desarrolló en instituciones por

una política de apertura cultural: “Cuando el festival sale del Chopo, la gente lo busca, va a verlo, está interesada, les gusta. Fue un momento muy particular, toda esa constelación era muy precisa para el performance. Para ella el performance no ha dado ni su diez por ciento, “se le ha encasillado en una muestra que se repite en una forma muy monótona cada año y no se le ha dado la oportunidad de generar otras formas de encuentro: salir a las calles, saber convocar al público, contar con una estructura más estudiada e inteligente de cómo organizar un acto de performance”.

Roberto de la Torre indica que hoy día el arte se asimila más fácil y las escuelas están más interesadas en el performance. “Al asimilarse ya no asustas. Antes se creía que hacer un performance era provocar a la gente, y no es cierto, tal vez si antes te quitabas la ropa o chorreabas sangre podías provocar algún tipo de situación, pero eso no quiere decir que es necesariamente bueno”.

Wolffer reconoce un estancamiento en la escena del arte acción y espera que los nuevos actores de esta disciplina la renueven. “Parte de mi crisis de no hacer performance (en realidad dejé de hacerlo durante tres años) se debió a un desencanto total con el performance. Iba a hacer una pieza que se llamaba El performance está muerto, se trataba de una serie de monólogos megateatrales, con puros artistas de performance. Fue un desencanto tremendo con el performance como medio, y después hubo un tremendo reencuentro en un proyecto en Canadá”.

Así la artista cambió su visión sobre el performance: “No creo tan inocentemente en los poderes del performance como al principio; lo veo como un medio ya asimilado, canonizado, digerido y escupido, pero tiene posibilidades de funcionar como un arma para reinterpretar el momento y la historia. Tampoco creo en la experimentación per se, en abstracto. Básicamente ya todo se hizo, lo que hacemos un poco, es juntar elementos o mezclar cosas de una manera que no se había hecho. A mí esta idea de vanguardia o experimentación se me hace una mamada, no creo que nadie sea capaz de descubrir el hilo negro. No creo en la innovación, sólo en la elección de elementos”.

Cada generación artística crea sus propios espacios, sus formas de expresión y su manera de trabajar. Los performanceros mexicanos hablan sobre este quehacer en el actual panorama. Para Elvira Santa María uno de los problemas se da en la duración de los actos, pues algunos autores hablan de que los performances deben durar unos quince minutos, para

poder lucirlos, con muy buena luz, pensados de manera muy conceptual y además el artista debe ir muy bien vestido. Para ella, eso es acartonar al performance.

Encuentra muy buenas propuestas con el defecto de acartonarse al depender de ciertos parámetros: “Llego a mis talleres y los chicos no me quieren hacer algo de más de quince minutos. Les pregunto por qué no hacen un trabajo de un día, de cuatro horas, ¿por qué creen que un performance debe ser hecho para entrar a la Muestra Internacional? Lo hacen para entrar en festivalito, para no aburrir al público. Están jodidos, por ahí no es el camino. Yo he hecho performance de días, de horas y de quince minutos, ¿por qué limitarse? Hay muy buenas propuestas en México, pero muchas muy mal presentadas”.

El creador de Performagia, Pancho López, destaca: “Los jóvenes tienen la energía que les es propia, son muy aventados y no les da miedo o pena. Todos están siempre experimentando, no sólo los jóvenes, también la gente más adulta que ha venido a mis talleres. Yo siento que la nueva generación es muy aventada y muy curiosa, pero a la vez, critico que es muy dispersa, necesita que todo esté sumamente digerido, muy fácil, y siento que se ha perdido mucho la capacidad de escuchar, observar y autocriticarse”.

50

Lorena Wolfffer es enfática: “Mientras no se establezcan más espacios y mayor infraestructura para hacer performance de una manera profesional esto va a seguir con cada quien dentro de su pequeño mundo, tratando de sacarle lo mejor posible. Sería necesario, y les toca a los que vienen buscar los espacios adecuados para presentar performance de una manera adecuada y constante, y si no, pues nos vamos a quedar como estamos. Cada quién haciendo lo suyo, con esfuerzos independientes, que duran lo que dura un administrador, un burócrata buena onda, que entendió lo que el artista quería hacer y ya. Como en el caso de Pancho digo, yo no sé si vaya a prosperar Performagia. Parece que la directora del Chopo está bastante contenta, pero uno nunca sabe. Creo que sería importante rescatar muchas cosas, quizás hacer un centro de documentación que XT tiene uno, pero está medio saqueado. Hacer más investigación, más publicaciones, más información accesible”.

Como todo arte de vanguardia, el performance buscó, en un principio, romper con la academia y los espacios tradicionales, como museos, foros, teatros, etcétera. Al paso del tiempo ha ido adecuándose a estos lugares. Aunque sigue siendo un arte cercano a la experimentación y la

improvisación, cada vez más busca una estructura clara, una planeación e, incluso, un ensayo.

Parte de esa transformación se ha generado la discusión sobre si cualquier persona puede o no hacer un performance, y si acciones como usar máscaras en una protesta, o el trabajo de un merolico pueden ser consideradas performance. Los creadores aún no lo tienen del todo claro, pero la inclinación parece ir por la idea de que, si bien es un arte accesible a cualquier persona, debe profesionalizarse y estructurarse cada vez más

Vivir del performance

Uno de los problemas para los performanceros es la no existencia de obra tangible que puedan ofertar, por lo cual, si de por sí es difícil vivir de hacer arte, pareciera ser más complicado para estos artistas.

Así lo dice Roberto de la Torre para quien difícilmente se puede vivir del arte, “ya sea performance o instalación”.

Para él se trata de un mito pues muy poca gente logra vivir de sus obras. “Hay ciertos lenguajes posiblemente más fáciles de vender, como la pintura, y aún así los pintores también la pasan difícil”.

Más que el aporte económico, de la Torre encuentra ventajas en lo que rodea al arte: “Si hay disciplina y constancia en tu trabajo, se van a abrir puertas, y más que vivir, sucede que puedes seguir desarrollándote en otros lugares, en otros espacios y en otros países, eso es lo interesante”.

A él le ha dado la oportunidad de viajar muchísimo: “Tal vez no sería así si hiciera arte objeto, al hacer performance debo estar en el lugar para presentar mi obra”.

52 Por otro lado, con 19 Concreto, “empezamos como todos; cualquier espacio ofrecido era una oportunidad y un pretexto para hacer cosas. Sí llegó un momento en que, por mínimo, no teníamos que poner dinero de nuestra parte. Yo lo hago actualmente, si no cobro es porque me invitan y a mí me va a servir para desarrollar mi trabajo. Aunque uno siempre termina poniendo”, explica el también académico.

Pancho López es tajante: “Se puede vivir del performance pero necesitas tener un buen promotor o ser tú mismo un buen promotor de tu propia obra, si no, pues no se vive, o te vas a trabajar de mesero, de taxista”.

Explica que si el artista logra insertarse en el mercado del arte, logrará vivir muy bien. Al igual que de la Torre, enuncia la dificultad al no haber un objeto que se pueda colgar, descolgar, cargar, llevar y con el cual se pueda especular: “El performance es una imagen, algo efímero, no se queda, ni siquiera se puede tocar o conservar –se pueden tocar elementos de la acción, pero sólo queda el registro– ¿quién va a estar interesado en comprar un registro fotográfico o videográfico cuando puede comprar una pintura o una escultura?”.

López recomienda proyectar el trabajo, ir a los periódicos, conseguir entrevistas. Él cree en la posibilidad de generar un mercado para

el performance aunque acota: “Aquí todavía queremos todo de a gratis porque no hay presupuesto para nada y entonces o pagas el cocktail o le pagas al artista para que elabore una pieza para tu inauguración; o pagas el chupe o pagas la producción. Ahora, si tú sabes vender tu obra, si los convences de que lo vas a hacer es lo más maravilloso y que sin ello la expo no va a ser la misma, pues te van a comprar la pieza”.

No existe una tarifa o promedio para cobrar un performance, indica el organizador del festival Performagia, se trata en realidad de la habilidad del artista para lograr venderlo, él ha sabido de performances que se han cobrado hasta en doscientos mil pesos. Aconseja: “Si va a haber una presentación de la bebida fresca, pues haces una presentación en torno al refresco o a las toronjas o a la coca cola. Si consigues crear una pieza que les convenza, pues te van a comprar. Es muy difícil esto porque este arte no es algo con lo que se pueda decir: Ah, ahí se ve mejor, en esta parte, o en esta otra”.

Afirma que se debe lograr un registro muy profesional y también la forma de insertarlo en el mercado del arte para lograr vivir del performance.

Lorena Wolffer aclara que no vive del performance, pues, cuenta, a menudo ocurre alguna efeméride o fecha especial, como el día de la mujer, y le piden hacer un performance por el cual le pagan dos mil pesos: “No puedo, tengo una chamba donde me pagan más lana y además debo dedicarle mi tiempo porque de ahí voy a pagar la renta. Por otro lado, no me gusta la idea de hacer una pieza ex profeso, en una semana. Si la petición coincide con algo que el artista esté trabajando, chido, dices que sí, o si no tienes ni un peso. Si tú estás bien económicamente, sólo si vale la pena el proyecto, lo haces”.

Wolffer se ha desarrollado organizando exposiciones, presentaciones: “Creo que el artista tiene la responsabilidad de generar los espacios para realizar su trabajo. Esta onda de que un burócrata debe llegar a hacerme un lugar para que yo cuente con un espacio donde presentar mi obra, pues no estoy de acuerdo, como artista es tu obligación”, explica la autora.

Asegura que las recientes administraciones del Gobierno del Distrito Federal sólo apoyan proyectos de arte contemporáneo “bonito”, seguro y aprobado por Nueva York. “Si hablas de performance, rollos experimentales o algo más de índole política, brincan de terror”.

Remata Wolffer: “Sobrevivo campechaneando muchas cosas, algunas

chidas como organizar una exposición o dar un curso, y chambas mierderas como diseñar una pendejada, armarle carpetas a alguien o a alguna institución”.

Elvira Santa María explica: “Yo vivo de milagro, doy talleres, viajo al extranjero, y cuando no, pues tengo que irme de mesera o de lo que sea”.

Emma Villanueva y Eduardo Flores, quienes conformaron el Laboratorio de arte, afirman que viven del arte ya sea por obra o conferencias pagadas, talleres, invitaciones; o bien, en el caso de Emma, ella también hace modelaje, y él, cuando necesita dinero, se dedica a labores de mercadotecnia.

Niña Yhared agrega “Los artistas que están con las instituciones y con las becas obviamente viven de esa forma. Lo que a mí me parece muy rescatable es que el artista viva de su arte, sea como sea, sea cómo se llame: performance, pintura, dibujo, grabado, cuento, poesía, música. Yo vivo de lo que pinto o dibujo y del performance. Siempre he tratado de no hacer nada que no me guste y siempre he hecho lo que sueño y quiero transmitir a la gente. No sé cómo viva la demás gente que hace performance, pero si tú haces esto o cualquier otra cosa, debes dedicarte enteramente a eso para vivir de ello, porque es algo a lo que estás dedicando todo tu tiempo, todo tu esfuerzo y toda tu creatividad”.

ENTRE EL TALLER Y LA ACADEMIA

Los talleristas

Una de las características de la década de los noventa es la aparición de los talleres. Artistas hoy bien establecidos, como Pancho López o Emma Villanueva, surgieron de los talleres de mediados de esta década.

Lorena Wolffer defiende que cualquier persona puede hacer performance, pues no se necesita “cierto conocimiento y formar parte de una élite cultural”, mas aclara: “Estaría chido si esa persona tuviera la información adecuada”. Los talleres “son frescos, duran un ratito, y tú no puedes estar eternamente en un taller de performance: duran dos meses, lo que te pueda dar Pancho, te lo dio y sales conociendo de su experiencia”.

Para ella uno de los beneficios que se lograrían con el ingreso del performance a las escuelas sería hablar acerca de cómo se concibe un performance, cómo se produce, trabaja y cómo se llega al producto finalmente visto por el espectador.

“Hay mucha gente que parte de una imagen, de un concepto, como yo, y busca la imagen o acción para desarrollar ese concepto. Esta idea de se me ocurrió, así, sin ningún tipo de sustento conceptual, es muy riesgosa y ha contribuido al estado actual del performance”, explica la también curadora o facilitadora, como ella prefiere enunciar.

Le parece que de alguna manera los talleres han sido la balanza de tal situación al permitir trabajar las piezas antes de ser presentadas.

“Los talleres le han otorgado a diferentes personas interesadas en hacer performance algunas herramientas. Me parece un avance, considerando que no hay información, ni documentación del performance hecho en México. Si tú quieres saber qué pasó en México en los sesenta, con los grupos, debes platicar con cuarenta personas. Existe el libro de XT, Pero no abunda teóricamente. Toda la información ha sido oralmente transmitida”.

Sobre la existencia de una generación de talleristas, Wolffer manifiesta que existe y le parece peligroso pues también hay el riesgo de que cualquiera que haya tomado un taller desee hacer uno. “Se requeriría un poquito más de conocimiento para darlo, aunque sea nada más para dar tu conocimiento personal”.

Por otro lado, ella ha visto más seriedad en el trabajo hecho en los

talleres: “Ya quisiera yo ver trabajar a gente de mi generación con esa capacidad de planeación. Muchos de mi generación, o mayores, llegan sin nada planeado, les sale de la chingada, y dicen ‘no hay pedo’. Sí hay pedo, porque no era lo que deseabas y no se benefició a la pieza”.

Niña Yhared considera: “Donde haya talleres es bueno, porque es una manera de expresarse, tomar otro tipo de herramientas para expresar tu interior”.

La investigadora Josefina Alcázar indica: “Los talleres han jugado un papel muy importante al no haber algún centro de enseñanza que asuma el papel educativo del performance. Existe en artes plásticas, en teatro, pero no ha habido una institución en México que asuma su enseñanza, entonces ha sido sustituido por talleres”.

Encuentra que existen una generación de talleristas, “incluso ellos se autonombran así”. Se trata de gente que ha formado parte del taller de Lorena Wolfffer, Pancho López, Elvira Santa María, Mónica Mayer, Marys Bustamente, entre otros; “cada uno de ellos, cada uno con su respectiva corriente, son formadores”.

56 Asimismo halla una tendencia a trabajar con las instituciones: “Ya son cada vez más las que brindan estos talleres: La Escuela de Artes Plásticas, la de teatro del INBA, el Centro Universitario de Teatro con Gómez Peña, el Museo Carrillo Gil, en el Chopo, XI”.

Para Elvira Santa María han sido la única forma de transmitir lo que es el performance. “Por otro lado es a veces la única forma que tienen los artistas jóvenes porque ya no leen ni se comprometen con la reflexión; los talleres les dan esa libertad de moverse y jugar, pero no lo es todo, hace falta una formación más seria, tanto por parte de quienes dan los talleres como por quienes los toman. Como nadie necesita un documento que avale su formación todo mundo está empezando a dar talleres. Yo conozco a varios artistas jóvenes que ya empiezan a dar talleres, o desde hace algunos años, y cuando los sondeo teóricamente me asusta porque confunden todo. Hay algo fresco, una energía y pueden mover a la gente, son muy simpáticos, como animadores, pero su formación es mínima”, aclara la creadora.

Sopesa también los defectos de los talleres: “Duran muy poco, apenas te están dando la información necesaria cuando ya se está acabando el taller y debes presentar un performance”. Pese a ello considera que si se parte del hecho de que se trata de transmitir algo muy fuerte, aun cuando hayas tomado ningún curso, sí puedes hacer un planteamiento

con “mucha garra, con mucha intensidad”.

En su opinión también existe el riesgo de que los talleres formen gente que no tenga cosas que decir: “Hay gente interesada en el performance, y está bien, como cultura general, pero sucede como con los actores, tú vas a una escuela de teatro y te das cuenta de que el ochenta por ciento no son actores. El performance, como cualquier arte, trata de comunicar algo, si no hay algo que comunicar, no hay pieza”.

Pancho López ve la existencia de más talleres conforme pasa el tiempo, los hay de forma continua y dice que al no haber información, funcionan como punto de referencia para los interesados.

“Obviamente quien toma un taller con Lorena Wolffer no va a salir sabiendo todo, ni el que toma un taller aquí (en el Chopo), se trata de que conozcas a uno y a otro y vayas formando tu propio concepto”, asegura el tallerista.

Roberto de la Torre se emociona: “¡Qué padre! Yo encuentro bien que existan estos talleres, tal vez funcionen como terapia sociológica de grupo y es muy válido. No sólo ocurre en el performance, si te fijas, en los últimos años hay una especie de moda hacia lo que es el arte, en todas las ciudades de México se han abierto escuelas, lo preocupante es la calidad de esas escuelas, si no, ¿qué va a pasar con esa gente que ha decidido estudiar arte?”.

Emma Villanueva y Eduardo Flores son una muestra de esta generación de talleristas. Surgidos del taller de Lorena Wolffer, ahora imparten uno: “Son muy importantes y por eso iniciamos uno a partir de lo que nos gustó de los talleres que tomamos, y de lo que no nos mostraron”, afirma Emma. Para Flores los talleres se llevan a cabo ante la falta institucional de documentación.

Los talleres, pues, han funcionado como una escuela libre de performance ante la falta de instituciones dedicadas a ello. Al parecer, a ninguno de los creadores le asusta la idea de que pudiera acartonarse o academizarse al ingresar a las escuelas, museos. Al contrario de lo que ocurría con el happening, que renegaba de las instituciones.

Academia: ¿Entramos o nos vamos de pinta?

La historia del arte contemporáneo es, de alguna manera, la historia de una ruptura con la escolástica tradicional, un abandono de las academias. Así ocurre en el terreno del performance, por eso en los últimos años los actores de esta historia se han preguntado si el arte acción es una disciplina que debe ingresar a las escuelas. Se teme que al hacerlo, se academice, y esto se entiende como una petrificación de dicho arte, un acartonamiento.

Lorena Wolfffer opina que el performance ya se encuentra academizado: “Tal vez no en México, pero en el resto del mundo sí. En los últimos años se han establecido departamentos de estudios de performance, que, además, no sólo se refieren a performance, sino a performatividad. También se han publicado varios libros en los últimos años”.

Lorena, como la veterana Mónica Mayer, piensa que los académicos “como siempre, llegan tarde a la fiesta y se ponen a hablar de lo que sucedió antes”.

Para ella academizar no debe ser visto como algo necesariamente malo, “sobre todo cuando este medio está profundamente estigmatizado en México, tú invitas a cualquier persona a un performance y te responde: No, no manches”.

Por eso le parece fundamental proporcionar un marco histórico y teórico, pues a la falta del mismo atribuye la falta de información: “Aunque sólo fuera incluir la historia del performance en la historia del arte, porque además, muy cómodamente, siempre lo dejan fuera. Valdría la pena, mucha menos gente de la que quiere hacer performance, así, a lo pendejo, querría hacerlo si supiera de qué está hablando”.

“Si se imparte en el museo, se academiza; si no, se olvida”, expresa Pancho López. En su opinión es mejor apostar por incluirlo en las escuelas. “Yo creo que no se trata de academizarlo sino de crear una conciencia de que existe, como el sida: si la gente no sabe qué es y para qué sirve, ni nada, no van a saber si utilizarlo o no”.

Propone campañas de divulgación sobre performance tal como las de divulgación de la ciencia, expresa.

“No hay que estar peleado con la academia, antes era muy romántica esa idea de los artistas autodidactas, hoy en día, quien desee ser artista y no está en una escuela profesional, difícilmente va a lograr desenvolverse. Sí hay quien lo ha hecho, pero cada vez el concepto de arte es mu-

chísimo más complejo y necesita una serie de recursos, conocimientos, prácticas, asesorías para realmente hacer su trabajo, y eso mismo pasa dentro de cualquier medio del arte”.

“Si el performance es arte, no está mal encontrarlo en una academia”, elucida Roberto de la Torre. Cita a Melquiades Herrera, de quien recuerda haber escuchado que una academia muerta es aquella que no se renueva y una academia viva es una academia pedagógica, actualizada. Al ser así, para de la Torre no hay nada de malo en que esté ahí el performance.

La investigadora Josefina Alcázar nos dice que los talleres han respondido a “*la falta de docencia y sobre eso hay una polémica sobre si el performance debe enseñarse y sobre si se debe institucionalizar* (subrayado de la Alcázar). Yo en un artículo escribía que uno de los performanceros me contestaba al respecto que en absoluto, pues sería como si nos dieran clase de cómo sacarle la lengua al profesor. También hay quienes dicen que el performance es una actitud de rebeldía, imposible de enseñar”.

COMUNICACIÓN Y REGISTRO DE UNA ACCIÓN EFÍMERA

Comunicación performativa

Al performance se le ha denominado como lenguaje contemporáneo, arte de la comunicación inmediata y de muchas otras formas, incluso Pancho López lo ha presentado en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM en el marco de la Semana de la Comunicación Alternativa. Para algunos de los entrevistados el performance permite un tipo de comunicación muy especial.

Elvira Santa María, por ejemplo, dice: “Es una forma directa, inmediata, cuya calidad efímera le da cierto impacto sobre la gente: tú estás frente a ellos, el tiempo transcurre, lo que realices con ellos es una verdad en acción”. Para ella, con una acción muy simple, directa, inmediata y efímera, se puede impresionar mucho a las personas, ellas lo graban en su memoria y pasa a formar parte de su experiencia; “ese contacto del performance con su público le da una claridad y una cualidad que no tienen las otras artes”.

60

Lorena Wolffer por su parte indica que el performance permite la misma comunicación que tiene uno todos los días en cualquier momento cotidiano: “Yo no creo que el performance ofrezca una comunicación distinta ni que se requiera de un cierto conocimiento para recibir esa comunicación. Es este cliché de creer que necesitas haber leído de performance para entender un performance: Se me hace una mamada porque el performance retoma de la vida cotidiana todo lo que lo conforma y simplemente lo recontextualiza y recodifica”.

Roberto de la Torre opina que cada lenguaje es distinto, por lo cual es “importante tener primero muy claro lo que tú deseas representar o mostrar y cuál es el medio más adecuado para ello. Hay conceptos para los cuales probablemente el performance no sea el medio más adecuado, tal vez con un dibujo muy sencillo puedes elaborar un concepto muchísimo más complejo y más alternativo”.

Para acceder al público de forma correcta, de la Torre plantea: “Yo manejo dos situaciones: si mi trabajo va a incidir en la calle, en un público que no conoce mucho de esto, tengo que provocar algún tipo de situación aunque para ellos no sea arte. Yo no voy a tratar de convencerlos de eso sino de que ellos formen parte del juego que estoy proponiendo,

pero, a la vez registro el trabajo, porque voy a llevarlo hacia otro tipo de público, especializado en arte o performance”.

Tarsicio por su parte plantea, y en concordancia con Elvira Santa María, que el performance es una herramienta directa y por tanto de uso estratégico. En su opinión el performance debe evolucionar dentro de un contexto que revalide su cualidad de comunicación de contacto directo. Resume: “El artista debe generar su nivel de comunicación en otros estatus, en donde mensaje y contenido sean coherentes con su contexto”.

Para Tarsicio, a diferencia de otras artes, el performance permite “la respuesta inmediata: La gente te va a mentar la madre inmediatamente o te va a aclamar, si puede te va a agarrar a besos”.

Stainbigler, ejemplifica lo anterior con su propia vida, pues ante la imposibilidad de comunicarse en un idioma que le era extraño, encuentra en el arte acción un medio de comunicación excelente. Ella buscaba provocar lo irracional, alógico (sic) y absurdo, y de igual manera deseaba sentir diferentes sistemas que no son coherentes entre sí para hallar tolerancia y simultaneidad: “Eso lo puedo exponer en un trabajo, en general, en una acción que puede ser mucho más ambigua que la palabra”.

Como vemos en esta disciplina el concepto importa mucho, pues se busca arrojar un mensaje inmediato. El arte acción hereda de las vanguardias lo efímero, en cuanto termina comienza el reto de crear un nuevo mensaje. Tal vez por este potencial comunicativo es que muchos artistas han participado en diversas protestas sociales con una acción, además de que constantemente aluden a problemas contemporáneos, como en el caso de Miguel Calderón y Joshua Okón, quienes hicieron un trabajo, hoy célebre, donde se filman robando estéreos de autos, pagan a policías para simular que los atrapan y filman la supuesta detención así como el momento de sobornarlos.

El registro

Por sus cualidades efímeras, el performance a diferencia del arte “tradicional”, no puede ser mostrado una y otra vez. Un cuadro es posible mostrarlo no sólo por varios países del mundo, sino a través de décadas o hasta centurias. Aunque el arte de vanguardia buscó no dejar registro, que no fuera el oral, e incluso, en palabras de Josefina Alcázar lo lograron tan bien que no hay constancia de nada; en los noventa se volvió sumamente importante registrar lo que ocurre.

Si uno asiste a una jornada performativa, se encuentra con que a veces hay más gente filmando el acto que público tal cual.

La mayor parte de los performanceros, tanto los iniciadores, la generación de los noventa, y los actuales, han sufrido la falta de información. Roberto de la Torre recuerda que en 19 Concreto no se hallaban muy conscientes del concepto de performance: “Teníamos cierta idea, uno o tres buenos maestros abordaron el tema, pero muy ligeramente, todo fue a partir de la propia intuición. La información era muy escasa, teníamos la información de los grupos de los setenta, pero no había más, fue por prueba y error”.

62

Esta falta de información se debe también a la falta de documentos, de la Torre nos explica que eso no sólo ocurre en el terreno del performance, y no sólo en México, sino en el mundo en general, “a pesar de ser un lenguaje muy importante en la historia del arte contemporáneo, uno de los lenguajes que más ha aportado al arte actual y siempre menospreciado. No hay crítica como tal. Los críticos más importantes al escuchar la palabra performance tratan de evitarlo, y, por eso, muy inteligentemente en México hay artistas que trabajan con él sin decir que lo es. Al momento de negar tu pieza como performance, a pesar de que la estructura sea totalmente del performance, el trabajo de repente se vuelve: ¡guau!, ¡qué increíble y qué maravilloso! Y empieza a insertarse en los mejores espacios del mundo”.

En sus palabras tal situación se debe a la ignorancia y a la idea de que cualquiera puede hacer performance, pues “va a haber gente que no va a hacer un trabajo de calidad, lo cual degrada al performance; si tú ves una constante donde la gente sólo se quita la ropa, echa sangre, licúa ratas o trata de asustarte, pues te da mucha hueva ese tipo de situaciones.

“La crítica en general no ha tenido la seriedad para acercarse a estos artistas que exploran de una manera más compleja este tipo de lenguajes

y por otro lado el artista de performance de repente hace también sus cotos, no de poder sino de territorio y hacen sus festivales de performance y se van aislando. Lo importante es como establecer ese puente”, valora el autor.

Para Eloy Tarsicio el registro “es una mamada”, por el contrario artistas como Lorena Wolffer y Doris Stainbiger hacen hincapié en la inexistencia de una compilación de la historia del performance en México. Casi todos los artistas se refieren a la existencia del catálogo de XT: “Con el cuerpo por delante”, pero la mayoría coincide en que hace falta un documento más amplio.

Roberto de la Torre afirma: “Para mí es muy importante el registro. Es básico. Ahora, hay dos tipos de registro, uno es el documento, que nunca va a ser lo mismo que la pieza. Y por otro lado, desde hace muchos años estoy trabajando con acción que puedan ser llevadas al video, buscando hacer del video mismo un objeto de arte.”

Al respecto Niña Yhared relata: “Yo he hecho muchos de performance no premeditados o acordados con un centro cultural. Pero digamos que el trabajo en forma, el que yo considero bien estructurado y digno de presentarse en cualquier parte del mundo se documenta siempre con fotografías y videos, básicamente. El performance es algo tan efímero que lo tienes que registrar porque si no, no existe”.

La falta de un registro ha sido, también la falta de un marco histórico para el performance que permita establecer puentes entre las diferentes generaciones. Los artistas de los 60 y 70 buscaban acciones completamente efímeras, pero al paso de los años se ha ido cobrando importancia del registro del trabajo del arte acción, es uno de los problemas que enfrentó la generación de los 90 y que enfrenta aún la generación actual.

CONCLUSIONES

El performance es un arte cuyos orígenes se anclan en las vanguardias del siglo XX, como el dadaísmo y el surrealismo que apelaban al uso del inconsciente, del onirismo o de la irracionalidad como herramientas de creación.

En México su historia se une a la de los llamados happenings que, como hemos mencionado, pretendían ser obras más o menos teatrales, donde un artista generaba un entorno donde gente común y corriente se volvía parte de la obra sin saberlo.

Sobre todo, esta disciplina tiene sus antecedentes directos en el trabajo de Juan José Gurrola y Alejandro Jodorowsky. El primero hizo mucho teatro experimental; el segundo se valió de sus efímeros pánicos, como cuando llegó en helicóptero a una alberca. Después, en los setentas, se vivió la época de Los Grupos, colectivos de artista provenientes de diversas disciplinas, sus experimentaciones terminaron por convertirse en performance durante los ochenta.

Pese a tal prosapia, es en los noventa cuando presenciamos la consolidación del performance, muy particularmente con la organización de El Festival de Performance y con la apertura de X Teresa Arte Actual, aun con las críticas que recibió el recinto en la administración de Guillermo Santa Marina, es considerado un lugar único en su clase en América Latina.

Artistas como Pancho López, Lorena Wolffer, Niña Yhared, Roberto de la Torre, y otros, han contribuido durante los noventa a consolidar esta disciplina en el ideario artístico nacional. Además, han viajado al extranjero y presentado su obra hasta nuestros días.

Hoy el performance ya no se considera necesariamente como un arte transgresor y aunque ya no es un arte por completo novedoso, sigue cautivando a nuevas generaciones que lo usan como herramienta de expresión en sus exploraciones e inquietudes artísticas.

Se trata de una disciplina de constante renovación que, en un principio, fue practicada por gente proveniente de las artes plásticas, el teatro y la poesía. Durante los noventa, gente como Elvira Santa María, Lorena Wolffer o Pancho López iniciaron sus respectivos talleres. De ahí emanó una generación conocida como “Los Talleristas”, que lo mismo incluye a gente relacionada a algún quehacer artístico, a estudiantes de filosofía o comunicación y a personas de muchas otras áreas.

Así, el performance se ha consolidado como un género y una disciplina artística, con una tradición anclada en movimientos mundiales pero con una evolución y una historia propias.

Es la década de los noventa apareció, en palabras de la crítica, Josefina Alcázar, un trabajo intimista y una expropiación del discurso femenino.

Los primeros años del siglo XXI nos ofrecen nuevos actores y nuevos escenarios para el performance mexicano, pero su explosión y conformación se halla en la citada década de los noventa.

Parte del reto para los viejos y nuevos creadores es encontrar la forma de profesionalizar su medio para evitar una permisividad excesiva, así como lograr la atención de una crítica especializada que dé cuenta del trabajo hecho. La fundación de XT significó en un momento la institucionalización del performance. Los problemas surgidos entre la comunidad del performance impidieron que tal situación fuera sostenible y hoy necesitan encontrar de nuevo un fuerte apoyo por parte del medio cultural.

En el presente trabajo no se pretendieron agotar todos los ángulos, sino dar cuenta de lo ocurrido en los noventa a partir de la voz de quienes vivieron el proceso de consolidación del performance, el llamado “boom” y los problemas vividos después de éste. Faltan investigaciones desde el punto de vista de la historia del arte o quizá estudios sociológicos, comunicativos o semiológicos. Este modesto reportaje pretende tan sólo mostrar los diferentes senderos recorridos y por recorrer.

Para quien esto escribe fue la oportunidad de acercarse al arte experimental mexicano desde una óptica periodística, y aunque hubo muchos problemas ajenos a la elaboración formal del trabajo (computadoras, disquetes y memorias usb descompuestas, etcétera), fue también la oportunidad de poner en juego las herramientas aprendidas en la carrera de Periodismo y Comunicación Colectiva al abordar un problema tratado en la prensa nacional sólo por medio de notas esporádicas y no con un proyecto de largo aliento.

ANEXOS

Lorena Wolffer (1971), artista y activista cultural. Ha presentado su obra en Canadá, China, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Hungría, México, el Reino Unido, la República Checa y Venezuela. Es la autora de trabajos como el performance *Mientras dormíamos* (el caso Juárez) (Instituto de México, París, Francia; Currency 2004, Nueva York, EUA; ANTI Festival, Kuopio, Finlandia; Instituto de Cultura, San Luis Potosí, SLP; Museo de la Ciudad, Querétaro; Museo Universitario del Chopo, México D.F. y *Experimentica 02*, Cardiff, Gales, 2002-2004) y del proyecto de arte público *Soy totalmente de hierro* (México D.F., 2000). Actualmente trabaja en el proyecto de performance e intervenciones en espacios públicos que giran en torno a la violencia hacia las mujeres en la Ciudad de México.

Como promotora independiente de arte contemporáneo ha organizado numerosas exposiciones y eventos artísticos. Entre ellos destacan las muestras *Alteraciones documentales* (MUMA, 2008), *Tú no existes* (Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), *¿Krimen urbano?* (Festival del Centro Histórico, Antiguo Edificio de Bomberos, 2001), *Señales de resistencia* (Museo de la Ciudad de México, 2000), *Arte chido, el arte de la violencia* (Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997) y *Terreno Peligroso/Danger Zone* (UCLA, Los Ángeles, California y *Ex-Teresa Arte Alternativo*, 1995); y los coloquios (Re)considerando el performance (Universidad Autónoma de Querétaro, 2003) y público® (en colaboración con Saúl Villa y Arturo Ortiz, Sala de Arte Público Siqueiros, 2003).

Wolffer fue asesora de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (2004-2007); co-fundadora y directora de *Ex-Teresa Arte Alternativo* del Instituto Nacional de Bellas Artes (1994-1996); miembro del consejo Nueva Generación del Festival de México en el Centro Histórico (1998-2000) e integrante del Consejo Editorial de la sección Cultura del periódico *Reforma* (1999). Asimismo, ha sido jurado de las becas Artes por todas partes (Secretaría de Cultura, 2005); el Programa de estímulos a la creación, difusión, investigación y formación artística y cultural (Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Morelos, 2002) y Jóvenes Creadores en la categoría de Medios Alternativos (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997-1999); y del festival *Performagia* (Museo Universitario del Chopo, 2003).

En lo que se refiere a televisión, es la co-creadora, co-guionista y conductora de la serie Facultad de diálogo (TV UNAM, 2007-2008); de la serie documental Las siete nuevas artes (TV UNAM, 2005-2006) y de la revista cultural La caja negra (Once TV, 2003-2004). En el terreno de la radio, fue conductora del programa Galería acústica del Museo Universitario del Chopo (Radio UNAM, 2007) y la encargada de la sección cultural del programa Mujeres del Siglo XXI (IMER 108, 2000-2002).

Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (México D.F., 2007-2010). Ha sido acreedora de becas otorgadas por el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (México D.F., 1999) y del Zellerbach Foundation for the Arts (San Francisco, California, EUA, 1998).

Wolffer ha impartido cursos y talleres de performance en el Museo de Arte Carrillo Gil, el Centro Nacional de las Artes, la Escuela de Pintura y Escultura 'La Esmeralda', la Universidad del Claustro de Sor Juana, el Museo Universitario del Chopo y la Universidad Autónoma de Querétaro, entre otros, y dictado conferencias en múltiples recintos a nivel internacional. Sus textos han sido publicados en revistas y periódicos como Día Siete —donde tuvo a su cargo la columna semanal Sala de estar de 2005 a 2006—, Nexos, Complot, Arte al día, Reforma y Art Journal (EUA). Su trabajo ha sido reseñado en libros, revistas y periódicos a nivel internacional.

67

(www.lorenawolffer.net)

Pancho López (1972)

Estudió Ciencias de la Comunicación FCPyS-UNAM. Es Jefe del Área de Performance y Arte Actual del Museo Universitario del Chopo. Coordinador del Encuentro Internacional de Performagia y del concurso de moda alternativa Modales. Es director del Festival de Videoperformance de la Ciudad de México EJECT. Desde hace 9 años imparte talleres de performance en el Museo del Chopo, en espacios como el Museo de Arte Carrillo Gil, Museo de la Ciudad de México y Tec de Monterrey (Campus Sur) y en ciudades como Tlaxcala, Campeche y Monterrey. Participó en la 6 y 8 Muestra Internacional de Performance en el Museo Ex Teresa Arte Actual del INBA, así como en festivales y eventos en

Colombia, Chile, Uruguay, Estados Unidos, Venezuela, República Dominicana, Portugal, España y Canadá. Fue becario en 3 ocasiones de la Secretaría de Cultura del DF (beca artes por todas partes). Obtuvo la beca de fomento a proyectos y coinversiones culturales del Fonca.

Durante 5 años fue columnista dominical en la sección Culturas del diario la Crónica de hoy. Editó 4 números del periódico P3RFORM-4NC3, y fue editor invitado del Número 45 de la revista Generación y de la revista virtual CLON de la UAM Xochimilco.

(datos proporcionados por el autor)

Eloy Tarsicio (1955)

Nació en la Ciudad de México el 26 de julio del año de 1955. Estudió lo relacionado con el arte en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura, conocida como “La Esmeralda”. Su área de conocimiento es “las Artes visuales”

68

La obra de Eloy Tarsicio se ha caracterizado por la búsqueda de medios expresivos intensos con notoria raíz en la cultura mexicana, a través de géneros tradicionales -como la pintura, el dibujo, la escultura, el grabado- y otros de origen más reciente y actual -instalación, media y performance- ha ido conquistando signos plásticos imperecederos del arte mexicano de nuestros días, lo que sin duda le otorga, con justicia, un papel protagónico de primera línea.

A partir del año de 1973 participa en exposiciones. En la actualidad cuenta con más de cinco decenas de exhibiciones individuales en México, Estados Unidos y Yugoslavia entre otros. Ha participado en más de un centenar de exposiciones colectivas en diversos países de América, Asia y Europa.

Desde 1975, ha ganado diversos premios nacionales en pintura, dibujo e instalación y reconocimientos internacionales por su obra artística y su trabajo de instalación y obra efímera.

Ha participado en la difusión del arte contemporáneo mexicano como Conferencista, Promotor, Jurado, Asesor, Instructor, Maestro, Tutor, Conservador, Curador y Consultor de Arte.

En 1976 es fundador del Centro de Investigación y Experimentación Plástica (CIEP) del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En 1983 Destaca como integrante fundador del grupo “Atte. la Dirección”. Concibe la creación de un espacio para las artes no convencio-

nales y funda EX-Teresa Arte Alternativo, en convenio con el INBA con sede en el ex-Templo de Santa Teresa La Antigua, en donde fungió como director de 1993 a 1994 y 1996 a 1998.

Es cofundador de COMPAS (Coalición de Organizaciones Mexicanas para la Promoción del Arte), en donde participó como Vicepresidente.

Becario de la modalidad “Creadores Intelectuales en Artes Visuales”, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, CNCA de 1992 a 1993. Miembro del Sistema Nacional de Creadores en Artes Visuales, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, CNCA del año de 1993 al 2000 y 2005 a 2008.

Ha impartido clases en la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado “La Esmeralda”, en la cátedra de Pintura, Dibujo y Performance; en la Escuela Nacional de Artes Plásticas: Diseño Básico; en el Programa de alta exigencia académica, Medios alternativos; en Maestría, Medios no Convencionales y los Seminarios de “Arte Contemporáneo y la Idea”, “La Idea como medio de producción artística” y Experimentación Plástica III y IV en Escultura. Actualmente es profesor de Nociones de Cibernética en Licenciatura y Experimentación Plástica III y IV en Arte Urbano y Seminario de Arte Contemporáneo y ArteActual en Maestría de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.

69

Niña Yhared

Niña Yhared (1814). Hace performance, poesía, dibujo, pintura, música e iluminación. Sus cuentos han aparecido en varios periódicos como Uno más Uno, La Jornada, Milenio Diario, Generación, Imprenta y Desnudarse, y fue joven colaboradora del suplemento Sábado.

Sus exposiciones individuales: Hadas de Mar (Casa de Cultura de Juchitan, Oaxaca, 1999) Lubricidad (Circo Volador, México, D.F. 2000), y Magia Etérea (casa de cultura, Morelia, Michoacán), Terciopelo Rojo es uno de sus más recientes trabajos.

(<http://clon.xoc.uam.mx/cyberzine/>)

EDEMA

Eduardo Flores y Emma Villanueva

EDEMA/ Laboratorio de Arte Público fue el colectivo artístico formado por los artistas mexicanos Eduardo Flores Castillo y Ema Villanueva. Su propuesta consistió en desarrollar proyectos de arte partiendo del sentido de pertenencia a una colectividad. Su obra trató temas como la represión militar y los desaparecidos políticos de México; la “guerra contra el terrorismo”, y el abuso sexual.

Su actividad se realizaba en constante colaboración con artistas, activistas y organizaciones no gubernamentales de diferentes países.

Durante casi 4 años de existencia, EDEMA/ Laboratorio de Arte Público realizó casi 200 intervenciones en espacios públicos y privados (desde ocupaciones militares, parques y campamentos de refugiados, hasta programas de TV nacional, periódicos, museos y strip-clubs) de México, Estados Unidos y Perú. Numerosos artículos en libros y revistas mexicanas, norteamericanas y de otros países fueron escritos sobre su trabajo. Ganó algunos premios y reconocimientos, y realizó obra que va de la intervención callejera a la gráfica digital y la escultura. También realizó y publicó numerosos artículos y conferencias sobre arte y política, y organizó eventos callejeros artístico-políticos, a veces con eventos simultáneos en otros países.

70 Especialmente, tal vez EDEMA/ Laboratorio fue el primer colectivo artístico que realizó una investigación y aplicación de la idea de Arte Público en México, iniciando su trabajo notoriamente antes de que la exposición mundial “Documenta” de Kassel (Alemania) pusiera de moda este tema en el año 2002.

También tuvo un fuerte acento en la docencia, dando cursos de Performance Interventivo (Eduardo Flores Castillo), Arte Público e Intervención Urbana a diferentes grupos artísticos y comunitarios de México, Estados Unidos y Perú.

Cada artista utilizó los medios con los que se sintió más cómodo: Ema Villanueva utilizó siempre la intervención corporal directa; Eduardo Flores Castillo, aunque usó el performance de forma igualmente activa, fue más orientado a la palabra hablada y los medios objetuales. Así, juntos realizaron obra en fotografía, video, gráfica digital, publicaciones, etcétera, combinando frecuentemente estos medios con sus performances.

En una primera etapa, el colectivo se llamó EDEMA, que además de un acrónimo, en sentido médico es una escoriación que señala un mal funcionamiento del organismo, generalmente de una articulación. Ese

era el objetivo: señalar por medio de recursos artísticos los puntos de dolor social o mala articulación colectiva.

Su primera pieza ocurrió durante la huelga de la UNAM el 20 de abril de 2000. Después presentaron su trabajo en ciudades como Nueva York, San Francisco, Los Ángeles y Lima, además de varias ciudades de México (Monterrey, Querétaro, etc.). Su última presentación conjunta ocurrió el 25 de junio de 2003, en la feria patronal de Tláhuac, México. Finalmente, el colectivo consideró que sus objetivos estaban cumplidos y cerró su ciclo de trabajo.

Mirna Manrique.

Su trabajo es visual y acústicamente muy complejo, aunque de mensajes directos y contundentes. En el performance *La tortilla es de maíz*, el tequila de agave y el bracero mexicano que presentó durante el 5º Festival de Performance en Ex Teresa (1996), Manrique abordó con ironía la contradicción entre los discursos nacionalistas del gobierno y el sufrimiento del emigrante mexicano en su trayecto hacia EEUU.

Elvira Santamaría.

Lo conceptual como puente entre la abstracción pura y la reflexión subjetiva: así podría caracterizarse la obra de Santamaría, cuyo trabajo aborda la vulnerabilidad del cuerpo en situaciones límite. Toma riesgos físicos durante la ejecución, con acciones de carga simbólica como atravesar enormes espejos envuelta en piel de animales (*Todo a ciegas*, 1993). En un programa de mano afirma: “El performance es un juego llevado al límite, en el cual el dispositivo de la esperanza es la desesperación”.

(<http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu/eng/about/Antonio.essay.shtml>, septiembre de 2009)

Bibliografía

1.- Alcázar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro*. Mex: 1998. Instituto Nacional de las Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Rodolfo Usigli. 136 p.

2.- Alcázar, Josefina; Fuentes, Fernando. Performance y arte - acción en América Latina. México: Centro Nacional de Investigación teatral Rodolfo Usigli. Ex Teresa Arte Actual, Ediciones Sin Nombre, 2005, 194 p.

3.- Bastenier, Miguel Ángel. El blanco móvil. Curso de Periodismo. Ediciones El País, Madrid: 2001. 260 p.

4.- Carrera Gómez, Calderón (et al). Cronología del performance, 1992-1997. Mex: Conaculta, Instituto Nacional de las Bellas Artes, Ex Teresa Arte Alternativo, 1997 141 p.

5.- De Alvarado Chaparro, Dulce María. Performance en México. Historia y desarrollo. Tesis. México: UNAM/ENAP, 2001

6.- Eherenberg, Felipe. Eherenberg. Mex: Secretaria de Educación Pública, Instituto Nacional de Bella Artes, 1969. 44 p.

7.- Ferreyra, Andrea. Arte Acción, ciclo de mesas redondas y exposición de fotografías y acciones. Coord. Andrea Fereyra. Mex: 2000. 131 p.

8.- Gómez Peña (et al), Guillermo. Citru punto doc / Cuaderno de investigación teatral. Mex: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", 2005. P. 185.

9.- Herrera Becerril Melquiades. El performance: ¿tradición, moda, publicidad o arte? Mex: UNAM / ENAP. 19 p.

10.- López, Maya. Palabrismos: Textoperformance. Mex: M. López, 2004. 17 p.

11.- Muestra Internacional de Performance. Ediciones:

a) Fuera de campo. Muestra internacional de performance (11: 2003 jun 27 – jul 13). Mex: Ex Teresa Arte Actual, 2003.

b) Octava Muestra internacional de performance: Utopía Distopia. Mex: Ex c) Teresa Arte Actual 1999.

d) Novena Muestra internacional de performance. Mex: Ex Teresa Arte Actual, 2000.

e) Décima Muestra internacional de performance: La vida en otro

planeta / texto de Karina Alvarado... (et al). Mex: Ex Teresa Arte Actual, 2001.

f) Con el cuerpo por delante. 47, 882 minutos de performance. Mex: 2001, Instituto Nacional de las Bellas Artes. 136 p.

12.- Leñero, Vicente y Marín, Carlos. Manual de Periodismo. Editorial Grijalbo, S.A. de C.V., México: 2001. 315 p.

13.- Del Rio Reynaga, Julio . Periodismo: el reportaje. Mexico: Trillas, 1994. 195 p

14.- Sánchez B., Alma. La intervención artística de la Ciudad de México. Mex: Conaculta, Centro Nacional de las Artes, Instituto de Cultura de Morelos, 2003. 176 p.

15.- Villalobos Herrera, Álvaro. Presentación y representación en el arte contemporáneo: ambientaciones, instalaciones, happening y performance. México: Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Artes Plásticas, 2000. 90 p.