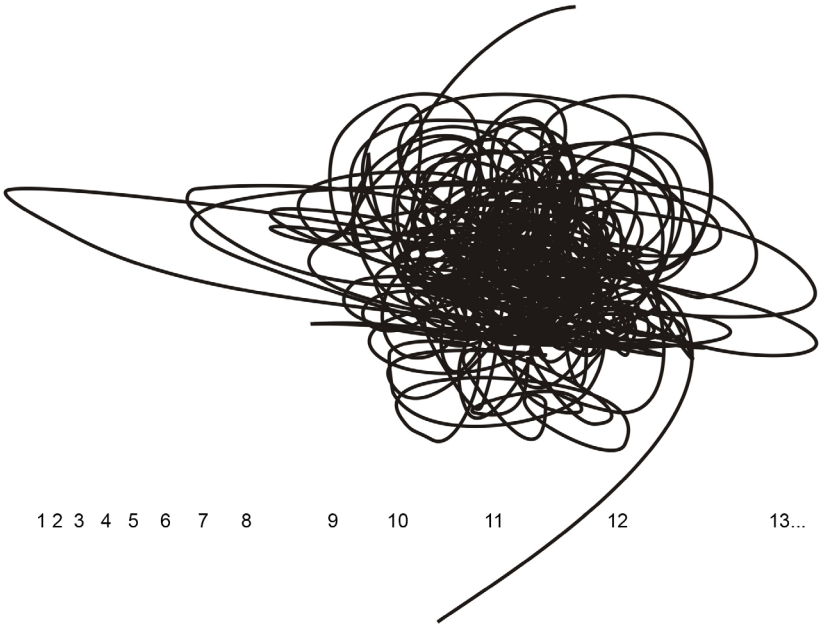


# CUERPO, ESPACIO Y TIEMPO EN EL ARTE ACCIÓN

Un acercamiento a las ideas y la obra de algunos teóricos  
y artistas en este medio de expresión



Alma Lorena Orozco Quiyono



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.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
Escuela Nacional de Artes Plásticas  
Posgrado en Artes y Diseño. Orientación Arte Urbano

# **CUERPO, ESPACIO Y TIEMPO EN EL ARTE ACCIÓN**

Un acercamiento a las ideas y la obra de algunos teóricos  
y artistas en este medio de expresión

Tesis que para obtener el grado de  
Maestra en Artes Visuales  
Presenta  
**Alma Lorena Orozco Quiyono**

Director de Tesis  
Mtro. Jesús Felipe Mejía Rodríguez

Sinodales  
Mtra. Elia Espinosa López  
(iie)  
Mtro. Noé Sánchez Ventura  
(enap)  
Mtro. Gerardo García Luna  
(enap)  
Mtro. Ricardo Pavel Ferrer Blancas  
(enap)

México, D. F., agosto de 2013

# CUERPO, ESPACIO Y TIEMPO EN EL ARTE ACCIÓN

Un acercamiento a las ideas y la obra de algunos  
teóricos y artistas en este medio de expresión

Alma Lorena Orozco Quiyono



ARSCITE TESIS  
TESIS ARSCITE  
ARSCITE TESIS  
TESIS ARSCITE

Gracias Héctor Barbone  
Siempre presente, compañero en el camino

Gracias Yola y Julio

Gracias Maestro Felipe Mejía

# Índice

<b>Introducción</b>	<b>13</b>
<b>Capítulo 1. Metodología</b>	<b>21</b>
<b>Capítulo 2. Las tres experiencias vitales</b>	<b>33</b>
<b>A. Reflexiones en torno al cuerpo</b>	<b>35</b>
<b>B. Reflexiones en torno al espacio</b>	<b>43</b>
<b>C. Reflexiones en torno al tiempo</b>	<b>73</b>
<b>D. Ideas entre la ciencia y la espiritualidad.</b>	<b>87</b>
Entrevista a Marco Antonio Karam y Alan Murillo	
<b>Capítulo 3. El performance. Cuerpo, espacio y tiempo</b>	<b>95</b>
<b>A. Algunas posturas sobre el performance</b>	<b>105</b>
<b>Capítulo 4. Divergencias y similitudes acerca del cuerpo, el espacio y el tiempo desde la experiencia y concepción de diferentes artistas y teóricos del arte</b>	<b>123</b>
<b>A. Las entrevistas</b>	<b>125</b>
1. Josefina Alcázar. Teórica del arte acción. México	<b>127</b>
2. Guillermo Cano Rojas. Teórico del arte corporal. España	<b>133</b>
3. Elia Espinosa. Teórica del arte acción. México	<b>141</b>
4. Bartolomé Ferrando. Artista. España	<b>151</b>
5. Regina Galindo. Artista. Guatemala	<b>159</b>
6. Pancho López. Artista. México	<b>165</b>
7. Víctor Martínez. Artista. México	<b>173</b>
8. Edith Medina. Artista. México	<b>181</b>
9. Martín Molinaro. Artista. Argentina	<b>191</b>
10. Ángel Pastor. Artista. España	<b>207</b>
11. Roberto de la Torre. Artista. México	<b>221</b>
12. Valentín Torrens. Artista. España	<b>233</b>
13. Santiago Cao. Artista. Argentina. Narración de una obra	<b>241</b>
<b>B. Síntesis de las entrevistas</b>	<b>253</b>
<b>C. Similitudes y particularidades</b>	<b>295</b>
<b>Proceso abierto. A manera de conclusión</b>	<b>305</b>
<b>Fuentes de consulta</b>	<b>309</b>



## Introducción

La presente tesis expone las similitudes y diferencias surgidas de las ideas y experiencias de diversos artistas, teóricos y pensadores acerca del *cuerpo*, el *espacio* y el *tiempo*, categorías esenciales en el arte acción y, en su conjunto, el problema abordado en este trabajo.

Los artistas convocados son: Bartolomé Ferrando, Ángel Pastor y Valentín Torrens, de España; Regina Galindo, de Guatemala; Santiago Cao y Martín Molinaro, de Argentina; así como Pancho López, Víctor Martínez, Edith Medina y Roberto de la Torre, de México.

Los investigadores cuyas experiencias e ideas recogemos son: Elia Espinosa, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIE/UNAM) en la rama del arte moderno y contemporáneo; Josefina Alcázar, investigadora del Centro de Investigación Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, especialista en arte del performance; y Guillermo Cano Rojas, estudioso del arte del cuerpo, quien realizó su tesis doctoral en torno al accionismo vienés, punto de referencia del arte acción.

Es importante señalar que acudimos a las ideas y experiencias de los artistas e investigadores mencionados, con el propósito de construir conocimiento en torno al manejo del cuerpo, el espacio y el tiempo en el arte acción desde varias perspectivas. En este sentido, manifestamos desde ahora que no aspiramos a integrar los enfoques aportados y menos aún a privilegiar unos sobre otros. Nuestra posición es que parte de la riqueza del arte acción reside en las distintas maneras

de conceptualizar cuerpo, tiempo y espacio. Pero, ¿cuáles son estas maneras? Ésta es justamente la pregunta que detonó nuestra investigación.

A reserva de aproximar las respuestas encontradas, señalamos que el punto del cual partimos es que dichos elementos —el cuerpo, el espacio y el tiempo— constituyen los elementos sintácticos fundamentales del arte acción, de manera que reflexionar acerca de ellos contribuye a tener claridad para leer las piezas en que se manifiesta. Es decir, deliberar acerca del cuerpo, el espacio y el tiempo ensancha nuestra posibilidad de acceder al performance desde los planos del artista, el participante o el observador.

Es oportuno hacer notar que empleamos como sinónimos los términos *arte acción* y *arte del performance* (o *performance*), siguiendo un uso que puede documentarse desde hace décadas. En efecto, son varios los artistas y estudiosos que los emplean indistintamente para referirse a las expresiones artísticas contemporáneas que, insertas en las artes visuales, se caracterizan por usar el cuerpo como soporte y desarrollarse en las dimensiones del espacio y el tiempo.

Tenemos claro que algunos artistas rechazan el término performance por considerar que se relaciona con el aspecto escénico de las piezas o con los momentos confrontativos y trasgresores de su historia, pero no compartimos esta visión porque la encontramos restringida.

Para nosotros, la *acción* tiene un sentido amplio y dentro de éste el espacio escénico tiene su lugar, pues el artista del performance genera un tipo de relación con el público al acotar ese espacio. Por ejemplo, si la pieza tiene lugar en la calle, el espectador entra en contacto con ésta manera incidental; pero si transcurre en una galería o espacio cerrado de exhibición, el espectador se relaciona con la obra de manera

intencional. Lo incidental y lo intencional plantean dos recorridos diferentes.

En realidad la historia del arte contemporáneo documenta trabajos acotados desde el espacio escénico desde principios del siglo XX, cuando los artistas comienzan a proponer maneras de hacer arte en las cuales el concepto o la idea se articulan a través del cuerpo, el espacio y el tiempo. Sin embargo, las obras desarrolladas en un espacio escénico son sólo una parte de un todo que comprende otras formas de la acción, como intervenciones directas, sorpresivas, gestuales, conceptuales, abstractas, complejas o sintéticas, incluso aquellas en las cuales el espacio acotado escénicamente se diluye o desaparece. Por otra parte, la acción puede dirigirse a un público, requerir su participación e incluso prescindir de él. Y si bien el artista es el agente de quien proviene la propuesta, puede no participar como cuerpo sino ofrecerlo a la intervención y acción de los espectadores.

Desde el siglo pasado, pues, los propios artistas han llamado *performance*, *arte del performance* o *arte acción* a las formas de trabajo como las que describimos de manera genérica arriba, por lo que —como señalamos— empleamos y emplearemos estas denominaciones de manera indistinta<sup>1</sup>. Sin embargo no dejamos de tomar en cuenta que el término “*acción*” es el que genera una sensación de mayor amplitud.

La estructura de nuestra investigación comprende cuatro capítulos además de las conclusiones, cuyo título es “Proceso abierto. A manera de conclusiones” y un anexo que incluye material fotográfico. No se

---

1. Basta un caso para justificar el manejo que damos a los términos en cuestión: en su obra escrita, el artista Richard Martel —cuya autoridad en el campo es indiscutible— utiliza los términos arte acción y performance como sinónimos.

presenta un apartado final de fuentes porque éstas se presentan al final de cada capítulo.

Integrados en el Capítulo 1 se presentan los aspectos metodológicos aplicados en la tesis. Puntualizamos cómo la perspectiva metodológica pertinente en nuestro trabajo es la investigación cualitativa y cómo la entrevista representó la técnica idónea para obtener la información que se requería en nuestro trabajo.

En el Capítulo 2 se presentan algunos planteamientos relevantes acerca del cuerpo, el espacio y el tiempo desde diferentes ámbitos de las humanidades y las ciencias. La exposición tiene un carácter general ya que responde a la intención de abrir la reflexión acerca de los conceptos en cuestión.

En el apartado “D” de este primer capítulo se ofrecen dos entrevistas, una a Marco Antonio Karam, Presidente y fundador de Casa Tíbet México, y otra a Alan Murillo. El primero de ellos —considerado una autoridad en estudios budistas en Latinoamérica— ha trabajado en la creación de puentes entre la herencia cultural y psicológica de las antiguas civilizaciones budistas y la cultura y ciencia occidentales. El segundo —también especialista en estudios budistas— ha reflexionado alrededor de los tres conceptos planteados en esta investigación. Se considera pertinente su aportación ya que enriquece la reflexión de los tres conceptos principales desde un enfoque psicológico, humanista y espiritual, recordando que a mediados del siglo XX la influencia de este paradigma filosófico y experiencial fue fundamental en artistas del arte acción. Esto es patente, por ejemplo, en las contribuciones de John Cage.

Relacionado en su temática con el Capítulo 2, el 3 aborda el cuerpo, el espacio y el tiempo en el ámbito concreto del performance. Representa, entonces, un paso adelante en nuestra investigación porque sitúa el

problema de investigación en el contexto donde se manifiesta: el arte acción. Las entrevistas que sostuvimos con las diversas personalidades convocadas se presentan en el Capítulo 4. No sólo porque el conocimiento en sí mismo tiene un carácter dialógico sino por considerar que las respuestas de los entrevistados constituyen un aporte de esta tesis, se considera que este capítulo tiene una importancia capital. Cabe adelantar que aunque en todas las entrevistas se plantea un conjunto de preguntas comunes, otra parte se diseñó teniendo en cuenta la individualidad de cada entrevistado. Al final de este mismo capítulo se analizan las ideas expuestas en las entrevistas y se señala la postura de los entrevistados acerca del cuerpo, el espacio y el tiempo. En lo que se refiere al cuerpo, el análisis muestra su concepción y uso desde varias dimensiones. En cuanto al espacio físico de la acción, la investigación pone de manifiesto la conceptualización y uso de escenarios ilimitados: de medios naturales al espacio urbano; de templos a no lugares; de los espacios públicos a los privados intervenidos mediante la acción en vivo. Respecto al tiempo también recabamos múltiples posibilidades. Por ejemplo, el ritmo de la propia acción, manifiesto como lentitud, rapidez, intensidad o la prolongación del tiempo.

Con las “Conclusiones” cerramos el trabajo, pero de ninguna manera la discusión que amerita el estudio del arte acción. Como dijimos antes, nuestras conclusiones no pretenden integrar los diversos enfoques aportados por los entrevistados, pues esto distorsionaría la riqueza que representan. Tampoco privilegiamos a alguno de ellos. Para ser congruentes con nuestro propósito y la perspectiva metodológica empleada, las conclusiones tienen un carácter descriptivo y las asumimos como una aproximación en el amplio campo del arte acción.

Por su lado, el material fotográfico presentado como anexo ofrece al lector diversos registros de piezas de arte acción, gracias a los cuales



pueden comprenderse de mejor manera las ideas y experiencias citadas en el capitulado.

Concluimos este apartado reiterando que no pretendemos confrontar posturas bajo el supuesto de que así encontraríamos una respuesta única, válida y conclusiva. Al contrario, deseamos aportar una postura abierta, mostrar un proceso de indagación en el campo del performance y compartir sus resultados, reconociéndolos como parciales. Esperamos, pues, que contribuya a comprender esta vital manera de hacer arte.

*Lorena Orozco Quiyono*







# Capítulo 1

## METODOLOGÍA



A continuación se exponen los aspectos pertinentes de la metodología empleada para realizar la presente investigación. Al respecto, es importante señalar desde este momento que el problema que nos planteamos —recabar las ideas y experiencias de diversos artistas, teóricos y pensadores acerca del cuerpo, el espacio y el tiempo en el presente— implicó asumirlos como informantes, como fuentes, como los sujetos de los cuales surgen los contenidos de la tesis.

Este objetivo tiene implicaciones directas y fundamentales en la metodología, que manifestamos como premisas del trabajo.

1. Consideramos la información que aportan los artistas, teóricos y pensadores como el producto de la investigación. Es decir: nuestro trabajo reúne sus voces, las cuales expresan un conjunto de perspectivas acerca del cuerpo, el espacio y el tiempo. Su diversidad es, en este sentido, su riqueza.
2. Independientemente de que retomamos dichas perspectivas para mostrarlas, meditar alrededor de ellas e identificar sus coincidencias y diferencias, no las calificamos. Esto es: no convocamos una pluralidad de voces para elegir una de ellas o sumarnos a una posición determinada. Para esta tesis, las perspectivas en cuestión *son, existen, operan* como principios de la producción artística.
3. En la medida que las ideas y experiencias que recabamos se llevan a prácticas concretas, asumimos pueden tener un carácter dinámico que signifique su reconsideración por parte de quienes las exponen. En otras palabras: no postulamos que los hallazgos de esta tesis sean definitivos e inamovibles.

4. Por otro lado, nuestra investigación es, en esencia, una investigación de campo en el sentido de que recabamos información de quienes participan de manera directa en el arte acción, ya sea desde el plano de la creación o el estudio.
5. Y, finalmente, el conjunto de entrevistas mediante las cuales obtuvimos las ideas y experiencias referidas constituyen la parte nodal de esta tesis, de manera que no deben verse como un aspecto secundario o accesorio.

La nuestra, como toda investigación, implicó la tarea de preguntarse cuál es método idóneo para su desarrollo. En ese sentido, buscamos descubrir la relación entre los métodos y el problema que nos propusimos trabajar. Encontramos una primera orientación en Miguel Martínez, quien escribe:

Algunos pensadores [...] insistieron en la idea de que el mundo es un flujo, un movimiento, un proceso y no un objeto estático. En la actualidad, más que nunca, sabemos que eso es cierto. Sin embargo, nuestra educación está de espaldas a esta idea, cuando la toma de conciencia de dicha realidad debiera llevarle a formar un nuevo tipo de ser humano que esté a gusto con el cambio, que lo disfrute, que sea capaz de improvisar y de enfrentar con confianza, con fuerza y con valor, las situaciones nuevas que la vida presenta de manera continua durante su existencia. (MARTÍNEZ, 1997: 10)

Decimos que Martínez nos ofreció una primera orientación porque recupera la idea de permanente cambio en la realidad, que nos remite a la validez de posiciones relativas, transitorias, como la que visualizábamos adecuada para nuestro trabajo. ¿Cómo, por ejemplo, podríamos postular conceptos definitivos acerca del cuerpo, el espacio y el tiempo cuando tenemos claridad acerca de su flujo?

Pero adoptar este enfoque significa colocarse al lado contrario de los métodos que se proponen, precisamente, llegar a conclusiones

categorías, universales. Hablamos en concreto de los métodos de investigación ligados al positivismo que valoran lo medible, concluyente y determinante.

¿Es fácil colocarse al lado contrario del positivismo? Creemos que no porque su papel hegemónico en el desarrollo de la ciencia, así como su adaptación a los estudios sociales y culturales hacen del positivismo y su metodología un referente fuerte. En el contexto mismo de la Maestría de Artes Visuales que imparte la Escuela Nacional de Artes Plásticas de nuestra Casa de Estudios es fácil encontrar su marca en, digamos, el uso del concepto *hipótesis* y en la pretensión de comprobarla...

Pero nuestro trabajo se adhirió a la idea cambio y flujo. De hecho, la ciencia actual asume su carácter inacabado y se abre cada vez con mayor claridad a la idea de que muchas de las leyes y principios que postula son interpretaciones de la realidad.

## **Metodología cualitativa**

Fue así que llegamos a la investigación cualitativa, también llamada *investigación interpretativa*. Este paradigma de la investigación se encuentra en el lado opuesto a la investigación cuantitativa. Documentamos sus características en *Métodos de investigación educativa. Guía práctica* de Rafael Bisquerra (1989), cuya exposición resultó útil a nuestros propósitos.

Como uno de los antecedentes relevantes de la investigación cualitativa, Bisquerra apunta que hasta el siglo XVIII no se había prestado atención a la vida de los grupos sociales denominados como “los sin voz” (sirvientes, clases bajas, trabajadores, proletariado, campesinos o



tribus) que generalmente eran tratados con incomprensión por el resto de la sociedad.

A lo largo del siglo XIX, el interés en la vida del mundo de “los sin voz” creció progresivamente, a la par que circularon informes y narraciones de viajes, principalmente “los que relataban aspectos de la vida de los habitantes de las colonias que los países europeos tenían en ultramar. En este contexto surge la Antropología” (BISQUERRA, 1989: 254).

A partir de 1914, Malinowski visitó y permaneció varios años en Nueva Guinea, durante los cuales describió las costumbres, creencias y cultura de los grupos humanos originarios. Este contacto íntimo entre un investigador occidental y un grupo social no occidental revolucionó la Antropología social al pasar de ser estrictamente descriptiva a tener un carácter interpretativo y empático. Dilthey —señala Bisquerra— argumenta que los métodos de las ciencias humanas deben ser hermenéuticos o interpretativos (BISQUERRA, 1989: 70).

Cabe contrastar lo anterior con la posición de los sociólogos clásicos del positivismo, como Comte y Durkheim, quienes en el contexto de la teoría social francesa se movían en dirección contraria, más próxima a las Ciencias Naturales: su interés se encontraba en los “hechos sociales”.

Bisquerra contrapone los paradigmas cualitativo y cuantitativo a partir de su origen en estos términos: mientras la investigación cualitativa nace de la Antropología, la cuantitativa tiene sus orígenes en la Sociología y las Ciencias Físico-Naturales. Y agrega que esta última parcializa la realidad para facilitar su análisis y lleva a cabo estudios extensivos sobre muestras representativas de sujetos.

## Características generales de la presente investigación

Esta investigación se acoge, pues, al paradigma cualitativo porque se encontraron en éste un conjunto de principios y procedimientos idóneos para su desarrollo. Seguimos a Bisquerra para mencionarlos:

1. Todos los datos son filtrados por el criterio del investigador. Por ello los resultados pueden ser subjetivos. El investigador debe adiestrarse en una disciplina personal, adoptando una “subjetividad disciplinada” que requiere auto-consciencia y un continuo examen de su intervención en la investigación.
2. Se basa en la exploración intensiva de unos pocos casos.
3. Es un método para generar teorías e hipótesis no para probarlas.
4. No tiene reglas de procedimiento, aunque no por ello carece de rigor y cuidado. Las variables no quedan definidas operativamente, ni suelen ser susceptibles de medición. La base de la investigación se encuentra en la intuición; la investigación es de naturaleza flexible, evolucionaria y recursiva.
5. El diseño de la investigación contempla que puede irse elaborando a medida que avanza. El problema inicial puede reformularse constantemente para confirmar que los datos recogidos contribuyen a la interpretación del fenómeno.
6. Los datos recogidos necesitan ser traducidos en categorías con el fin de poder realizar comparaciones y posibles contrastes, de manera que se pueda organizar conceptualmente los

datos y presentar la información significativa desde el punto de vista del interés investigativo.

7. Es necesario considerar la intersubjetividad, la posibilidad de construir el mundo subjetivo de las personas, de interpretar los significados que ellos dan a los acontecimientos. Los significados no son absolutos, sino negociados, puestos en común y discutidos con los actores de los eventos.
8. El proceso de la investigación contempla la ocurrencia y el desarrollo de eventos fortuitos en un modo feliz o beneficioso (*serendipity*). Es decir, se pueden incorporar hallazgos que no se habían previsto o lograr descubrimientos afortunados por accidente.

Sobre este último punto, nuestro autor señala que el descubrimiento accidental juega un papel importante en la ciencia: “El investigador debe estar siempre alerta al descubrimiento fortuito, de algo que no estaba previsto por no entrar en los objetivos de su investigación” (BISQUERRA, 1989: 76).

Finalmente, es importante resaltar que la investigación cualitativa atiende a unos objetivos distintos de la investigación cuantitativa y que con su adecuada aplicación posee igual valor, riqueza, adecuación en base al tema y problemática que se desea investigar.

Como consecuencia de lo dicho anteriormente y como parte del desarrollo de esta investigación, cabe señalar que responde al interés de conocer de manera directa cómo conciben el cuerpo, el espacio y el tiempo diferentes artistas e investigadores del arte acción, lo que nos llevará a plantear sus similitudes y diferencias contribuyendo de esta forma a una reflexión acerca de estos conceptos. Así, entendemos nuestro objeto de trabajo —el arte del performance— como algo que

es experimentado por las personas que lo utilizan desde lo sensible y reflexivo en su vida profesional.

Pero trabajar con ideas y experiencias no significó obviar una revisión previa de los conceptos en cuestión, de manera que los documentamos para contar con un marco general que permitiera abrir la oportunidad a futuras reflexiones desplazadas al arte acción o performance.

Para recuperar la perspectiva de los informantes se empleó la técnica de la entrevista considerando que éstas representan un sistema de conocimiento de enorme validez no sólo preparatorio al trabajo sino como un sistema de conocimiento fundamental en sí mismo para conocer la experiencia y los puntos de vista de las personas cuya participación nos interesa.

Por otra parte, esta investigación requirió de informantes porque:

1. Pretende una aproximación a la conceptualización de cuerpo, espacio y tiempo a través de las ideas de algunos artistas y teóricos del arte acción, así como pensadores.
2. Ante la necesaria reflexión escrita de los conceptos mencionados, se plantea importante recabar elementos al respecto para contribuir a la generación de conocimiento.
3. Se piensa que aunque afortunadamente cada vez son más los artistas y teóricos que escriben sobre los conceptos en cuestión, la producción es todavía insuficiente, lo que hace necesario participar en la teorización del tema.
4. Se asume la construcción de conocimiento sobre los conceptos y experiencias de cuerpo, espacio y tiempo en el arte acción como un proceso interpersonal que recoge las vivencias y puntos de vista de quienes participan en él.

Así, nuestra investigación comprende 13 entrevistas. Al seleccionar a los artistas y teóricos por entrevistar, no se tomó un criterio de “representatividad”, porque ésta es una situación propia de la investigación cuantitativa. Es decir: no sostenemos que alguno de los informantes “represente” a todos los artistas del arte acción.

En realidad, los criterios para elegir a los informantes fueron los siguientes:

1. El que su trayectoria se considere destacada e influyente en el arte actual por sus aportaciones tanto teóricas como historiográficas.
2. El que esta investigadora haya tenido la oportunidad de conocerlos al coincidir con ellos en algunos festivales de performance en México o el extranjero.
3. El hecho de que sean hispanohablantes para asimilar sus aportaciones más fácil y rápidamente.
4. El que sean casos susceptibles de ser comparados por compartir algunos aspectos y/o diferenciarse en otros.

Cabe señalar que todas las entrevistas tienen cuatro preguntas en común, las cuales consideramos su base estructural. Tales preguntas son:

1. A partir de tu proceso, ¿cómo concibes el performance?
2. ¿Cómo concibes el cuerpo en el arte acción y en tu trabajo en particular?
3. ¿Cómo concibes el espacio en el arte acción?
4. ¿Cómo concibes el tiempo en el arte acción?

La mayoría de las respuestas se recabaron mediante correo electrónico, enviando las preguntas al informante, quien las devolvió respondidas; cuando fue necesario, se plantearon nuevas preguntas; en algunos casos la entrevista fue grabada en audio y transcrita posteriormente.

Cerramos este apartado destacando que no se pretende llegar a una conclusión cerrada, definitiva, universal; más bien, deseamos generar elementos para la reflexión abierta en torno al arte acción, como parte de un proceso en constante movimiento. De hecho, como se verá en el siguiente capítulo, no es posible ni sensato pretender “unificar” los conceptos de tiempo, espacio y tiempo porque los artistas teóricos y pensadores tienen perspectivas propias. El performance es un marco común a todos ellos, pero en su interior se distinguen múltiples vertientes y posibilidades.





**Capítulo 2**  
**LAS TRES**  
**EXPERIENCIAS VITALES**  
**CUERPO / ESPACIO / TIEMPO**





Que bonita es mi tierra. Lorena Orozco Quiyono. 3er. Festival de Arte Corporal. Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio. Caracas, Venezuela. 2007  
Fotografía de Ignacio Pérez Pérez.

## A. Reflexiones en torno al cuerpo

*Con el cuerpo sentimos, conocemos y percibimos el entorno, dicen los fenomenólogos. El cuerpo es un espacio en el que transita el poder, dice Foucault. Es el espacio de lo simbólico, explica Lacan. Es bisagra entre lo social y lo psíquico, diría Marta Lamas. Es significado y constructo de una identidad, expresión de una construcción del género en una cultura específica, señala Judith Butler.*

Gilda Salazar

En este primer apartado abordamos el tema del cuerpo. Dada la complejidad de este concepto, nos aproximamos a él desde diversos enfoques: el de la Filosofía, la Antropología, la Psicología y los estudios de género.

Estas disciplinas nos permiten pensar el cuerpo, reflexionar acerca de él, ofreciéndonos la posibilidad de considerarlo y comprenderlo desde una perspectiva que también lo integra a la mente. Asimismo, hacen posible formular una serie de interrogantes de la mayor importancia para este trabajo: ¿Desde qué lugar vivimos el cuerpo? ¿Cómo lo exploramos? ¿Cuándo y cómo lo gozamos, lo padecemos o lo politizamos?

Los contenidos de este apartado son necesarios para comprender el papel del cuerpo en el arte acción, donde deviene en el soporte de la propuesta artística. De igual manera, estos conceptos representan un marco para dialogar con las ideas que han expuesto los artistas y estudiosos cuyas reflexiones acerca del cuerpo recogemos.

## Empecemos señalando que Gilda Salazar escribe que

cuando se piensa o se habla del cuerpo, se está pensando en distintas dimensiones: la biología, la psique, la historia, la cultura. El cuerpo entonces, nos remite a bienestares y malestares, a procesos de salud-enfermedad, a la muerte, al placer y al dolor, tanto físico como emocional. (SALAZAR, 2001: 04)

El cuerpo es, entonces, una totalidad compleja pero no por eso distante. Con nuestro cuerpo nos levantamos después de dormir, nos vestimos, nos alimentamos, nos relacionamos con los otros. Con el cuerpo penetramos o nos dejamos penetrar en los planos de la sexualidad o la ideología, a veces contra nuestra voluntad.

Por otro lado —y para considerar algunas posibilidades más sutiles del cuerpo—, somos penetrados desde la consciencia. Por ejemplo, al ser conmovidos emocionalmente por otra persona, por un suceso cultural o natural. De esta forma, “el cuerpo no es solamente el espacio físico que habitamos sino un espacio donde se pone en evidencia el entorno que nos rodea” y donde hemos nacido (GUZMÁN, 2008: 1).

Pero, ¿el cuerpo de las mujeres y hombres de hoy es el mismo que el de las mujeres y hombres del pasado? Genéricamente, el ser humano dispone hoy del mismo cuerpo que el hombre del neolítico y, en consecuencia, de los mismos recursos físicos; digamos, “de la misma fuerza de resistencia a las variaciones del medio” (LE BRETON, 2007: 23). Sin embargo, lo habitamos, cultivamos y usamos de distinta manera. A lo largo de su historia, el ser humano se ha desplazado, recorriendo enormes distancias en busca de alimento y abrigo. Cuando nuestra imaginación recrea este hecho, reconoce al cuerpo como su principal protagonista porque éste es parte fundamental de nuestra relación con el mundo. Incluso cuando el género humano aprende a trabajar para garantizar su supervivencia, es su cuerpo el instrumento que transforma el medio. No obstante, hoy —como nunca antes—

por la omnipresencia de los medios de transporte, el cuerpo tiene una movilidad muy limitada que trae como consecuencia una disminución de su resistencia al esfuerzo. Además, sufre por otros dos factores, igualmente propios de la sociedad actual: el estrés y la obesidad. El cuerpo en nuestros días es subutilizado. Le Breton apunta que

aún las funciones más elementales del cuerpo, como caminar o correr [...], no son sino raramente solicitadas en la vida cotidiana como actividades de compensación o de mantenimiento de la salud. Subempleada, estorbosa, inútil, el cuerpo se convierte en una preocupación; pasivo, expresa su malestar. (LE BRETON, 2007: 23)

Mas, paradójicamente, a la par de esta subutilización del cuerpo, vivimos una “sobreevaluación de lo ‘corporal’ en detrimento de otras cualidades de lo humano. Esta jerarquización del cuerpo y de su imagen responde a estructuras económicas y sociales” (AIELLO, 2005). Aquí se basa la idea de un cuerpo “liberado”, que corresponde al cuerpo joven y hermoso y sin ningún problema físico, el cual se concreta de diferentes maneras, según los estereotipos culturales donde opere.

Sólo una separación del cuerpo y lo humano explica por qué en la práctica concreta la medicina se preocupa del cuerpo obviando a quien lo habita: “La medicina, entonces [...], se preocupa por el cuerpo, la enfermedad y no por el enfermo; [...] se ocupa de la máquina humana y no del hombre en su singularidad” (LE BRETON, 2007: 5).

En ese sentido, la ciencia médica es una expresión de la desconexión, de la profunda ruptura que existe entre el ser humano contemporáneo y su cuerpo, cuyo origen se encuentra en el inicio de la modernidad. En efecto, el hombre actual sólo vuelve a conectarse con su cuerpo en el síntoma y el dolor.

Le Breton propone que la ruptura entre los sentidos y la realidad constituye la estructura fundadora de esa modernidad donde el cuerpo se define

desde su saber anatómico, producto de las primeras disecciones llevadas a cabo en la Italia del *Quattrocento*, y que ubica a *De humanicorporis fabrica*, de Vesalio, en el origen de la dicotomía hombre/cuerpo, propia de la modernidad.

Al respecto es necesario señalar que

la mentalidad moderna no es un sistema homogéneo. Por el contrario es el nombre genérico de una red compleja de ideas, conceptos, modos de abordaje, perspectivas intelectuales, estilos cognitivos, modalidades de intelección-acción y aptitudes valorativas, sensibles y perceptivas que han caracterizado una época amplia (AIELLO, 2005: 10).

Las ideas comprendidas en dicha red —agregamos— implican una forma de pensar y de ser. Asimismo, surgen de un proceso de secularización de la vida y generan que el ser humano se libere de lo divino al cobrar consciencia de su capacidad de razonar y emplear esta facultad para comprender el mundo. La modernidad, como estructura de pensamiento político, económico y social ha separado al hombre de sí mismo, fenómeno que sigue vigente en la actualidad.

Es en este contexto y ante esta problemática, que el arte del performance aparece como una alternativa para reconstruir el vínculo del ser humano con su cuerpo, pues persigue una conexión integral entre el cuerpo y la mente. El performance pone de manifiesto que también nuestro cuerpo es un campo en permanente construcción y un universo cambiante, único y diverso.

Parte de la relevancia del performance consiste en que nos recuerda que cada mujer y hombre pueden descubrir sus propios significados a través de lo que va sucediendo en su cuerpo. Éste es, bajo tal afirmación, una construcción de identidad y un campo cultural, impreso con marcas sociales, a su vez susceptible de construir huellas en la sociedad y en la cultura. “Es también un territorio de entrecruzamientos, de lo

biológico, lo pulsional, lo cultural y lo espiritual y es susceptible de ser investigado y también cartografiado” (VELÁSQUEZ, 2007: s/d).

A partir de las ideas del cuerpo como identidad y cultura se puede pensar que las mujeres nunca accederemos con claridad a la experiencia social y política que significa tener genitales de hombre; pero nuestras vivencias nos permiten advertir que hombres y mujeres no experimentamos el cuerpo de la misma manera, lo que nos lleva a tener distintos comportamientos. En este sentido, ¿qué significa *ser* o *tener* un cuerpo?

Empecemos el desarrollo de esta cuestión con el auxilio de la Fenomenología porque esta perspectiva plantea como principio de análisis el acercarse a las cosas mismas y comprender al hombre y al mundo a partir de su existencia. Para Heidegger, por ejemplo, no se puede hablar de la existencia del hombre sin contemplar como base el hecho de “estar en el mundo”.

Seguiremos en particular las ideas de Maurice Merleau-Ponty dado que aportan una valiosa concepción del cuerpo. Recordemos que a partir del estudio de la percepción, dicho autor concluye que el cuerpo es más que una cosa, más que un objeto susceptible de ser manipulado y estudiado por la ciencia. El punto medular de sus ideas se relaciona “con la experiencia de nuestro propio cuerpo, su motricidad y su relación con el mundo. [Y atiende a interrogantes cruciales como:] ¿Qué es nuestro cuerpo? ¿Cómo nos relacionamos con él? ¿Qué puentes teje entre nosotros mismos y nuestro mundo?” (PÉREZ, 2008: 7).

Así pues, a partir de la percepción e influido por la psicología de la Gestalt (que para él tiene una dimensión activa), Merleau-Ponty sostiene que el cuerpo es una apertura al exterior, a la vida, al tiempo que implica la *creación del mundo*. De igual manera, sostiene que como entidad real,

éste constituye la base de la consciencia; por esto considera que hay un compromiso existencial entre el sujeto y su circunstancia. Es por este compromiso existencial que el reconocimiento del otro debe plantearse en términos del contacto con un semejante y no con un objeto.

Con base en este planteamiento, podemos decir que nuestras acciones se relacionan con nuestra propia corporalidad, pues ésta funge como medio de comunicación entre nosotros y el mundo. El cuerpo es el panorama de nuestra percepción. Por ejemplo, la vista —que está instalada en el cuerpo— permite percibir los objetos.

En nuestra experiencia del cuerpo existen dos posibilidades: una supone la interacción del cuerpo con el mundo; la otra implica la relación del cuerpo con uno mismo. Observemos que la primera posibilidad se dirige al exterior y la segunda al interior. De la primera posibilidad se desprende la idea de *cuerpo-objeto*; la segunda, genera la noción de *cuerpo-sujeto*.

Es decir, nuestro cuerpo *ve* y es *visible* al mismo tiempo. A partir de esta cuestión, Merleau-Ponty habla del *cuerpo fenomenal*. Y señala que “gracias a él y a su disposición a la situación y la acción, el espacio en el que se mueve se convierte en un espacio surcado por nuestras acciones actuales, pasadas y futuras. El espacio es siempre un espacio orientado” (PÉREZ, 2008: 117).

Cabe contrastar esta perspectiva con el punto de vista biológico para resaltar su particularidad: para la Biología, el cuerpo es un conjunto de elementos funcionales, como músculos, huesos, nervios y órganos; en tanto que desde una perspectiva fenoménica, se concibe como un *todo* más allá de los miembros que lo integran. Por ello Merleau-Ponty postula que el cuerpo no es “el simple resultado de unas asociaciones establecidas en el curso de la experiencia, sino una toma de consciencia

global de [nuestra] postura en el mundo intersensorial, una forma en el sentido de la Gestalt Psychologie (Merleau-Ponty, 1999: 116). De aquí que Pérez Riobello apunte que

nuestro cuerpo dota de significación a las cosas que nos rodean en base a una intencionalidad encarnada [...]: no solamente tengo un mundo físico, no solamente vivo en medio de la tierra, del agua y del aire, tengo a mi alrededor carreteras, plantaciones, ciudades, calles, iglesias, utensilios, un timbre, una cuchara, una pipa. Tenemos sobre todo utensilios, de hecho en buena medida una civilización se me manifiesta como tal, a través de ellos (PÉREZ, 1999: 207-208).

De esta forma, al percibir un objeto requerimos hacer un esfuerzo corporal para acercarnos, interpretarlo e interactuar con él. De acuerdo con Merleau-Ponty, el significado que atribuyamos a dicho objeto depende de nuestra interacción corporal. Es oportuno señalar que para nuestro autor, en este proceso también se ven comprometidos el tiempo y el espacio, que son los otros conceptos abordados en este trabajo. Plantea que el tiempo y el espacio convergen en la experiencia del recuerdo y, en este sentido, alimentan a la memoria, que conecta nuestro presente con el pasado.

Otro aspecto de los planteamientos de Merleau-Ponty, importante para la presente tesis, es la manera como examina la relación del uno con los otros. Esta relación constituye la piedra angular del problema que llama *existencia compartida*. Se trata de llevar la mirada a la existencia y al conocimiento del otro, tal como se presenta en la vida diaria, tomando en cuenta los dos órdenes que se coexisten en el ser humano: la naturaleza y la cultura.

En todo ser humano están implicados ambos factores porque desde su nacimiento surge a una condición y entorno provisto por la naturaleza y a un mundo social y cultural que lo transforma y condiciona. Estos



dos ámbitos se traducen en dos dimensiones del cuerpo, como espacio natural y simbólico, y se encuentran en cada uno de nosotros.

Ese otro es aquí una figura colectiva, por lo mismo anónima e impersonal. No se refiere al *tú* o al *ellos*, es un *nosotros*, entendiendo que el *yo* presupone siempre al otro, ya que me conozco, me desarrollo y me comprendo siempre a través de la otredad. “Los otros hombres jamás son para mí puro espíritu: sólo los conozco a través de sus miradas, sus gestos, sus palabras, en resumen a través de su cuerpo” (Merleau-Ponty, 2003: 48). Se puede decir, entonces, que el cuerpo es también portador de comportamiento.

La naturaleza y la cultura son, pues, campos de existencia compartida, en los cuales se manifiesta nuestra representación y conocimiento del mundo. Esta manifestación es ineludible en el sentido de que a través de ella gestionamos nuestro contacto y relación con los otros.

En contraste a las ideas de Merleau-Ponty, la tradición y filosofía budista con respecto a la consciencia y su relación con el cuerpo, aborda este tema de manera completamente diferente<sup>2</sup>; por este contraste se piensa importante citar las ideas budistas.

Esta filosofía considera que las percepciones son elaboraciones de la mente, aunque hayan sido motivadas por objetos y sujetos. Para el budismo *mente* no significa “cerebro”, pues no la concibe como una propiedad que emerge o surge del cuerpo, sino como algo que existe independientemente de él. En este sentido —sostiene el budismo— al meditar nos es posible adentrarnos en nuestra consciencia más allá de la existencia del cuerpo. Al respecto, cabe señalar que algunas

---

2. No tocaremos en este capítulo otras concepciones con respecto al cuerpo desde la concepción de otras religiones. Se decidió mencionar las enseñanzas budistas por considerarlas más cercanas a posturas filosóficas y psicológicas.

universidades de Estados Unidos y Europa han realizado estudios enfocados a comprobar los planteamientos que hace el budismo.

Pasando a otro punto fundamental —y de cara a la necesidad de ampliar esta reflexión— con respecto problemática del cuerpo se encuentra el hecho de que se le entiende también como la más elocuente expresión del género y se le connota desde ese ámbito. Así, para numerosas culturas a lo largo del tiempo, el cuerpo femenino es objeto de deseo y placer. En Occidente, la lucha de la mujer por su reivindicación humana ha significado enfrentar esta concepción.

Se trata, en nuestra civilización, de un largo y difícil proceso emprendido por las mujeres para ser aceptadas como seres humanos capaces de dirigir su vida con inteligencia a partir de sus propias decisiones, así como para lograr el reconocimiento de que son dueñas de su cuerpo. En este sentido, recordemos que en diversos momentos históricos las mujeres han mostrado su valentía y determinación para desafiar el régimen establecido que las ha esclavizado en todos los ámbitos de la vida.

Sin desconocer que sus antecedentes son diversos y relevantes, este proceso libertario toma mayor fuerza y determinación a partir de los años 60 cuando surgen los primeros movimientos feministas. Al demandar el derecho a decidir respecto a su propio cuerpo liberándolo de los deseos masculinos, aquellas mujeres logran dar a su cuerpo la posibilidad de portar una ideología.

El movimiento feminista ha venido logrando una transformación social que resitúa al cuerpo e implica un reacomodo de las relaciones entre mujeres y hombres, al tiempo que forma parte de la crisis del orden patriarcal.

Su avance a partir de los años 60 permite afirmar que

la eclosión del feminismo en los años setenta provocó y sintetizó un campo teórico y de acción al mismo tiempo; una legislación y un imaginario en expansión y una normatividad. Como dice Margarite Rivière: “Es necesario que las jóvenes generaciones recuerden la historia de un siglo contradictorio en el que las mujeres pasaron de no tener derechos a que fuera imposible no reconocérselos” (GARCÍA Y COLS., 2007: 12).

Es necesario recordar que gran parte del debate feminista ha consistido en demostrar cómo el discurso político, filosófico, moral, educativo, cultural, sociológico e inclusive religioso han sido formulados desde un enfoque masculino. En otras palabras, en todos los ámbitos de las sociedades los modos de pensar están descritos por y para las personas del género masculino.

En México, la lucha feminista se centró en sus inicios en el repudio a un oficialismo encarnado por el Estado autoritario —pero asumido en las prácticas cotidianas y reforzado desde los instrumentos de poder—, que ubicaba a las mujeres como un “sector” y las incluía en lo que se denominaba “desarrollo nacional”, asignándoles tareas que como mujeres debían cumplir, como el cuidado de la familia, la procreación y la defensa de una moral conservadora de cuño católico.

Pronto, sin embargo, habría de estar incluida la agenda del movimiento feminista internacional, lo que implicaba luchar por la liberación sexual que planteaba tanto la ampliación de la sexualidad como placer, como el conocimiento y control del propio cuerpo. No está por demás resaltar que esta lucha revierte el hecho de que

el cuerpo de las mujeres sólo ha sido descifrado [...] por los hombres, en tanto que [ellas] han sido expropiadas de su cuerpo, de su sexualidad y de su subjetividad por la ideología de este ancestral sistema llamado patriarcado, y sus múltiples claves, signos, artificios, trampas, costumbres, prácticas, creencias y complicidades, que nos han determinado y significado (GARCÍA, 2004: s/d).

Desde un punto de vista antropológico, otra idea generalizada acerca del cuerpo es que éste es usado por los seres “inferiores” o los “malos espíritus”, en oposición al hombre masculino para quien es posible acceder a los “elevados” ámbitos del espíritu y la razón porque puede trascender la materialidad del cuerpo. De esta idea proviene la identificación de la mujer con el mal: ella es débil e intelectualmente inferior; además, está atada a su cuerpo.

El cuerpo desnudo de la mujer, y en particular sus genitales, tienen un significado diferente al del hombre. En la mujer prevalecen las connotaciones eróticas, que se traducen tanto en prestigio como en desprestigio social. Al cuerpo femenino se le han asignado siempre roles relacionados con la sexualidad: ser madre, virgen o prostituta. Por ende, es objeto de una sublimación manifiesta en las prácticas sociales, pero también de agresiones verbales, físicas y psicológicas.

El contexto mexicano ejemplifica de manera clara esta dualidad. En el sistema de poder vigente, el cuerpo de la mujer genera dos conductas: por un lado, provoca la más sublime veneración; y por otro, convoca los más profundos odios.

Pero precisamente la enajenación del cuerpo femenino, ya sea a partir de la maternidad o del placer —en donde se le niega el placer propio— es la causa de que en México y una mayoría de las naciones del mundo, la mujer haya tomado una posición que pasó de la queja a la acción en demanda de sus derechos.

Para el propósito de nuestro trabajo es importante subrayar que esta posición no sería posible sin una toma de consciencia sobre su propio cuerpo que lleva a las mujeres a cuestionar la idea de la fragilidad femenina en contraposición a la fortaleza del hombre:

Esta toma de consciencia [de la supuesta fragilidad de la mujer] se palpa

en todos los ámbitos de la sociedad. La apropiación del cuerpo de la mujer, su paso del “para otros” al “para sí”, significa tener una visión de mujer autónoma como sujeto social, moral y político, y ésta no es una meta alcanzada, el camino para su consideración y expresión está abierta y toca a cada una contribuir, con la apropiación y valoración de su propio cuerpo (GARCÍA, 2004: s/d).

Tocar la lucha de la mujer conlleva hablar de su empoderamiento social, entendiendo que el término *empoderamiento* se refiere al aumento de la fortaleza espiritual, política, social o económica de los individuos y las comunidades, que a su vez significa para quien se fortalece, el desarrollo de una confianza en sus propias capacidades. En el caso del feminismo, el empoderamiento alude a la capacidad de la mujer para tomar consciencia de sí misma, hacerse cargo de su vida y abrirse camino tomando y asumiendo sus decisiones.

En el espacio del arte se juega también la lucha de la mujer. Cada vez más mujeres artistas tratan en sus obras la realidad que les ha tocado vivir o la que observan en otras mujeres. Su papel es el de portavoces de una problemática común que se expresa en las tradiciones, la migración, la sexualidad y el maltrato. Pero el estado actual de esta situación nos dice que en algunos casos el avance de la sociedad es insuficiente.

Tal es el caso de México, donde las mujeres enfrentamos todavía una segregación propiciada por factores como la escasa educación de la sociedad en derechos humanos y de género. Que las mujeres somos mucho más que un cuerpo, que tenemos el derecho a decidir sobre éste, a diseñar y realizar nuestros deseos y a satisfacer nuestras necesidades e intereses es algo que no ha logrado permear en el grueso de las familias. Inclusive los estudios sociológicos siguen mostrando cómo la mujer misma es con frecuencia cómplice de esta situación, dando pie a un círculo vicioso.

## En torno a este problema Gilda Salazar puntualiza:

Hay dos lugares del cuerpo femenino que, durante siglos, el sistema sexo/género y la cultura patriarcal, necesitó mantener cerrados: la boca y la vulva. A partir de esa premisa se construyeron cuerpos de mujeres sumisas, sin poder, con una identidad en la que las cualidades son el silencio, la pasividad y la receptividad [...]. Cerrar ambos pares de labios del cuerpo femenino [...] tiene que ver con la pérdida de control de las mujeres sobre el propio cuerpo, al hacerse sujetas del dominio de los padres en el sistema de parentesco/sistema de géneros. En este contexto, la virginidad tanto como la violación sobre el cuerpo femenino son mecanismos de la sociedad patriarcal que dice a las mujeres que su cuerpo no les pertenece, que puede ser inseminado, tanto como que está expuesto a la maternidad no deseada. (SALAZAR, 2001: 08)

Y agregaríamos a las ideas de Gilda Salazar que no es por casualidad que el ejercicio del poder autoritario o la dominación de todo un pueblo a través de la guerra se consuma violando a las mujeres. Violentar su cuerpo en un acto físico y simbólico que socaba la voluntad de los oprimidos; es parte de una operación de control. Su práctica continúa en el mundo y puede documentarse ampliamente en México.

Abordar el cuerpo implica reflexionar sobre estos problemas y advertir que existe la necesidad de revertirlos enfrentándolos y educando para erradicarlos. Justamente el trabajo del artista puede penetrar los diversos niveles de la sociedad para transformar al individuo, quien finalmente repercute en su contexto social.

Uno de los frentes de esta acción es luchar contra la manipulación mediática del cuerpo femenino, dado que los medios masivos de comunicación procesan el cuerpo conforme a intereses de control social. La expresión más evidente de este hecho es la imposición de un modelo de belleza estereotipado, al cual aludimos en este trabajo con la frase “Ser bella para ser”.

Decíamos que los movimientos feministas han implicado una revisión profunda de las estructuras de poder oficial, cuyo resultado es un cúmulo de reflexiones en torno a la mujer y al hombre. Pero su progreso y traducción en cambios concretos se han visto obstaculizados por la creciente influencia de los medios de comunicación masiva, los cuales se encuentran ligados al poder.

Especialmente los medios que emplean la imagen imponen un concepto de mujer con características determinadas, muchas de ellas referidas al cuerpo. En el momento actual, dichas características consisten en poseer una figura delgada, cabello rubio y ojos claros. Esta tríada conforma el referente valoral de la mujer que se extiende al menos en toda América y Europa.

Ya el arte ha revisado y cuestionado esta imposición. En el Encuentro Internacional de Arte Corporal realizado en Caracas, Venezuela, en 2007, la obra de arte acción *Qué bonita es mi tierra*, de mi autoría, cuestionó el uso de la cirugía plástica por parte de las mujeres. La pieza planteaba la conveniencia de reflexionar acerca de la manera como muchas mujeres modifican su cuerpo recurriendo a la cirugía plástica para responder a un estereotipo impuesto.

La obra era resultado de una investigación que descubrió: 1) Que la cirugía más frecuente en las mujeres jóvenes consiste en aumentar el tamaño de los pechos; 2) Que también las mujeres maduras recurren a procedimientos quirúrgicos, siendo la liposucción el más requerido; y 3) Que en Latinoamérica son Colombia y Venezuela los países donde se registran más casos de cirugía plástica por año en mujeres jóvenes y de mediana edad.

Para conceptualizar *Qué bonita es mi tierra*, trabajé en torno a la manera como algunas mujeres perciben su propio cuerpo, tanto en

México como en Venezuela, país sede del Encuentro. El análisis que sustentó la pieza mostró la diferente actitud que ambos grupos de mujeres presentaron ante su cuerpo:

- Las mujeres venezolanas se precian de él y tienen en cuenta, por frívolo que sea, el hecho de que Venezuela es el país que cosechó más premios internacionales de belleza durante la segunda mitad del siglo XX.
- En cambio, las mujeres mexicanas sienten una profunda devaluación porque miran su cuerpo desde el estereotipo de la mujer estadounidense anglosajona, obviando el hecho de que sus propias características corporales son producto de la historia.

Estos fenómenos revelan una de las características más profundas de nuestras sociedades: la manera como se manipula la voluntad a través del cuerpo. Es significativo que el *Informe 2004-2005* de la Sociedad Internacional de Cirugía Plástica y Estética, señale que en América se realiza el 44% de las intervenciones estéticas de todo el mundo.

Inserta en esta problemática, la pieza *Qué bonita es mi tierra* puso de relieve que para aquellas mujeres latinoamericanas que desafortunadamente viven aún entre el racismo y el machismo, “ser bellas” representa un recurso eficaz de promoción social y, con frecuencia, la única manera de existir. Veamos:

es posible afirmar que exponer el tipo de belleza impuesto se ha convertido en un valor que muchas veces suele definir triunfos y fracasos, tanto en las relaciones personales como en la vida profesional. *Esta realidad se superpone con otras reglas de juego que definen el papel de la mujer en una sociedad que aún no integró ciertos principios de la revolución feminista (La tierra del cacao, 2006).*



Pero ¿es que las personas no tenemos derecho a una apariencia que redunde en aceptación y proyecte salud? ¿No hemos señalado que interactuamos con el entorno y los demás a través del cuerpo? Sin duda, pero la cuestión no es ésta. Hablamos de usos sociales del cuerpo que lejos de ser liberadores pueden estar en el camino de las patologías.

Por supuesto, puede entenderse como normal que todo ser humano se preocupe por la imagen que proyecta hacia sus semejantes y que, en consecuencia, invierta cierto tiempo y esfuerzo en ello. Pero existe un límite fuera del cual esta conducta resulta obsesiva, autodestructiva y se manifiesta en el abuso de tratamientos de embellecimiento y dietas, en la contratación de servicios de asesoría de imagen o en someterse a la cirugía plástica. Estas situaciones indican la presencia de un profundo problema individual y social que compromete al cuerpo, la dismorfofobia<sup>3</sup>, un odio y rechazo compulsivo e irreal a la propia imagen física.

Cerremos esta reflexión afirmando —con Le Breton— que el hombre contemporáneo es “alentado a construir su cuerpo, a conservar su forma, a modelar su apariencia, a ocultar el envejecimiento o fragilidad, a mantener su potencialidad de salud” (2007: 34). Todo esto a un costo muy alto, pues implica dejar de lado la dimensión más profunda y auténtica del ser humano: el contacto verdadero e integral entre la mente y el cuerpo.

Sólo alcanzando esa conjunción vivimos con mayor plenitud y aceptación nuestro cuerpo en cada etapa de la vida; sólo así logramos

---

3. El trastorno dismórfico corporal (TDC) anteriormente conocido como dismorfofobia, es un trastorno que consiste en una preocupación importante y fuera de lo normal por algún defecto percibido en las características físicas (imagen corporal), ya sea real o imaginado.

la valoración y apropiación del placer como seres autónomos, capaces de decidir y hacernos cargo de nuestra vida para compartirla. Esta posición es la que gravita sobre algunas piezas del performance.



Alfonso Mena. Imagen extraída de <http://twicsy.com/i/NACf3b>

## **B. Reflexiones en torno al espacio**

En esta parte se abordan algunas formas de pensar y experimentar el espacio con la intención de comprender cómo las diversas ideas alrededor de este tema nos llevan a ver con más claridad nuestro quehacer como artistas y como seres humanos. Una premisa del desarrollo que estamos presentando es que el espacio constituye una experiencia cercana, donde se conforma nuestro habitar, transitar, recorrer y compartir con otros en sociedad. También, implica lo que construye nuestra identidad y nuestra memoria.

De esta forma, a través del trabajo pictórico y dibujístico, así como de la realización de instalaciones y arte acción, se han explorado diversas maneras de entender el espacio. Las artes recorren su estudio de lo bidimensional a lo tridimensional, así como el espacio simbólico que propone la arquitectura y otras posibilidades del arte como la música. El espacio tetradimensional (incluyendo en éste al tiempo) abarca la experiencia del movimiento implicado tanto en el teatro, la danza y el performance. Incluso podemos hablar de la exploración del espacio interior desde un enfoque psicológico. Sin embargo en esta tesis no se explorarán todas estas posibilidades: sólo se pretende abrir la reflexión de manera general.

Así, el problema del espacio se mantiene como punto de partida desde campos del conocimiento diferentes que responden a la invitación a pensar sobre un concepto, una experiencia y una representación desde el cual se tienen interpretaciones parciales que se pueden entender como miradas sesgadas, pero que reconocen razonamientos válidos sobre su uso y significación.

En este sentido el concepto espacio se ha elaborado en el contexto de la experiencia humana, ha determinado las diferentes formas de vida desde sus inicios hasta nuestros días; ha influenciado y a su vez ha sido influenciado por aspectos políticos, sociales, económicos, culturales, síquicos y otros (SOTOMAYOR, 2001: 1).

En particular, además del espacio físico como es el que habitamos, se cuenta con una *dimensión existencial* del mismo, llamada así por Noberg-Schulz, según refiere Felipe Beltrán en *La experiencia del espacio: reflexiones sobre la experiencia del espacio urbano en lo contemporáneo*.

En dicha obra el autor se pregunta “¿cómo se experimenta la ciudad actualmente como el espacio existencial de la gran mayoría de los humanos en el planeta?”, considerando que hoy día la mitad de la población mundial vive en las ciudades, y en treinta años este índice puede llegar a tres cuartos de la población. Como se observa, esta idea nos conecta con el espacio urbano que conlleva el concepto de ciudad como fenómeno dinámico, pero relativamente estable. Beltrán señala:

Aproximarse al estudio de la experiencia de este espacio urbano, requiere que se le considere dentro de una concepción más general de espacio. Así, resulta útil poner en evidencia cuáles son los supuestos implícitos o explícitos acerca de qué se entiende por espacio. Para esto resulta vital tener en cuenta la mirada de Michael Foucault [...] que propuso una concepción del espacio de las sociedades “post-disciplinarias” como un emplazamiento, como un conjunto de todas las conexiones posibles entre “puntos de partida” y “destinos”. La ciudad es así entendida como un espacio de flujos, por oposición a un lugar de permanencias, como el contexto privilegiado de la compresión temporal (BELTRÁN, s/f: 2).

Además de estos aspectos existe en el espacio urbano esta dimensión existencial, resulta interesante concebir a la ciudad como hogar e interconectar los espacios de acción con los espacios simbólicos en los cuales los medios contribuyen con la noción de identidad y de

pertenencia a la vez; la identidad se genera a partir de la ocupación estable de un territorio y con el conjunto de prácticas que se consolidan como habituales así como el convivir con un tipo de identidad que se construye en la simultaneidad de flujos.

En su texto Beltrán considera que nuestro primer acercamiento al espacio es *práctico* y permite que se establezcan relaciones entre el yo y la percepción individual que se tiene del mismo. Posteriormente, a partir de las acciones realizadas en el espacio éste se hace significativo, dirigiéndonos hacia el llamado *espacio perceptual*, al cual estructuramos en relación con referentes inmediatos como: arriba, abajo, derecha, izquierda, adelante, atrás, adentro, afuera. Esta experiencia se asemeja a la que se tiene de un lugar que es visitado por primera vez.

Después se va configurando el *espacio existencial* como una integración de subjetividades de percepción espacial. Sobre esta base en torno al espacio existencial es posible considerar un espacio más abstracto, un *espacio cognoscitivo*, que hace posible la descripción sistemática y cartográfica de un lugar.

De manera paralela a nuestra manera de pensar el espacio en términos abstractos, aparece el *espacio plástico o expresivo* en relación al hecho de poder construir espacios reales que funcionen como esquemas para organizar nuestra comprensión del mundo en el caso, por ejemplo, de la arquitectura o como espacio de exploración artística con su riqueza imaginativa, sensible y reflexiva del individuo y su entorno.

Desde este espacio *estético*, que representa un nivel adicional de abstracción, donde se reflexiona sobre las formas en las que el hombre revela lo significativo de los espacios en los que se desarrolla su existencia, es posible considerar a la ciudad como espacio urbano en el que todo habitante está dándole sentido, construyendo el espacio expresivo con sus acciones en el espacio de su existencia (BELTRÁN, s/f: 5).

En *Existencia, espacio y Arquitectura*, Christian Norberg Schulz distingue siete conceptos de espacio en orden creciente de abstracción:

- El espacio pragmático, de acción física, el espacio en el que el hombre actúa, el concepto que integra al hombre con su ambiente orgánico.
- El espacio perceptivo, de orientación inmediata, es el espacio que el hombre percibe, es esencial para su identidad como persona.
- El espacio existencial, que forma para el hombre la imagen estable del ambiente que le rodea, le hace pertenecer a una totalidad social y cultural.
- El espacio cognoscitivo del mundo físico, es un concepto que implica pensar acerca del espacio.
- El espacio expresivo o artístico, es el espacio creado por el hombre para expresar su imagen del mundo (...)
- El espacio estético, es la construcción abstracta que sistematiza las propiedades de los posibles espacios expresivos. El espacio estético es estudiado por teóricos en arquitectura y filósofos.
- El espacio Lógico, es el espacio abstracto de las relaciones lógicas, que ofrece el instrumento para describir los otros espacios.

Estos diferentes tipos de espacio son aplicables a las artes en general: escultura, pintura, diseño o danza por nombrar algunas posibilidades del pensamiento y la creación humana.

En el caso del espacio expresivo o plástico que atañe al arte, se puede entender en general como una imagen que refleja los componentes y fenómenos del mundo físico o del espacio interior de una persona. En

ese sentido, el artista transforma el mundo abstracto en un mundo de representación a través de la forma.

Respecto al espacio bidimensional en el arte, es preciso señalar que la primera experiencia a la que se enfrenta el pintor o el dibujante es el espacio de la hoja, la tela, el bastidor que será intervenido por el material elegido para el trabajo artístico. Comprender las posibilidades de ubicación de las formas y los elementos que mediante trazos intervendrán ese espacio, implica una comprensión donde incluso el vacío es fundamental para la operatividad de todos los componentes.

Estas dos dimensiones son susceptibles de ser intervenidas de múltiples maneras, “decisiones que marcan el propósito y el significado de la propuesta artística y tiene fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador” (DONDIS, 1976: 33).

Sin embargo, este espectador no es una persona libre de prejuicios, está vinculado a diversos aspectos de la cultura, la educación y experiencias propias. En ese sentido, el significado que le da a ese *espacio plástico* bidimensional manipulado y transformado con diversos recursos artísticos, depende de esos factores que modifican la interpretación a través de sus propios criterios con un alto grado de subjetividad.

Hablar del espacio plástico implica entrar con contacto, desde el interior de un espacio que es nuestro universo cotidiano, con otro espacio, el de la imagen. [...] Ver una imagen es percibir en ella un espacio representado, un espacio ficticio, un espacio imaginario, pero que puede referirse al espacio real gracias a ciertos indicios analógicos (GONZÁLEZ, 1997: 75).

Aquí es necesario mencionar que entre la experiencia concreta del espacio y su representación se encuentra la idea del espacio que es la noción abstracta que tenemos a partir del plano mental y que adquiere, como hemos apuntado, diferentes niveles de experimentación, vida y materialización artística. En el caso de la relación del espectador con



la obra bidimensional, tendrá, según César González dos formas de observación y acercamiento a ella. Por un lado:

[...]el de la visión de lejos, propio de las formas de representación que privilegian lo aparente, y el de la visión de cerca, el polo táctil, en el cual se toma en cuenta en mayor grado la presencia y las cualidades superficiales de la representación. Entre estos dos polos, denominados óptico y háptico<sup>4</sup>, como dos modos de *percepción del espacio*, puede tenerse un sin número de combinaciones (GONZÁLEZ, 1997: 79).

González apunta también una diferencia de principio entre un modo normal de visión, que permite girar alrededor de los objetos, acercarse a ellos y si se quiere “tocarlos” con los ojos y un modo perceptivo que es el de la representación, que es menos natural (1997: 80).

Por otra parte y considerando en este punto la representación del espacio, es necesario hablar del tema de la perspectiva, surgida en el Renacimiento. En efecto, la perspectiva implica la visión que capta la profundidad en el *espacio plástico* por medio de la geometría, lo que generó un rompimiento con las formas anteriores de representación en el espacio bidimensional. Esta ruptura fue el resultado de una transformación cultural y de las relaciones humanas. “Esto representó en la época una importante revolución que fue posible gracias a que [los artistas] tenían un método de observación y medida” (GONZÁLEZ, 1997: 82).

De esta forma acaba estructurándose en el Quattrocento el objetivo central de alcanzar la máxima ilusión de realidad espacial

gracias al perfeccionamiento de la perspectiva geométrica como un universo

---

4. Etimológicamente, háptica alude a todo aquello referido al contacto, especialmente cuando éste se usa de manera activa. Háptica proviene del griego háptō (tocar, relativo al tacto). Sin embargo, pensadores como Herbert Read, han extendido su significado para todo el conjunto de sensaciones no visuales y no auditivas que experimenta un individuo. Cfr. <http://www.clublenguajenoverbal.com>.

artístico que dota de mayor verosimilitud a sus figuras por la ilusión del encuadramiento espacial [...]. La cercanía y la distancia se convertían en elementos de un proceso que privilegiaba el carácter fijo y estable del espacio plástico, determinando a la vez una posición estricta del punto de vista del observador (JIMÉNEZ, 2002: 4).

En esa época, la perspectiva acabaría convirtiéndose en un criterio absoluto y excluyente de representación hasta su crisis en el último tercio del siglo XIX. Esta posición absolutista se agudiza con el desarrollo de la ciencia moderna, cuando Isaac Newton formula su teoría del espacio absoluto.

Newton presupone la existencia del espacio, una sustancia infinita, inmóvil e inmaterial, donde “flotan” los objetos materiales [...]. En la visión del mundo propuesta por Newton el espacio cumple, además, una función central debido a que era el medio por el que Dios puede actuar y ser “consciente” del Universo; es decir, se sirve del espacio para aclarar la omnipotencia divina, aunque su concepción se ve envuelta en graves problemas teológicos y filosóficos (CORCHO, 2003: s/p).

La homogeneidad del espacio, significa que no hay distinción alguna entre las diferentes partes o regiones del espacio —que Newton denomina *lugares*— por lo que cada objeto ocupará una posición perfectamente determinada. “Respecto al lugar, podremos afirmar que un objeto se encuentra o bien en reposo absoluto, o que se mueve de forma uniforme o acelerada” (CORCHO, 2003: s/p).

En este sentido, el espacio cósmico se convierte en una especie de gran “escenario” donde acontece todo lo que constituye el Universo, incluyéndonos nosotros mismos.

A finales del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, la representación del *espacio plástico* fue cambiando por una *construcción* del espacio.

Se trata de un paso intensamente determinado por la nueva sensibilidad que había hecho posible el desarrollo de la tecnología. Nuevos mecanismos de visión, apoyados en máquinas de gran precisión y, sobre todo, la fotografía y el

cine, liberaban a las artes plásticas del compromiso figurativo e ilusionista que había marcado su destino desde la Antigüedad clásica (JIMÉNEZ, 2002: s/p).

Esto generó una concepción del espacio completamente autónomo, sensible e intelectual que permite nuevas posibilidades de exploración de los recursos creativos.

En este punto es necesario señalar que, así como se ha mencionado la concepción absolutista del espacio planteada por Newton, ahora es preciso tener en cuenta la concepción relativista planteada por Albert Einstein en la Física moderna, porque es parte esencial de la forma como en el siglo XX exploramos la idea del espacio e influye de manera determinante en las distintas esferas de la vida.

En efecto, Einstein postula que el tiempo y el espacio son relativos. Nuestra existencia y los sucesos que tienen lugar en el Universo ocurren en el tiempo y el espacio: el espacio no es una categoría independiente sino que se enlaza al tiempo.

A partir del pensamiento filosófico y científico que Einstein enunció en el prólogo de *Concepts of Space*, el teórico del arte Javier Maderuelo plantea tres categorías de espacio:

El primero es el concepto aristotélico de espacio entendido como *topos* (lugar), que posee unas cualidades de ordenación y que es identificable por medio de un nombre concreto. El segundo corresponde al espacio como contenedor de la totalidad de los objetos materiales. Este tipo de espacio existe con independencia de los objetos y responde a la idea de espacio absoluto enunciada por Newton. El tercer concepto responde a la idea de “campo” cuatridimensional. Es el espacio relativo sobre el que enunció Einstein su famosa teoría. Estos tres conceptos se han formado en diferentes momentos de la historia de la humanidad y hoy coexisten simultáneamente, siendo sus definiciones válidas para cada ámbito de actuación (MADERUELO, 2008: 11)

Resulta interesante acotar que desde el punto de vista estético las

características del espacio que surgen de la Teoría de la Relatividad no alteran las condiciones de la percepción sensorial, ya que la experiencia sensible no se lleva a cabo entre magnitudes astronómicas. En ese sentido, el espacio en que trabaja el artista y sobre el cual se pueden emitir juicios estéticos posee una escala que en mayor o menor dimensión puede ser abarcado por los sentidos.

En este punto hagamos una pausa en la exposición para dar un necesario salto hacia el pasado, para destacar la importancia de algunos cambios tecnológicos anteriores a la Teoría de Einstein, los cuales produjeron nuevas formas de pensar y experimentar el tiempo y el espacio. Nos referimos a transformaciones que tienen lugar durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX.

En *La cuarta dimensión del teatro*, Josefina Alcázar escribe que Benjamin sostiene “que en el curso de largos periodos históricos se modifican, junto al modo global de existencia de las colectividades, la forma y la manera de su percepción sensorial” (Alcázar, 1998: 11). ¿Podríamos imaginar lo que implicaría en la vida de las personas la ausencia de la televisión, el teléfono, el automóvil, la computadora, los aviones y, apunta esta investigadora, incluso la energía eléctrica? En este sentido, Alcázar señala la compleja interacción que existe entre tecnología y cultura y cómo estas aportaciones e inventos influye radicalmente en la forma de percibir el entorno por medio de nuestros sentidos.

Es alrededor de 1880 cuando las innovaciones tecnológicas provocan cambios cualitativos en la manera de vivir y concebir el mundo:

En 1879, Thomas Alva Edison, inventor de la luz eléctrica, mantuvo encendido el primer foco eléctrico durante trece horas y media. Una de las muchas consecuencias de esta versátil, barata y confiable forma de iluminación fue desvanecer la división entre el día y la noche. Claro que las velas y las lámparas de gas podían iluminar, pero no eran capaces de alcanzar el enorme poder de la luz eléctrica para modificar la rutina

alternancia entre día y noche. Este cambio permitió la conquista de la noche y su colonización (ALCÁZAR, 1998: 13).

El teléfono, creado por Graham Bell unos años antes de la bombilla incandescente, fue el primer paso en la revolución de las telecomunicaciones. En la actualidad damos por un hecho que la comunicación es instantánea, incluso si ésta es transoceánica. Para el ser humano del siglo XXI se conectan tiempo y espacio.

En el mismo sentido, Alcázar señala que el cine, inventado en 1895,

más que cualquier otro arte está tecnológicamente determinado y se convierte en la expresión más clara del movimiento [...] tiene como principal componente el fotograma que corresponde a cada una de las fotografías fijas colocadas a lo largo de una cinta de película y gracias a una particularidad humana conocida como persistencia de la visión” (1998: 16)

El ojo percibe una continuidad de movimiento, que es la base del arte cinematográfico.

Otro importante cambio tuvo lugar en los medios de transporte y produjo enormes cambios que redefinieron los conceptos de distancia y velocidad. En el caso del automóvil, Alcázar escribe que éste artefacto rompió las barreras del espacio de acción y abrió posibilidades a nuevos horizontes hasta convertirse, desde los inicios del siglo pasado, en el principal medio de transporte privado para viajar de una a otra ciudad.

Por su parte, en 1903 se efectuó el primer vuelo en aeroplano, iniciando así la conquista del espacio aéreo y generando (o reforzando), por supuesto, nuevas concepciones del espacio y el tiempo.

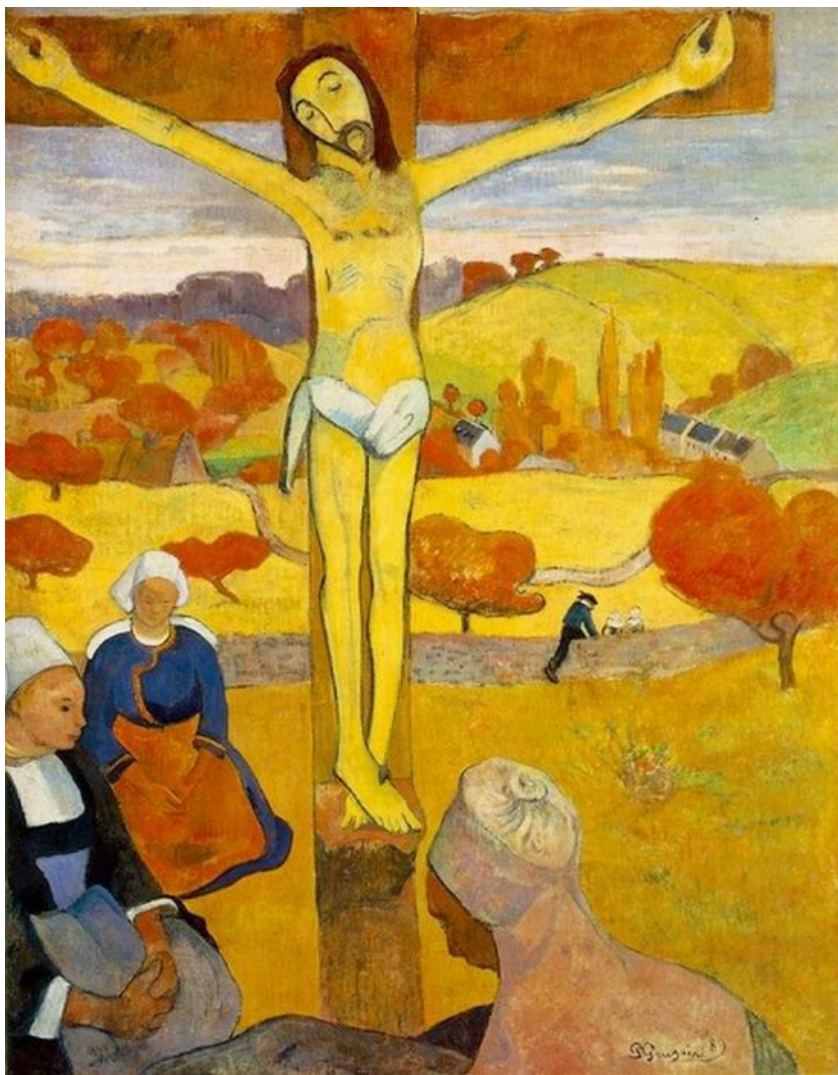
Cerremos la pausa para regresar a noción de *espacio plástico* en posibilidades de asumir sus resignificaciones. Puntualicemos, primero, que el adjetivo “plástico” se asocia con artes:

por artes plásticas se entienden aquellas que producen o reproducen volúmenes y formas, como la presentación y/o representación de conceptos, emociones y situaciones de carácter humano por medio de elementos materiales o virtuales, que puedan ser percibidos por los sentidos (especialmente el de la vista). Los factores principales en el desarrollo de una obra artística son la materia, el espacio y el tiempo, los cuales, combinados, presentan al espectador una situación de la cual puede apropiarse e interpretar en su propio contexto (GONZÁLEZ, 2008: 85).

Los cambios científicos y tecnológicos influyen poderosamente en la forma de vivir y percibir el mundo. En su búsqueda por salir de la vida de la ciudad —que ya a finales del siglo XIX representaba una aceleración hacia el “progreso”— Paul Gauguin se refugia en Tahití, impulsado también por el deseo de experimentar otras maneras de abordar su trabajo pictórico como muchos otros pintores de la época. Así, se propone alejarse de la perspectiva renacentista con la intención de “dejar de mentir”. De esta manera inicia un proceso que llevará a futuros pintores a la total valoración del espacio bidimensional en sí mismo.

Como un ejemplo de esto, en *El Cristo amarillo* se puede notar la intención de hacer evidente el espacio bidimensional del cuadro como una manera de valorarlo, en lugar de emplear los recursos que le hubieran permitido crear la ilusión de tres dimensiones. Esta valoración del espacio se manifiesta por medio del color amarillo que cubre más de la mitad de la superficie del cuadro. No sólo se encuentra en la figura central del Cristo, sino en las montañas más lejanas y en las figuras más cercanas.

Es interesante observar que en *El Cristo amarillo*, la idea de distancia se consigue mediante la escala de los personajes y otros elementos del cuadro, pero no por el color, pues éste —como hemos dicho— hace que el espacio se perciba plano. A esto se refiere la idea de ser más realista



El Cristo amarillo (Le Christ jaune). Paul Gauguin. Óleo sobre lienzo, 92.1 cm X 73.3 cm. 1988

con el espacio, ya que toda la pintura le da importancia al espacio en dos dimensiones.

Para seguir la reflexión sobre el espacio plástico, las maneras de abordarlo y experimentarlo por parte de los artistas, Kandisky o Mondrian dos de los importantes representantes de las vanguardias a principios del siglo XX y

por supuesto influenciados inevitablemente por los avances de la ciencia y la tecnología de su época no hablan abiertamente del espacio. En sus textos hablan más bien de “plano, estructura, construcción, imagen, expresión, ritmo, peso, composición, movimiento e incluso llegan a mencionar las dimensiones: ancho, alto y profundidad” (GONZÁLEZ, 2010: 42).

Otra revolución fundamental es la que concretó Picasso en la primera mitad del siglo XX. En ésta juegan un papel el cine y la fotografía. Habasque escribe:

De hecho el cubismo comenzó esencialmente por el estudio del volumen o, con mayor precisión, por el estudio de nuevos medios, decididamente distintos de los procedimientos clásicos o tradicionales, de proporcionar en efecto de volumen sobre una superficie plana (1979: 9).

Y agrega que, en este sentido,

se puede pensar que en 1910 se produjo la primera revolución artística del siglo XX, mucho más radical que la llevada a cabo por los impresionistas, puesto que consumó definitivamente la ruptura con la visión clásica, adoptada, a pesar de las variaciones de detalle y de las diferencias de factura por todos los pintores durante cuatro siglos (1979: 12).

El paso de un *espacio plástico* a otro fue posible gracias a un encadenamiento de diversos descubrimientos que condujeron a Picasso y a Braque al replanteamiento de los fundamentos tradicionales del arte. Al hacerlo, abrieron la posibilidad de explorar el volumen de los objetos y las formas a partir del estudio de los planos que los conforman. Esto significó que el volumen se disolviera en una serie de elementos diferenciados y autónomos, que ya no podían someterse al punto de vista de la perspectiva renacentista. Por esto no dudaron en multiplicar los ángulos de visión de un mismo objeto, pues se habían liberado de una visión monocular homogénea.

Esta visión de las formas y las figuras desde diversos puntos de vista parte de un procedimiento de análisis volumétrico creado por el geómetra francés Gaspard Monge, quién formuló las leyes de la geometría



descriptiva a principios del siglo XIX. En ese sentido, en su pintura Picasso y Braque al despegar el análisis de los volúmenes implican necesariamente al espacio aunque no hablen de él directamente.

Dirigiendo la atención a otro lado, los experimentos con la descomposición en diversos planos de las figuras iniciado por el cubismo, así como la inserción del movimiento y la velocidad por parte del futurismo, siembra en Rusia prerrevolucionaria lo que se llamó inicialmente “cubofuturismo” y se nombró posteriormente “constructivismo”, el “suprematismo” entre otras vertientes [...] (MADERUELO, 2008: 45).

Al proyectar y construir objetos en tres dimensiones, estos artistas se dan cuenta que los protagonistas de la obra plástica son el espacio y el tiempo, gracias al proceso vivido previamente en el arte. Con desarrollo de la abstracción, la figura había perdido el papel protagónico, del mismo modo que la forma a partir del futurismo, al proponer que ésta puede ser mutable y cambiante.

Así lo exponen Gabo y Antoine Pevsner en su *Manifiesto realista*, donde, tras renegar del cubismo, por quedarse en el mero análisis, y del futurismo, por imitar “el reflejo óptico”, proclaman: “El espacio y el tiempo han nacido hoy para nosotros. El espacio y el tiempo son las únicas formas sobre las que se construye la vida, y, por lo tanto, sobre las que se debe construir el arte” (MADERUELO, 2006: 47).

En uno de sus escritos Gabo comenta que “la profundidad es la forma del espacio”. Al respecto, Maderuelo cometa que en un texto de este artista escrito en 1973 con el título de *Escultura: tallar y construir en el espacio*, argumenta las cualidades de la escultura constructivista en tres puntos 1. Materiales y forma, 2. Espacio y 3. Emoción.

Un artista que irá más lejos es El Lissitzky al construir su obra con el espacio real, en la que los acontecimientos plásticos —en una habitación vacía— son las paredes, el suelo y el techo. Es decir, la obra está



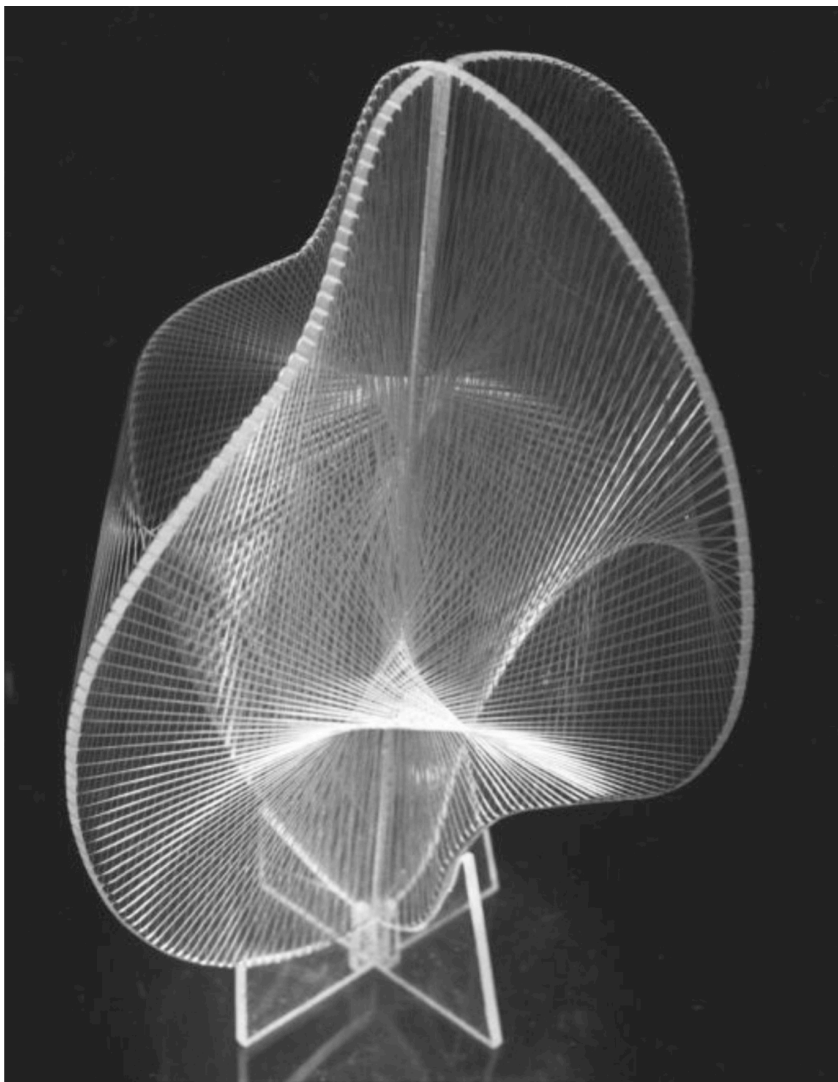
Antoine Pevsner. *Dynamic Projection at Thirty Degrees*. 1951-52  
Fotografía extraída de: <http://www.flickr.com>.

estructurada por la totalidad de espacio y no sólo por los elementos que se han ubicado dentro.

Con motivo de la Gran Exposición de Arte de Berlín a la que este artista moderno fue invitado, escribió:

Espacio: lo que no se mira por el ojo de la cerradura ni por la puerta abierta: El espacio no existe sólo para la vista, no es cuadro; se quiere vivir en él. [...] El espacio debe existir para el hombre —no el hombre para el espacio. Los metros cúbicos que el hombre necesita para el descanso, el trabajo y la vida social han de transformarse en una unidad, y esta unidad ha de ser permanentemente móvil, según las necesidades, por medio de un sistema elemental de estructuración. Ya no queremos el espacio cual ataúd pintado para nuestro cuerpo vivo (2008: 59).

En la pintura y encontrándonos con los años 50, estas diversas exploraciones del espacio nos colocan frente a la obra de Jakson



Naum Gabo. Fotografía extraída de: <http://monikaplatfom09.blogspot.mx>

Pollock, quien desarrolló su obra pictórica apoyado en el florecimiento del expresionismo norteamericano como política cultural frente al contexto artístico internacional, principalmente europeo.

Pollock cambia el concepto de cuadro como espacio bidimensional

ubicado en el muro, por un espacio plástico intervenido por el propio cuerpo del artista, colocando la tela para ser intervenida de manera horizontal sobre la superficie del piso. Este simple gesto es relevante para el arte ya que esta manera de abordar su trabajo rompe las reglas establecidas dando comienzo a una pintura en la cual el movimiento y el deambular del pintor dentro del espacio plástico determinarán nuevas maneras de concebir el arte.

Refiriéndose a los grandes formatos en que pintaba Pollock — como producto de la influencia que ejerció el muralismo mexicano y principalmente David Alfaro Siqueiros sobre algunos artistas del expresionismo norteamericano—, Thomas Crow dice que:

con su pintura de 1944 había ya descubierto cuán liberador podía ser trabajar en unas dimensiones semejantes, cómo éstas podían inducir una nueva rapidez en las pinceladas y una nueva amplitud del movimiento físico en el modo de pintar [...]. Su innovación era tanto más impresionante cuando se llevaba a cabo en una superficie vertical con pinceles convencionales y pinturas sin rebajar (CROW, 2002: s/p).

Para esta investigación es importante subrayar que la concepción de Pollock y su práctica del quehacer plástico lo introducen como uno de los precursores del arte acción. Cabe señalar en este punto que en el siguiente capítulo nos referiremos a John Cage, artista en una franca oposición al expresionismo abstracto norteamericano, quien plantea la importancia del espacio musical del silencio.

Otra interesante aportación a la noción de espacio consistió en hacerle perder el carácter central en la obra: recordemos que el espacio es el núcleo de la arquitectura occidental realizada hasta entonces. Este aporte tiene su origen en la obra de Rodin y Brancusi, quienes ubicaron el punto de origen del cuerpo como un acto de descentralización, que incluía la importancia del espacio en el que se sitúa el cuerpo. La obra



Running Fence. Sonoma and Marin Counties. California. 1972-76. Christo and Jeanne-Claude  
Fotografía extraída de: <http://arteymaticas.wordpress.com>.

escultórica de los años 70 continuó este concepto por medio de un lenguaje formal abstracto.

La superación del centro se logra claramente en obras en donde impera la ausencia de límites concretos por la participación de espacios a gran escala, lo que sucede en muchas de las obras de Land Art. Es el caso del trabajo de *earthwork* nombrado *Spiral Jetty* Robert Smithson, construido en 1970 en el Great Salt Lake, en Utah, Estados Unidos de América.

Este tipo de obras requieren nuevas maneras de percepción visual no sólo porque la obra carezca de centro sino porque sus grandes escalas desbordan el campo de lo meramente visual, como sucede con *Running Fence*, obra de Christo. Con sus 40 kilómetros de longitud, *Running Fence* entra en una concepción de territorio infinito. Al contemplarla desde algunas colinas se podían observar fragmentos de la obra, lo que permitía

reconstruir mentalmente su totalidad; sin embargo, la experiencia de la totalidad espacial sólo se podía comprender avistándola desde un avión.

Para finalizar este capítulo, según Maderuelo en *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo. 1960- 1989*:

Para Kant 'el espacio no es un concepto empírico sacado de la experiencia externa' [...]; es decir, para él, el espacio es una especie de idea innata, una intuición pura que poseemos todos los hombres. Por el contrario, para el físico y matemático Henri Poincaré, el espacio se crea a partir de ciertos datos aportados por la experiencia y no es un *a priori*, como pretende Kant (2008: 11).

Y agrega:

Sin embargo nuestras experiencias sensibles necesitan de formas *a priori* de espacio y tiempo para cobrar sentido, así como todos los seres humanos poseemos una idea o representación del espacio que nos capacita para interactuar y movernos dentro de él por tierra, mar o aire, utilizando diversos mecanismos que fungen como extensiones del cuerpo, aparatos que requieren "de un alto grado de conocimiento y conceptualización del espacio y sus condiciones de ocupación" (2008: 12).

En este sentido, la experiencia y existencia de lo que llamamos *espacio físico* se ubica en el medio donde se mueve el cuerpo, surge sobre el plano del suelo que se pisa y se extiende a los límites de la mirada en el horizonte. Las Matemáticas pueden conjugar espacios infinitos y la Ciencia intenta descubrir los límites del espacio en continua expansión; por su parte, el arquitecto trabaja con el espacio en el cual se mueve el cuerpo y que tendemos a llamar *real* en oposición a las abstracciones que hacemos del mismo. Y, sin embargo, ese espacio —el de la experiencia cotidiana, el que se vive más allá de conceptos e ideas preconcebidas— resulta complejo, rico en posibilidades y plantea nuevas experiencias vitales.



Teoría de cuerdas. Imagen extraída de <http://elotrocanal.com/>

## C. Reflexiones en torno al tiempo

En este penúltimo apartado del Capítulo 2 se abordan, de manera general, algunas ideas y concepciones respecto al tiempo, con la intención de ofrecer una reflexión sobre el tema que nos vinculará al arte acción.

Resulta indudable que una experiencia fundamental de los seres humanos es nuestra percepción subjetiva de temporalidad o bien empírica, a partir de la observación del comportamiento de la materia. Es así que nos reconocemos como seres finitos. Nuestra propia existencia revela un tránsito en el tiempo: venimos al mundo a partir del nacimiento, nos desarrollamos y llegamos a la muerte. En ese sentido, en cada etapa de la vida el ser humano comprenderá parte de su verdad, su existencia misma, su devenir.

Bajo diferentes formas —y en distinta medida según los artistas— el arte acción hace evidente la dimensión del tiempo. Por eso, en el texto de presentación para el seminario “La creación del tiempo y sus diversidades en el performance”, la investigadora Elia Espinosa escribe:

el seminario proviene de los nudos sociales e individuales, reales y verbales del tiempo y con el tiempo, que en la vida cotidiana nos arrastran o condicionan a todos, por ejemplo: “no tengo tiempo”, “qué tiempos aquéllos”, “tienes todo el tiempo por delante”, “quisiera que el tiempo alcanzara”, “ya se nos vino encima el tiempo”, “no habrá prórroga posible”, “lo sentimos, su tiempo terminó” (ESPINOSA, 2009: 1).



El lector ha reconocido las expresiones alusivas al tiempo en la cita anterior porque pertenecen a su contexto cultural. ¿Las habría reconocido y comprendido de pertenecer a otra sociedad? Probablemente no. El tiempo tiene múltiples maneras de entenderse en relación al punto de partida desde el cual se aborda y el contexto donde se examina. El tiempo es, entonces, una cuestión cultural.

En su libro *Lo sagrado y lo profano*, Mircea Eliade señala que “el espacio, el tiempo no es para el hombre religioso [algo] homogéneo ni continuo”. En su texto reflexiona acerca de diversas concepciones del tiempo en el marco de lo sagrado. Escribe:

Existen los intervalos de Tiempo sagrado, el Tiempo de las fiestas (en su mayoría fiestas periódicas); existe por otra parte, el Tiempo profano, la duración temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa. Entre estas dos clases de Tiempo hay, bien entendido, una solución de continuidad; pero, por medio de ritos, el hombre religioso puede “pasar”, sin peligro, de la duración temporal ordinaria al Tiempo sagrado (ELIADE, 1988: 62).

Observemos, pues, cómo el tiempo se abre a dos realizaciones paralelas, la del tiempo sagrado y la del tiempo profano. En la cultura nacional, estas dos vertientes se manifiestan y entrelazan de manera continua. El calendario ritual mesoamericano subyace en el calendario religioso-cristiano y se toca, encuentra y separa del calendario cívico.

En el caso del sistema de pensamiento budista —para citar un contexto diferente—, que es una tradición antigua y vigente hasta la fecha, las dos vertientes del tiempo descritas por Eliade se presentan más en el ser humano espiritual, que en el religioso, pues el budismo reivindica la espiritualidad como una condición común a todos los seres humanos en la búsqueda de un bienestar genuino en empatía e interrelación

con los demás seres, en lugar de la religiosidad como se entiende en Occidente.

En estas dos clases de tiempo, según Eliade, “el Tiempo sagrado es por su naturaleza reversible” ya que desde su punto de vista implica un “Tiempo mítico primordial” que se hace presente mediante el rito. En este sentido, los participantes a la fiesta sagrada acceden a una temporalidad ancestral, un tiempo mítico actualizado por la celebración. El rito trae el tiempo mítico. Desde esta perspectiva, se puede decir que el tiempo no transcurre, no cambia, no se agota. Eliade escribe que:

El hombre religioso vive así dos clases de Tiempo, de las cuales la más importante, el Tiempo sagrado, se presenta bajo el aspecto paradójico de un Tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos (ELIADE, 1988: 62).

En relación con esta visión, nuestro autor habla de un *tiempocíclico*, marcado por los diversos ritos asociados a la siembra y la cosecha, así como a la observación del movimiento aparente de la Luna y el Sol. La cuenta del tiempo también está marcada por la conmemoración — histórica o mítica— de la fundación de un pueblo.

En el plano de la vida diaria, el ser humano experimenta otro tipo de heterogeneidad del tiempo y vive en relación a ritmos e intensidades cambiantes. Por ejemplo, el tiempo transcurre de una manera cuando escuchamos nuestra música preferida, y de otra cuando esperamos a la persona amada. Experimentamos otro ritmo y otra intensidad cuando trabajamos o estamos ociosos. Se puede decir que el tiempo surge de su liga con el movimiento.

“¿Que es el tiempo? es una pregunta que se han planteado tanto filósofos como científicos y no deja de tener interés para todo aquel que trate de explicarse la realidad [...]. Una respuesta [práctica] a la cuestión es que el tiempo es la coordenada que hay que añadir a las tres espaciales para que un suceso quede ubicado (GONZÁLEZ, 2009: 1).

En este sentido, el tiempo mide la duración o separación de fenómenos o acontecimientos sujetos a cambio; mide, pues, el movimiento en dependencia al observador. El tiempo es el período que transcurre entre el estado de un fenómeno cuando éste aparentaba un estado específico y el instante en el que este mismo fenómeno registra una variación perceptible para el que observa o experimenta esa variación. Es la dimensión que permite ordenar los sucesos en una secuencia, estableciendo un pasado, un presente y un futuro, y da lugar al principio de causalidad que nos dice que a todo efecto precede una causa.

Nuevamente cabe contrastar las palabras anteriores con la tradición budista, la cual concibe la continuidad de la consciencia sutil a través de una vida atemporal más allá de la muerte y devastación del cuerpo. Este sistema de pensamiento propone la noción de una temporalidad eterna de la consciencia y considera que quienes practican la meditación (nombrada también *ciencia contemplativa*) pueden experimentar el fenómeno de la muerte de manera radicalmente distinta.

La filosofía occidental ha tratado el tema del tiempo como una perenne reflexión a lo largo de la historia. En su conferencia *El concepto del tiempo*, Heidegger apunta una serie de aspectos importantes sobre este tema. Por ejemplo, plantea la medición de la naturaleza en el marco del sistema de relaciones espacio-temporales propuesto por Einstein en la teoría de la relatividad:

El espacio no es nada en sí mismo; no existe ningún espacio absoluto. Sólo existe a través de los cuerpos y de las energías contenidos en él [...], tampoco el tiempo es nada en sí. Sólo existe como consecuencia de los acontecimientos que tienen lugar en el mismo. No hay un tiempo absoluto, ni una simultaneidad absoluta (HEIDEGGER, 1924: s/p).

Heidegger señala también que el tiempo es aquello en lo que se producen acontecimientos, lo que vincula tiempo y movimiento. Dice: “encontramos el tiempo en los entes mutables; el cambio se produce en el tiempo”, por esto se percibe en la vida cotidiana. El tiempo implica una aprehensión, una rítmica y esta medición indica el “cuánto-tiempo” y el “cuándo”, el “desde-cuándo-hasta-cuándo” (1924: s/p).

Según Heidegger, un reloj indica el tiempo como objeto mecánico:

repite constantemente la misma secuencia temporal, con la condición de que este sistema físico no esté sujeto a cambio por ningún influjo externo. La repetición es cíclica. Cada período tiene la misma duración temporal. El reloj ofrece una duración idéntica que se repite constantemente, una duración a la que uno siempre puede recurrir. La distribución de esta duración es arbitraria. El reloj mide el tiempo en la medida en que la extensión de la duración de un acontecimiento se compara con las secuencias idénticas del reloj y, a partir de ahí, es determinada en su cantidad numérica (1924: s/p).

En contraposición a esta actitud de medición mecánica, Heidegger describe su concepto de *ser-ahí*, el cual se encuentra en un modo de ser temporal.

El *ser-ahí* es su *haber sido*, es su posibilidad en el encaminarse a este pasado. En ese encaminarse soy propiamente el tiempo, tengo tiempo. En tanto el tiempo es en cada caso mío, existen muchos tiempos. El tiempo carece de sentido; el tiempo es temporal (1924: s/p).

Este importante filósofo del siglo XX profundiza en esta noción de *ser en el tiempo* o sea, en la vida, con toda su riqueza y problemática, la idea de

ser trascendente, del *da-sein*, tan importante es su obra *Ser y Tiempo*.

Para seguir reflexionando acerca de este concepto, cabe citar la perspectiva del cineasta ruso Andrei Tarkovsky, para quien el tiempo es ese lapso en que una persona vive y le da la posibilidad de autoconocerse como ser moral comprometido en la búsqueda de la verdad, y acota que este “don” —como él lo llama— es placentero y amargo a la vez. Tarkovsky piensa que la vida es un *tiempo* que le fue acordado y que debe amoldar su espíritu de acuerdo a su comprensión personal sobre el objetivo de la existencia humana.

Para Tarkovsky, el tiempo es una condición para la existencia de nuestro yo. Es una especie de medio que se destruye cuando ya no es necesario, pues al romperse los vínculos entre el individuo y las condiciones de la existencia en el momento de la muerte, muere también el tiempo individual.

Es particular la noción de este cineasta cuando expresa que “el tiempo es necesario para el hombre, para que éste, hecho carne, pueda ser capaz de realizarse como personalidad” (TARKOVSKY, 1991: 66). Considera que el tiempo es la causa que hace, en un sentido moral, que el hombre encarne, y piensa al tiempo como un estado en el cual vive “la salamandra del alma humana”. En este contexto, la memoria tiene un sitio fundamental. Para este artista, la memoria tampoco puede existir sin el tiempo. En el hombre —señala— es la memoria lo que siembra la insatisfacción, nos hace vulnerables y nos deja expuestos al dolor (1991: 66).

Tarkovsky está interesado en las cualidades internas del *tiempo* y se enfoca en lo que llama las *cualidades morales* esencialmente inherentes

al tiempo mismo, y lo compara con el interés de la literatura o la pintura por fijar el tiempo desde sus lenguajes. En palabras del propio autor:

Se dice que el tiempo es irreversible; esto es suficientemente cierto en el sentido de que [...] “uno no puede hacer que el pasado regrese”. Pero, ¿qué es exactamente este pasado? ¿Y qué significa “lo pasado” para una persona, cuando para cada uno de nosotros es el pasado quien sostiene todo lo que es constante en la realidad del presente, en la realidad de cada momento actual? En un cierto sentido el pasado es más real, por lo menos más estable, más resistente, que el presente. El presente resbala y desaparece como arena entre los dedos, adquiriendo únicamente peso material a través del recuerdo. El anillo del Rey Salomón lleva inscrito: “Todo pasará”; como contraste, quisiera llamar la atención sobre cómo el tiempo, en su implicación moral, se encuentra de hecho revertido: el tiempo no puede desaparecer sin dejar rastro, ya que es una categoría subjetiva, espiritual, y el tiempo que hemos vivido se instala en nuestra alma como una experiencia en el tiempo (TARKOVSKY, 1991: 67).

En esta idea de temporalidad el ser conscientes del vínculo entre causa y efecto, como la transición de un estado a otro es para Tarkovsky la forma en que el tiempo existe y lo considera el medio a través del cual se materializa en la vida cotidiana. Cuando se experimenta un efecto regresamos hacia su origen, la causa. Se puede decir que regresamos el tiempo por medio de la conciencia. “La causa y el efecto pueden, en un sentido moral, ser ligados retroactivamente, y una persona, entonces regresa a su pasado” (1991:67)

El periodista soviético Ovchínnikov —citado por Tarkovsky— escribía en su crónica sobre Japón:

Se considera que el tiempo ayuda, *per se*, a develar la esencia de las cosas. Por lo mismo los japoneses encuentran un encanto particular en las huellas dejadas por el tiempo: [...] el tono oscurecido de un árbol, la rugosidad de una piedra, [...] una ilustración cuyos bordes han sido manoseados por un gran número de personas. A todos estos signos del paso del tiempo del dan el nombre de *saba*, que literalmente significa “herrumbre”. [...] *Saba* como elemento de belleza,

encarna la relación entre el arte y la naturaleza (1991: 67).

Para Tarkovsky, *saba* es la herrumbre natural, el encanto de lo envejecido, el sello del tiempo.

Pasando de un cineasta a un físico, cabe señalar cómo Stephen Hawking trata las aportaciones de Galileo, Newton y Einstein, entre otros importantes científicos, para comprender el origen y desarrollo del Universo.

En el tema relacionado con el espacio-tiempo escribe que a partir de la teoría de la relatividad, la falta de un estándar absoluto de reposo significaba (en los momentos en que estas posturas empezaron a cobrar importancia en la Ciencia) que no se podía determinar si dos acontecimientos que ocurrieran en tiempos diferentes habían tenido lugar en la misma posición espacial. Para ayudarnos a entender este concepto, Hawking utiliza el ejemplo de una bola de ping-pong rebotando en un tren en movimiento. Explica:

Supongamos que en el tren nuestra bola de ping-pong está botando, moviéndose verticalmente hacia arriba y hacia abajo y golpeando la mesa dos veces en el mismo lugar con un intervalo de un segundo. Para un observador situado junto a la vía, los dos botes parecerán tener lugar con una separación de unos cuarenta metros, ya que el tren habrá recorrido esa distancia entre los dos botes. Así pues la no existencia de un reposo absoluto significa que no se puede asociar una posición absoluta en el espacio con un suceso, como Aristóteles había creído. Las posiciones de los sucesos y la distancia entre ellos serán diferentes para una persona en el tren y para otra que esté al lado de la vía, y no existe razón para preferir el punto de vista de una de las personas frente al de la otra (HAWKING, 1987: s/p).

Hawking considera que Newton estuvo muy preocupado por esta falta de una posición absoluta, o *espacio absoluto*, como se le llamaba, porque no concordaba con su idea de un Dios absoluto. De hecho,

rehusó aceptar la no existencia de un espacio absoluto, a pesar incluso de que estaba implicada por sus propias leyes.

Asimismo, Newton creía en el tiempo absoluto al igual que Aristóteles. Los dos consideraban que con la ayuda de un reloj de gran precisión se podía medir el intervalo de tiempo exacto entre dos fenómenos, tema que era de sentido común para la gente que pensaba que el tiempo estaba totalmente separado del espacio.

Sin embargo, las ideas con respecto al espacio y el tiempo han cambiado. Si bien estas nociones funcionan al observar el movimiento de las cosas que viajan relativamente lentas, desde manzanas hasta planetas, no funcionan cuando se aplica el estudio a cosas que se mueven a una velocidad similar a la de la luz.

El hecho de que la luz viaja a una velocidad finita fue descubierto en 1676 por el astrónomo danés Ole Christensen Roemer<sup>5</sup>, quien observó que los tiempos en los que las lunas de Júpiter parecían pasar por detrás de éste no estaban regularmente espaciados, como sería de esperar si las lunas giraran alrededor de Júpiter con un ritmo constante.

Dado que la Tierra y Júpiter giran alrededor del Sol, la distancia entre ambos varía. Roemer notó que los eclipses de las lunas de Júpiter parecen ocurrir tanto más tarde cuanto más distantes de Júpiter estamos. Argumentó que se debía a que la luz proveniente de las lunas tardaba más en llegar a nosotros cuanto más lejos estábamos de ellas. Así estimó un valor para la velocidad de la luz de 225,000 kilómetros por segundo, distinto del valor aceptado actualmente de 300,000 kilómetros por segundo.

---

5. Trabajando en el Observatorio de París en 1676. Cfr. <http://almaak.tripod.com>.



Una verdadera teoría de la propagación de la luz no surgió hasta 1865, propuesta por el físico británico James Clerk Maxwell. Su teoría predecía que “tanto las ondas de radio como las luminosas debían viajar a una velocidad fija determinada”. La teoría de Newton se había desprendido, sin embargo, de un sistema de referencia absoluto por lo que si la velocidad viajaba a una velocidad fija, ¿cómo se desplazaba y con respecto a qué sistema de referencia se medía dicha velocidad? Así surgió la teoría de una sustancia llamada “éter” que estaba presente en todas partes incluso en el “vacío” del espacio. Así, las ondas de luz debían viajar por el éter como las ondas de sonido lo hacen por el aire.

En 1905, Albert Einstein —hasta entonces un empleado desconocido en Suiza— señaló en un artículo “que la idea del éter era totalmente innecesaria, con tal de que estuviera dispuesto a abandonar la idea de un *tiempo absoluto*”:

cuando la velocidad de un objeto se aproxima a la velocidad de la luz, su masa aumenta cada vez más rápidamente, “de hecho no puede alcanzar nunca la velocidad de la luz, porque entonces su masa habría llegado a ser infinita, y por la equivalencia entre masa y energía, habría costado una cantidad infinita de energía el poner al objeto en ese estado. Por esta razón, cualquier objeto normal está confinado por la relatividad a moverse siempre a velocidades menores que la luz. Sólo la luz, u otras ondas que no posean masa intrínseca, puede moverse a la velocidad de la luz” (1987: s/p).

Este científico comenta también que hay otra consecuencia de la relatividad que afecta también nuestra manera de entender el espacio y el tiempo. Se trata de cómo diferentes observadores podrían usar un radar para saber dónde y cuándo ocurrió cualquier suceso, mediante el envío de un pulso de luz o de ondas de radio. Parte del pulso se reflejará de vuelta en el suceso y el observador medirá el tiempo que transcurre hasta recibir el eco. Se dice que el tiempo del suceso es el tiempo medido entre el instante de emisión del pulso y el de la recepción del eco. La

distancia del suceso es igual a la mitad del tiempo transcurrido en el viaje completo de ida y vuelta, multiplicado por la velocidad de la luz.

En este sentido, un suceso es algo que tiene lugar en un punto específico del espacio y en un determinado instante de tiempo:

La teoría de la relatividad nos fuerza [...] a cambiar nuestros conceptos de espacio y tiempo. Debemos aceptar que el tiempo no está completamente separado e independiente del espacio sino que, por el contrario, se combina con él para formar un objeto llamado *espaciotiempo* (1987: s/p).

Las leyes de Newton del movimiento acabaron con la idea de una posición absoluta en el espacio. La teoría de la relatividad elimina el concepto de un *tiempo* absoluto. “En la teoría de la relatividad no existe un tiempo absoluto único, sino que cada individuo posee su propia medida personal del tiempo, medida que depende de dónde está y de cómo se mueve” (1987: s/p).

Antes de 1915, era natural pensar que el espacio y el tiempo habían existido desde siempre. En la teoría de la relatividad general esta idea queda erradicada al plantear que el espacio y el tiempo son cantidades dinámicas: cuando una fuerza actúa o un cuerpo es puesto en movimiento, afecta la curvatura del espacio y el tiempo; por otro lado, la estructura del espacio-tiempo afecta el modo en que los cuerpos se mueven y las fuerzas actúan.

En ese sentido, esta teoría sólo tiene sentido si se habla del espacio y el tiempo dentro de los límites del Universo. El espacio y el tiempo no sólo afectan, sino que también son afectados por todo aquello que sucede en el Universo. De la misma manera que no se puede hablar acerca de los fenómenos del Universo sin las nociones de espacio y tiempo.

Como apunta Hawking, estos conceptos importantes sobre el espacio y el tiempo a partir de la teoría de la relatividad general revolucionarían la

imagen que tenemos del Universo. La idea de un Universo de existencia eterna e inmutable fue cambiada por el concepto de un Universo dinámico, en expansión, y que —en palabras de este científico—: “parecía haber comenzado hace cierto tiempo finito, y que podría acabar en un tiempo finito en el futuro”. Nuestro autor agrega: “En el arranque de mi trabajo en física teórica, Roger Penrose y yo mostramos cómo la teoría de la relatividad general de Einstein implicaba que el Universo debía tener un principio y, posiblemente, un final”.

Actualmente, mediante la teoría de supercuerdas basada en las investigaciones del físico y matemático Brian Greene<sup>6</sup>, se enuncia la existencia de un espacio de once dimensiones, que son: las tres del espacio (altura, anchura y profundidad); una cuarta relacionada con el tiempo —ya que los objetos cambian según el tiempo, se acepta al mismo como dimensión—; otras siete dimensiones adicionales “compactadas”; y una que más que las va englobando formando “membranas” de las cuales se podría escapar parte de la gravedad de ellas en forma de “gravitones”.

Estas nuevas posibilidades de entendimiento del Universo generan interesantes posibilidades en la comprensión del tiempo y espacio. Se trata de una teoría que no citaremos más en esta investigación, pero en la que es fácil reconocer fascinantes posibilidades de entendimiento sobre el tiempo, el espacio y el Universo en su conjunto, y cuyo influjo en el arte está latente.

---

6. Cfr. Greene, Brian (2001). El Universo elegante. Barcelona: Crítica.





Extraída de: [inexpar.com](http://inexpar.com)

## D. Ideas entre la ciencia y la espiritualidad

Entrevista a Marco Antonio Karam y Alan Murillo

### Marco Antonio Karam (MAK)

Presidente y fundador de la Casa Tíbet México. Licenciado en Filosofía por la Universidad La Salle, Licenciado en Estudios Budistas y grado de Minor en Psicología Budista y Occidental por la Naropa University de Boulder Colorado. Ha hecho estudios de posgrado en Budismo, Psicología y Filosofía en diversas universidades de los Estados Unidos, Asia y Europa.

Como académico, se ha especializado en el estudio de la tradición y civilización Budista Tibetana. Ha sido traductor para Su Santidad el Dalai Lama, así como para muchos de los más grandes académicos y eruditos de esta tradición. En los últimos años, ha trabajado en la creación de puentes entre la herencia cultural y psicológica de las antiguas civilizaciones budistas y la cultura y ciencia occidentales. Ha sido profesor de El Colegio de México, la Universidad Nacional Autónoma de México, así como muchas otras universidades nacionales e internacionales.

*Fragmentos de la entrevista realizada en febrero de 2012*

**LO.** ¿Se pueden tender puentes entre el budismo y la ciencia occidental?

**MAK.** Esta tradición utiliza como método y aproximación primaria la construcción del conocimiento con lo que hoy comprendemos como el método científico que se basa en la observación, la experimentación, la

replicación y a través estos medios generar una hipótesis y finalmente teorías o leyes. En ese sentido la tradición budista se centra en un escepticismo radical que demanda la observación en torno a estados mentales, la naturaleza de la realidad, la relación del complejo mente-cuerpo para con el mundo fenoménico, y lo hace a través de la metodología científica. Pienso, por ejemplo, en el famoso discurso del Budha histórico para con los kalamas; en este discurso se comparte una anécdota famosa de la literatura pali, en cual se afirma que no se debe aceptar lo que él enseña por fe, por afecto a su persona, por conformidad a una tradición cultural determinada o porque muchos la siguen. El conocimiento debe formarse en dependencia de las consecuencias que un modelo de conocimiento puede producir en la experiencia del individuo. Así, la práctica y conocimiento del Budha Dharma es de naturaleza y corte científico, y no veo por qué no debiese ser concordante con la ciencia. Lo que pasa es que la ciencia hoy en día simplemente tiene muchos elementos dogmáticos. Uno de los dogmas fundamentales de la ciencia hoy en día es la noción de que la vida y la consciencia son meras propiedades emergentes del organismo físico, como consecuencias de relaciones bioquímicas del cuerpo y del cerebro, para lo cual la ciencia occidental se reusa siquiera a considerar evidencia contraria, lo cual es contradictorio al espíritu crítico de la ciencia en general.

Creo que será maravilloso el día (espero no muy lejano en el futuro) en que estas distintas disciplinas puedan convivir y cooperar la una con la otra. Considero que la ciencia nos ha aportado, especialmente en el siglo XIX y XX, grandes herramientas para la maestría del mundo y la ciencia mental budista nos ha aportado en 2550 años de continuidad histórica, maravillosas herramientas para el dominio del mundo interno, el mundo físico y el mundo emocional.

Finalmente, la tradición budista afirma que muchos aspectos de la manera en que nosotros percibimos, sentimos e interactuamos con el mundo no pueden ser ulteriormente explorados a través de sus correlativos fisiológicos, tienen que explorarse desde un nuevo modelo de investigación que es el modelo de primera persona, lo que implica la observación de la mente a través de la mente. Quien acepta que la mente en su estado ordinario es un instrumento débil y muy subjetivo para este tipo de observación, la tradición budista ofrece métodos efectivos y sofisticados para poder refinar la capacidad de atención de la mente, su estabilidad, su objetividad y por ello establecer este tipo de observaciones de una manera genuinamente transformadora.

También esta tradición nos ofrece una perspectiva diferente que es la profunda relación que existe entre la realidad y la consciencia, lo cual la ciencia desde hace poco tiempo empieza a vislumbrar en términos generales. En ese sentido hay mucho de exploración en esta interrelación como uno de los grandes retos del siglo XXI indudablemente.

**LO.** ¿Cómo se considera al cuerpo en el contexto de las enseñanzas budistas?

**MAK.** El cuerpo no es visto como el productor de la vida y la consciencia sino como un derivado de la misma consciencia en el que, el cuerpo es una plataforma para su expresión. El cuerpo sirve como un excepcional y poderoso instrumento para que la mente, a través de su expresión, pueda experimentar un proceso evolutivo que le permita refinarse y eventualmente lograr la actualización de todo su potencial. En ese sentido, el budismo contempla a nuestro cuerpo como algo dotado y caracterizado por un valor de trascendencia que debe cuidarse y debe de atesorarse, ya que es gracias al mismo es que la consciencia en este



plano de realidad puede expresarse, puede experimentar y puede evolucionar.

**LO.** ¿Cómo considera el espacio el budismo?

**MAK.** Pregunta muy compleja, ya que en el contexto en el que hablamos el concepto de espacio tiene muchas connotaciones... Lo que considero que es más pertinente es afirmar que la dimensión de vida y experiencia en la que hoy moramos es sólo una entre muchas. Es ésta una dimensión mucho más burda que la realidad experimentada desde las dimensiones más sutiles a las que la consciencia puede tener acceso.

**LO.** ¿Se puede hablar de un espacio de la mente?

**MAK.** Desde la perspectiva de la consciencia la mente no es un fenómeno físico aunque se manifiesta a través de una serie de correlativos fisiológicos en general, pero por lo menos no es su naturaleza fundamental un fenómeno físico; por lo tanto, no puede definirse desde la noción del espacio con el que nosotros trabajamos en un plano convencional de existencia, como es el material. Por otro lado, la consciencia burda que es la consciencia más superficial, la que se expresa a través del cuerpo y la base fisiológica, en cierto sentido tiene espacialidad porque opera, existe, funciona en relación al cuerpo. Pero por otro lado, aun esta consciencia no es realmente producida por el cuerpo, y al no ser producida o limitada por el mismo, tampoco puede ser definida en términos de espacialidad corporal. Las consciencias más sutiles que al mismo tiempo son las más hondas y poderosas en el sentido budista, éstas, realmente del todo no pueden ser definidas en relación a las nociones de espacio y de tiempo como nosotros lo comprendemos.

**LO.** ¿Cuáles son las ideas principales sobre tiempo en el budismo?

**MAK.** En este caso la respuesta es relativamente sencilla. Desde la plataforma budista se plantea que el tiempo no existe como un absoluto sino que el tiempo es meramente la medida del cambio que los seres vivos emplean para describir su estancia en una dimensión particular de vida y de experiencia. Desde esta óptica, no contempla al tiempo como una estructura fija, más bien, es una medida subjetiva de la transitoriedad y el cambio.

También se plantea que en los planos más sutiles de la consciencia, cómo es la consciencia primigenia, en realidad se manifiesta más allá de estructuras subjetivas, como son las del espacio y le tiempo.

**LO.** ¿Hay diferentes maneras de experimentar el tiempo?

**MAK.** Al ser el tiempo una estructura no sólida sino que opera en relación a la experiencia personal que del mismo se tiene, una persona que se encuentra contenta experimenta el tiempo de una manera distinta a una persona que se encuentra triste o deprimida o cuando estamos en ruta hacia un lugar, esa ruta se experimenta de una manera distinta a cuando volvemos del lugar. El tiempo no es un absoluto: aparece en dependencia de la experiencia subjetiva de los seres dotados de consciencia.

El tiempo para nosotros se manifiesta en general de forma lineal, mientras que por el contrario, al experimentar el mundo en referencia a estadios más profundos de consciencia y menos dualistas el tiempo se manifiesta de una manera muy diferente, en el cual el individuo puede tener acceso al pasado, presente y futuro de forma simultánea. Esto

sólo acontece cuando la consciencia opera en una dimensión en donde incluso la etiqueta de tiempo no es relevante.

## **Alan Murillo**

Nacido en la Ciudad de México en el año 1961, estudia la carrera de traducción en el Instituto Superior de Intérpretes y Traductores. Formaliza sus estudios personales en la tradición budista e ingresa en Casa Tíbet como alumno en 1998, bajo la guía de Marco Antonio Karam. En el 2004 se unió al grupo de instructores de Casa Tíbet. Actualmente trabaja como traductor en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México en el proyecto editorial relacionado con la innovación educativa y el pensamiento crítico.

*Fragmentos de la entrevista realizada en febrero de 2012*

**LO.** ¿Qué idea tiene el budismo sobre concepto de tiempo sin principio?

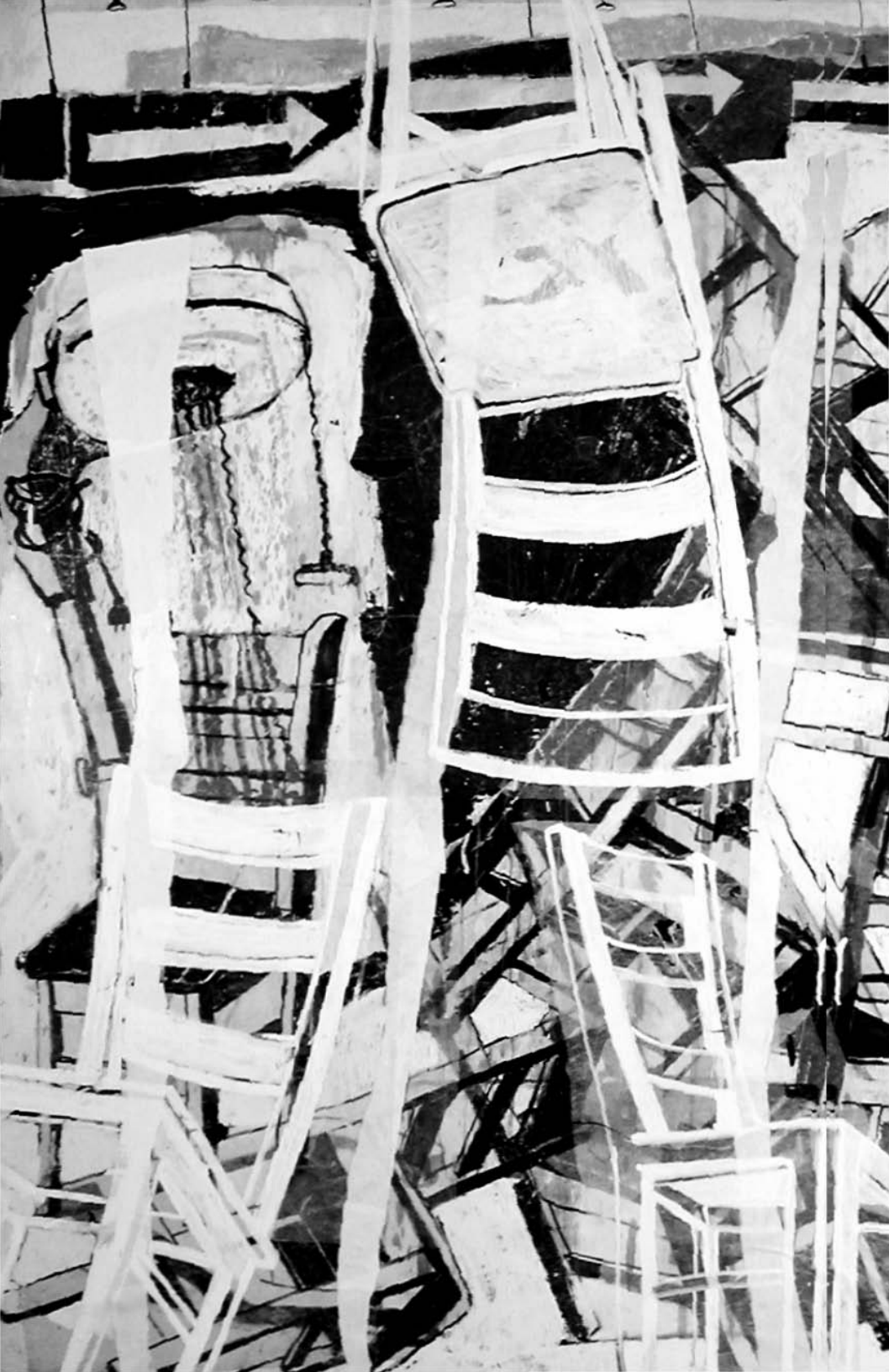
**AM.** Para entender la noción budista de tiempo o de la infinitud del tiempo hay que asomarse a una concepción previa que es la del hinduismo, la cual es similar en el sentido de que no contempla un inicio absoluto: más bien se habla de creación y destrucción constante y es algo que no se contempla como un principio.

Lo interesante del budismo es que toma este concepto que es oriental y le da otra dimensión en el sentido de que no se postula un inicio del tiempo porque eso implicaría problemas a nivel lógico muy importantes como “¿De qué se originó el tiempo?” o “¿Qué es lo que lo habría de poner en marcha el tiempo?” Por esto el budismo postula que no es necesario plantear un inicio del tiempo ni hacia atrás ni hacia un final. De hecho desde una plataforma más profunda, el budismo plantea que

el tiempo y el espacio son conceptos que en realidad no tienen una existencia por sí misma sino que dependen de los seres que perciben la idea de tiempo y espacio. Entonces no se ven en términos absolutos como se puede ver en la ciencia occidental, por lo menos hasta el inicio de lo que fue la revolución cuántica, en dónde ya se plantea al tiempo y el espacio como relativos al perceptor.

Lo que es muy interesante es que el budismo plantea desde hace más de 2000 años que no hay un tiempo o un espacio externo al perceptor sino que dependen de que haya un perceptor. Por otro lado, si el tiempo es algo que no tiene principio o es algo que no existe por sí mismo entonces, tal vez, los seres sí tienen un inicio. Sin embargo, en el budismo no se plantea el inicio de un primer ser, sino que—una vez más—se habla de universos enteros en donde el origen mismo del universo depende de los seres que lo habitan en un momento dado y en relación a sus circunstancias. Es decir, se contempla un espacio y un tiempo específico habitado por los seres, pero no hay un tiempo y espacio independiente. Espacio y tiempo son dimensiones que están totalmente ligadas a los seres, cosa que es una visión distinta a la que prevalece en Occidente.

El tiempo sin principio relacionado con la consciencia es interesante. El budismo no plantea un principio de la consciencia, no hay un agente externo o un dios creador. No hay inicio de la consciencia, lo que implicaría un problema lógico muy importante con preguntas como: “¿Y ese primer agente de dónde salió?”. Se elimina esta inconsistencia lógica. El budismo no plantea ningún inicio de la consciencia sino que hay flujos de consciencia infinitos y hay que recordar una vez más que el tiempo y el espacio no son conceptos absolutos sino que dependen de la consciencia que los percibe.





## Capítulo 3

# EL PERFORMANCE

CUERPO / ESPACIO / TIEMPO



*(...) los artistas se apartaron de la producción artística en el sentido habitual, mostrando así que la actividad artística puede ser transformadora, permitiendo entonces creer que el cambio es posible. Entonces es la vida misma la que conviene convocar.*

Richard Martel

En este capítulo se abordan algunos de los diferentes conceptos de cuerpo, espacio y tiempo que operan en el performance. Aunque se trata de un conjunto de casos relevantes por así convenir a los propósitos de esta tesis, son suficientes para mostrar las posibilidades del arte acción. Por su importancia, para este apartado se siguen las ideas de dos artistas específicos, John Cage y Joseph Beuys, así como los planteos de dos movimientos, Fluxus y el Situacionismo. La exposición se redondea intercalando la perspectiva de artistas y teóricos actuales.

Es necesario enfatizar que decidimos indagar sobre estos temas por representar aspectos esenciales del arte acción. Justamente ahora presentamos un apartado donde cuerpo, tiempo y espacio concurren en un arte específico: el performance.

El performance es, desde su origen y como el resto de los lenguajes artísticos, reflejo de lo que sucede en la esfera política, social y cultural, por lo que tiene diversas expresiones. Entre éstas, el performance que abordamos es aquel que no incluye la teatralidad o la danza como elemento consustancial. En este sentido, caben expresiones que, diluyendo la frontera con el teatro o la danza, otorgan a “la acción en sí misma” el papel fundamental, supeditando a estas disciplinas a la necesidad conceptual del artista.





John Cage preparando un piano. Fotografía extraída de: <http://www.ncca.ru>.

A John Cage (Los Angeles, Cal. 1912-Nueva York, NY, 1992) se le sitúa en las corrientes de las vanguardias artísticas que influyeron en las tendencias experimentales de la segunda mitad del siglo XX. Su aprendizaje con Schönberg fue determinante para convertirse en un compositor radical, inventor de una música concebida como

“agregación de sonidos” y, por lo tanto, también de “silencios”, a los cuales definió como “sonidos inaudibles”.

En su producción musical, Cage se sitúa más allá de cualquier categoría preestablecida, incluida la dodecafonía. Tras haber traspasado todas las barreras armónicas, su uso tan heterodoxo de los instrumentos tradicionales le llevó al descubrimiento de sonoridades inéditas. En este ámbito se encuentra la idea del *prepared piano* (1938), que consiste en la creación de sonoridades inesperadas colocando entre las cuerdas de un piano tradicional objetos desacralizantes como tuercas y tornillos (MARTEL, 2008: 120)<sup>7</sup>.

También en su libro *Arte Acción* (2008), Martel retoma un texto del catálogo de la exposición *Introspectiva* de Al Hansen, publicado en 1996, dónde el cual cita a Cage, el autor plantea esta pregunta: ¿Qué es un happening? El texto dice:

Al principio de los cincuenta, en el Black Mountain College (1933-1957) de Carolina del Norte, M. C. Richard tradujo *El teatro y su doble* de Antonin Artaud (un hombre de teatro). John Cage y otros captaron la idea de Artaud de que el teatro podía tener lugar sin [el] texto. Que si hubiese texto éste no tendría que determinar el resto de la acción, que los sonidos, las actividades y todo lo demás podrían estar libres en vez de atados. Juntos, de tal forma que más que danza expresando música, o música expresando danza, las dos podrían ir juntas de forma independiente, ninguna controlando a la otra. Y un grupo de artistas del Black Mountain College lo llevaron a cabo, y la idea se extendió no sólo a la música y la danza, sino a la poesía y la pintura, y así sucesivamente, hasta el público. De tal modo que el público no se centraba en una dirección particular (MARTEL, 2008: 127).

Martel afirma que el autor del texto participó en el inicio de los happening junto con Kaprow. En éste se pone de manifiesto la importancia de las ideas de Artaud en el surgimiento de esta expresión artística.

Por otro lado la contribución de Cage al llamado arte alternativo es

---

7. Para una biografía básica de John Cage, puede consultarse, entre otras fuentes el portal Biografías y vidas, disponible en [www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com).

decisiva. Como profesor y persona de mayor edad respecto al grupo de artistas que lo siguió, se considera que ejerció una influencia importante sobre “una generación entera de artistas” (MARTEL, 2008: 129).

Para John Cage, interesado profundamente por el budismo zen, el tiempo es “como material musical que puede prestarse a múltiples grados de manipulación” (CABALLERO, 2011: s/p). Esta idea lo lleva a sacar a todas las artes de su encasillamiento clasificatorio, así como a proponer una revisión a fondo del tiempo y del espacio. Los denominará *tiempo y espacio sonoro*, y los concebirá como una integración del *ruido*, el *silencio*, el *sonido* y la *acción del cuerpo*. Como se advierte, esto redefine los elementos de la experiencia artística.

Alberto Caballero —cuyo análisis de la figura de John Cage consideramos pertinente para este trabajo— afirma que “*El tiempo y el espacio* después de Cage tendrán una notación, una estructura y un discurso completamente nuevo, se trata de un verdadero aparato de invención a disposición del arte y de la música en particular”.

Puntualiza:

Cage nos propone una inversión radical de los términos, no de un nuevo tratado del tiempo musical, sino de un nuevo tratado del tiempo despojado de los cánones de la música, no de un tratado del espacio en la música sino de un tratado del espacio sonoro. Tiempo y espacio quedan desprendidos de toda atadura, libres de toda interpretación. Dice Cage: *La creación de paréntesis temporales flexibles en los que el tiempo es suspendido*, como la acción es por sí misma, sin relación a las demás [...]. De todo este desprendimiento y de esta nueva estructura espacio/temporal se desprende “el silencio”. [...] Si Cage transforma el tiempo en un paréntesis, en la escritura del espacio entre los paréntesis, de un silencio entre paréntesis, de *una acción* entre paréntesis, este paréntesis tendrá valor discursivo. Ante el estreno de una pieza nueva, dos son las vías fundamentales que se abren, vías radicalmente nuevas: Primero la *performance* como modo de poner cuerpo a la acción y segundo la

*discursiva*: discursos, conferencias, charlas, talleres, al mismo tiempo, paralelamente, antes o luego de cada estreno o nueva presentación de la misma pieza (CABALLERO, 2011: s/p).

Además de valorar el aporte de Cage respecto a la concepción espacio-temporal en el arte alternativo, Caballero revisa la manera cómo concibe el cuerpo:

el cuerpo, ahora aquí, ahora más lejos, ahora arriba, ahora a la derecha. El cuerpo ya no es sólo un soporte del instrumento musical, cualquiera [que] sea, sino [que] es un elemento propio de la acción a producirse, dando forma al espacio y al tiempo (CABALLERO, 2011: s/p).

Y en su referencia al vacío —que conecta con su interés en las enseñanzas budistas— escribe:

Cage se va a encontrar con un discurso no sólo vacío de contenidos, sino un discurso sobre un objeto vacío, y lo mejor del caso es que no pretende en ningún momento llenarlo ni de nuevos contenidos, ni de nuevas significaciones, nos lo presenta en esas condiciones, *un discurso de un objeto en tanto vacío*. Además, abandona el mundo de la música para convertirse en un realizador en el amplio sentido de la palabra, como innovador plantea la “acción desprovista de contenido [...] la performance, lo performativo, lo performático, son términos usados en sus discursos para introducir la idea que la acción siempre será nueva, única, que no deja resto, que no entra en la cadena discursiva. (CABALLERO 2011: s/p)

Es necesario comentar que la forma trae implícito un contenido, el objeto vacío al que se refiere la obra de Cage involucra el lugar en el cual el artista pone el énfasis de su trabajo, en este caso Cage usa, por ejemplo: un patito de hule por el sonido que extrae de él, así como, de muchos otros objetos. Es el sonido el que le importa por sobre el contenido de la forma. En ese sentido vacía al objeto de su significado.

Se puede considerar que el arte acción surge de las aportaciones de Cage y abre la posibilidad de exploraciones subsecuentes.

Allan Kaprow, uno de sus alumnos<sup>8</sup> acuña el término *happening* en 1966 para referirse a una acción en la cual el público participa directamente y construye la experiencia artística, a diferencia de lo que ocurre en el performance, donde el público es observador de una acción realizada por el artista. Desde esta perspectiva, el performance tiene cierto carácter escénico al acotar el espacio de la acción.

A partir de lo expuesto y apelando a nuestra vivencia en la realización de este arte, se pueden nombrar de manera general siete aspectos básicos que conforman el arte del performance, los cuales se encuentran abiertos a una experimentación vasta exploración:

1. Nace como parte del arte conceptual, su diferencia radica en que el soporte de este tipo de arte es el propio artista, su cuerpo y las acciones que surgen de él.
2. Los objetos de todo tipo usados y manipulados por el artista, adoptan una intención, simbólica o referencial o bien, como en el caso de Cage, los objetos pueden ser vaciados de su significado y contenido, de acuerdo con la intención del artista. Estos objetos se conecta con las acciones corporales y conceptuales creadas por el autor.
3. En algunas obras, el artista involucra a otras personas, omitiendo su propia presencia para dar sentido a un determinado concepto.
4. La acción no es actuación y generalmente se desarrolla en tiempo real.
5. El artista puede ser provocador y trasgresor para motivar la reflexión del público acerca de temas diversos o incluso

---

8. Otros alumnos de Cage son George Brecht y Dick Higgins (junto con Kaprow miembros importantes del movimiento Fluxus), así como Al Hansen, artista citado anteriormente.



Hogar. Allan Kaprow. 1964. Cerca de la Universidad de Cornell en un basurero . Ithaca. Nueva York. Fotografía extraída de:  
<http://megkjan14.blogspot.mx/2011/05/allan-kaprow.html>

ser generador de acciones simples, lúdicas o absurdas que rompen el orden cotidiano.

6. El artista que desarrolla su trabajo en este lenguaje no “representa un personaje desde el punto de vista teatral” sino que *presenta* su obra en un tiempo y espacio específico.
7. Dado su carácter efímero, las piezas de performance se documentan en video o registro fotográfico, dando como resultado otro producto artístico.

Es conveniente recordar que el performance surge en una coyuntura histórica de hondas transformaciones políticas, sociales y culturales: la de mediados del siglo XX. Los artistas fueron marcados de manera singular por este contexto, el cual vivieron rompiendo de manera cada vez más drástica los viejos patrones artísticos a favor de procesos creativos más libres, exploratorios y reflexivos.

En efecto, hacia mediados del siglo XX, los artistas transforman el arte y se transforman; la influencia que ejercieron movimientos como la Internacional Situacionista y Fluxus fueron determinantes en el devenir del arte acción.

En su ensayo *Los tejidos del performance (Arte Acción, 2008)*, Richard Martel establece tres grandes fases para reseñar la evolución histórica del arte acción con respecto al posicionamiento del medio en un espacio de validación cultural. Cada una de estas fases representa un “reagrupamiento” de artistas. Veamos cada una de ellas, según las denomina Martel.

Primera fase. *Emergencia*. En ésta figuran movimientos como el Futurismo o Dadá, los cuales emplean como estrategias el manifiesto y la realización de eventos. Ambas responden a la intención de posicionarse frente a las instituciones que determinaban la norma artística.

Segunda fase. *Periodo de consolidación*. Comprende el periodo que va de los años 50 a los 60 y significa la afirmación de las instituciones de cultura, así como el fortalecimiento de las diferencias estilísticas marcadas por los artistas anteriores. En palabras de Martel: “Tanto si es Fluxus como si es arte conceptual, se trata de la delimitación formal de las prácticas [artísticas]. Existe una justificación del gesto marginal respecto del gesto de ‘antiarte’ de los artistas provocadores del dadaísmo”. Martel considera que en esta segunda fase los artistas experimentan una dialéctica entre una forma de creación contrainstitucional y el ámbito del arte normativo. Señala: “El gesto encuentra su lugar, su público y su difusión (a través de las revistas *underground*, los nuevos medios de comunicación tales como el video, el disco, etcétera)”. Aunque cabe señalar que se considera que esta segunda fase se manifiesta desde los años cuarenta con el trabajo de

John Cage (MARTEL, 2008:131).

Tercera fase. *La nuestra*. Martel considera que en esta fase se da una institucionalización del performance, “ya que [se] presencia la justificación teórica [de este lenguaje] y la afirmación de las redes [que lo hacen posible como manifestación cultural] sobre una base autogestora por parte de los propios artistas” (2001: 131). Se puede concluir, incluso, que durante este periodo se validan los lenguajes que nacieron como “antiartísticos” en la primera fase, pues quienes los emplean cuentan ahora con apoyos gubernamentales y se abren espacios de encuentro y difusión, como festivales mundiales. Asimismo, en esta etapa el performance ocupa un espacio en los sistemas de enseñanza de las artes, tanto como objeto de trabajo como objeto de reflexión, que es el caso de nuestra tesis.

## A. Algunas posturas sobre el performance

Iniciemos este apartado hablando acerca del papel que tuvo George Maciunas (Kaunas, Lituania, 1931-Boston, Massachusetts, 1978) en la existencia y expansión de Fluxus. Recordemos que Maciunas fue ingeniero, artista, empresario y galerista.

Más que participar en la difusión de Fluxus<sup>9</sup>, Maciunas es el mentor que da lugar al grupo, considerado como una comunidad internacional de artistas entre los que se encontraban arquitectos, compositores y diseñadores. Citemos sólo algunos de los destacados miembros reunidos en este movimiento: George Brecht, Nam June Paik,

---

9. El nombre de Fluxus se deriva de la palabra latina flux que denota un continuo pasar, un fluir permanente. Así, Fluxus hace referencia a la fluidez entre los medios o géneros artísticos. Cfr. Boletín de prensa (2004). Una larga historia para muchos nudos. México. Museo Tamayo Arte Contemporáneo.





Me gusta América y a América le gusto yo. Joseph Beuys. Galería Rene Block del Soho. 1974  
Fotografía extraída de: <http://thaliaandreproduction.blogspot.mx>.

Charlotte Moorman, Wolf Vostell, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Dick Higgins, Yoko Ono y —según refiere Guasch— participó esporádica y puntualmente Joseph Beuys (GUASCH, 2010).

En el boletín de prensa de *Una larga historia con muchos nudos 1962-1994*, exposición que tuvo lugar en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo se lee:

La primera presentación Fluxus, celebrada en 1962, marcó el inicio de un concepto que reunió a un gran número de artistas de distintas disciplinas, y latitudes, el cual se origina en gran medida por contacto con la música experimental de John Cage, mientras que sus actividades colectivas tienen mucho en común con los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, como el dadaísmo, el surrealismo y el *ready-made* de Marcel Duchamp. La disolución de los límites entre los distintos géneros y disciplinas y la experimentación se encuentran muy ligados a las ideas de vanguardia, lo

mismo que a la idea de anti-arte utilizada por George Maciunas, cabeza de este movimiento.

En síntesis, Fluxus rechazaba los conceptos del arte y los materiales que la ortodoxia consideraba apropiados para éste. “Su argumento se basa en la máxima de Heráclito *Todo se encuentra en estado de flujo*” (DE ALVARADO, 2000: 26). Su objetivo consistía en derribar la barrera que separa el arte de la vida y abolir las líneas de demarcación entre las diferentes artes. “Toda actividad artística, alegaban los integrantes de Fluxus, debía ser completamente libre, no limitada por ningún dogma uniforme. El objetivo común consistía en inducir un cambio en la consciencia humana” (GÖTZ, 1986: s/p).

Por esto los integrantes de Fluxus incursionaron en una obra de gran complejidad y carácter experimental, cuyos numerosos performances, instalaciones, esculturas y dibujos han ejercido una influencia significativa sobre el arte occidental producido hasta la actualidad.

Las primeras actividades de Fluxus se llevaron a cabo a principios de los años 60. Esa época constituyó un parteaguas para las artes plásticas en Europa y Estados Unidos. El campo de tensión de los múltiples movimientos anti-arte que sucedieron a las ideas de Marcel Duchamp—neodada en Nueva York, nouveauréalisme en París, Zero en Düsseldorf— permitió una libre exploración de la realidad y cuestionó el significado tradicional de los medios artísticos. En el intento de reconciliar el arte con la vida se basó un importante impulso para el surgimiento de nuevas formas artísticas que no se centraban en la producción de artefactos, sino en la acción y el involucramiento activo del público (ZELLER, 2004: 3)

Según Ana María Guasch (2010), Fluxus no es un movimiento porque varía en función del tiempo y lugar en que se desarrolla. En cambio es una forma de hacer las cosas, está vinculado a una actitud, a una manera de ser y vivir; es una forma de comportamiento y no se deja delimitar por un sólo medio artístico, tampoco se le puede limitar de manera nacional o territorial.

Maciunas llegó a Alemania como ingeniero para cumplir un encargo del ejército norteamericano. En su equipaje llevaba los principios intermediales de acción que condujeron en 1962 al primer concierto Fluxus, el *FestumFloxorum*, con el que se estableció en Alemania. Muchos espacios que se conectaron entre sí fueron determinantes para la expansión de Fluxus. Entre ellos se cuenta el estudio electrónico de la Radio de Alemania Occidental en Colonia y el estudio de Vostell. Después de 1961 se suma la Academia de Arte de Düsseldorf con Beuys, quien se convirtió en el mentor de muchos artistas.

Al respecto, es importante señalar que Joseph Beuys participó en el movimiento Fluxus de 1962 a 1965. Su trabajo en el seno de Fluxus fue determinante para su propio trabajo a pesar de haber tenido desacuerdos y distanciamientos con el colectivo.

Guasch detalla la manera en que, como parte de Fluxus, Beuys lleva a cabo una acción titulada *Sinfonía Siberiana* en la Academia de Arte de Dusseldorf en 1993. En esta acción quedan claras sus diferencias conceptuales con Fluxus, ya que realiza una obra con importantes connotaciones simbólicas y políticas, lo cual es opuesto al interés de Fluxus por el contacto con lo cotidiano. Se trató de un trabajo que puede leerse también como una evocación de la muerte y la vida.

*Sinfonía Siberiana* fue una acción con una significación que desconcertó al público asistente y principalmente a los artistas norteamericanos. Maciunas comprendió que era una obra con valores completamente distintos a los planteados por Fluxus, que desarrollaba acciones neutrales, propias del anti-arte norteamericano. La pieza de Beuys hizo patente que Fluxus no encajaba con la dimensión histórica, biográfica y temporal de Alemania en particular y de Europa en general.

Así, queda patente que Beuys es una artista que se puede revisar de



FLUXUS. Fotografía extraída de: <http://elarteporlaarquitectura.wordpress.com>.

manera independiente, pues él en sí mismo es relevante para el arte del performance y el arte de finales del siglo XX.

Götz dice que

Beuys no temía exponerse a sí mismo, como artista se adentraba físicamente en su obra. Él mismo era el eje sobre el cual giraba su concepto del *arte ampliado* que propugnaba —idea que retaba al público a tomar partido al respecto— y más importante aún, planteaba propuestas para establecer una sociedad más humana en la era actual (GÖTZ, 1986: s/p).

De esta forma, la idea principal de su trabajo era el principio orgánico de la materia y sus implicaciones en el proceso vital, ya que para él, “todo ser humano es un artista” y, cada acción, una obra de arte. Es una concepción ampliada del arte “que abre la experiencia estética creadora y declara la continuidad arte-vida” con la que este artista “despertó revuelo y desató debates en todo el mundo” (GÖTZ, 1986: s/p).

Su propuesta de unir arte y vida se basa en un sentido antropológico-político; esto es, responde a la férrea voluntad de promover la solidaridad entre los seres humanos y lograr mejores condiciones de vida en un ímpetu constructivo, punto de partida de un arte que, con resonancias espirituales, integra individuo y sociedad en un retorno a la consciencia de lo sagrado en la vida humana.

Para valorar la influencia que ha ejercido el trabajo y pensamiento de Beuys sobre diferentes artistas en todo el mundo sintetizamos algunas de sus características:

- Su carácter ritual.
- La realización de movimientos “energéticos” (como una posibilidad psíquica), a partir de las acciones y la manipulación de objetos, con el propósito de incidir en la conciencia del espectador y trastocar el orden cotidiano de la vida.
- La generación de situaciones e imágenes desconcertantes para suscitar reflexiones, sacudir desde la acción pura (libre por completo de las nociones de danza y el teatro).
- El diseño y ejecución de piezas ligadas al activismo social y la educación.

Otra artista heredera de las ideas y estrategias de Fluxus es la española Esther Ferrer, quien trabaja desde los años 60 y fue miembro del grupo Zag, disuelto en 1996.

Ferrer se expresa así respecto a su trabajo:

Si pienso en la performance en sí, me digo que esa sucesión de instantes que forman lo que llamamos presente, un presente cuyos protagonistas son, en la mayor parte de los casos, dos presencias vivas tan importantes una como la otra: la mía y la del otro (un otro que puede ser singular o plural). Esta segunda presencia puede ser voluntaria o involuntaria, en el caso por ejemplo de performances en la calle. (FERRER, s/d)



Esther Ferrer en acción. Fotografía de Xavi Miró. Extraída de: <http://festivalmusicaalicante.mcu.es>.

Y añade:

Todo lo que sucede durante este presente performativo forma parte de la performance y, cuando digo *todo*, quiero decir lo que estaba previsto y lo que no estaba previsto, lo deseable y todo lo que normalmente se considera como indeseable, el accidente, el error e incluso la famosa participación (en mi idea de performance la participación es inevitable de todas formas).

El carácter efímero de los elementos que la componen (presencia, tiempo/ espacio) es un rasgo, que para mí, forma parte del ADN de la Performances.  
(FERRER, s/d)

En este texto la artista habla de lo que llama “presente”, de manera que involucra la concepción temporal de sus acciones, las cuales desarrolla en tiempo real; asimismo, expresa la idea de *presencia*, es decir: alude al cuerpo, además del tiempo y el espacio, conformando los aspectos sustanciales de su obra.

No está por demás destacar que la trayectoria de Ferrer es coherente, sólida y carece de fisuras. Se trata del trabajo de “una mujer de acción transgresora, dinámica, provocadora y lúdica, que ha conseguido pasar por el tiempo con la limpia sencillez que caracteriza a sus acciones y con la brillantez que caracteriza a su mente” (AIZPURU, s/d).

Otro artista de relevancia cuyos escritos hemos recuperado y seguido en este capítulo, es Richard Martel, oriundo de Québec, Canadá. Sus acciones se caracterizan por la simpleza de producción, con un alto contenido poético y reflexivo. Acciones de gran fuerza justamente por esa economía de producción que redundaba en una destacable riqueza conceptual.

Para Martel, “el performance es una actividad artística intrínsecamente vinculada a las condiciones históricas, ideológicas y políticas del artista. El performance afirma la realidad del cuerpo en actividad y demuestra la vacuidad del objeto producido para el mercado” (MARTEL, 2008).

En su texto para el catálogo *Con el cuerpo por delante. 47882 minutos de performance* escribe:

Hay tantas especies de performance como hay performers. Las características culturales de una etnia o de un espacio y tiempo geográficos son los criterios sobre las cuales se organiza el reparto del performance. Existen acciones en donde el cuerpo está totalmente presente, otros en donde la utilización objetual y los recursos mediáticos y tecnológicos tienden a construir lo esencial de la propuesta (MARTEL, 2001: 33).

Nuevamente se toca el tema de la *presencia* citado anteriormente por Ferrer, así como se vuelve a hacer clara la vastedad de estrategias y enfoques que adoptan los artistas del performance para abordar temáticas amplias y diversas: van desde investigaciones introspectivas de la vida del propio artista hasta rutinas derivadas de la vida diaria; de rituales catárticos a pruebas de resistencia física; desde producciones



multimedia hasta experimentaciones con medios masivos; de lo político a lo social; de lo público a lo privado.

De igual manera, el arte acción aborda los problemas de género, la migración, la religión, la vida en su dificultad marginal o bien, el ritual personal, el dolor, la muerte, la vida amorosa y la existencia misma con sus matices y posibilidades.

En fin, en cada país el artista del performance enfatiza y aborda estos tópicos de acuerdo a sus circunstancias concretas. Pero dentro de la multiplicidad, saltan a la vista coincidencias marcadas por el espíritu de los tiempos y que aceptan el riesgo de rebasar fronteras y lenguajes (ALCÁZAR Y FUENTES,s/d).

Por otro lado, el contexto —es decir el espacio donde se desarrolla la acción en el sentido amplio de esta palabra— es determinante y establece diversos aspectos de la estructura de la acción sobre la cual influye el público directamente con su interacción u observación. “Esta es la razón por la que es necesario estar dispuesto a enfrentar cualquier situación y realizar performances sin equipamiento técnico, sin electricidad, por ejemplo; el modelo performativo ajusta su postura de un lugar a otro (MARTEL, 2001).

Por su parte, el artista Bartolomé Ferrando en su texto “La Performance. Su creación. Elementos”, publicado en el portal *Performancelogía*, hace una reflexión acerca de la relación orgánica entre espectador y el artista. Señala que

la realización de una o varias acciones o actos en presencia de un público al cual, a diferencia de lo que ocurría en el happening, no se le pide que participe físicamente en él, participación que se producirá mental y sensiblemente, cuando la percepción del receptor se mantenga abierta o activa; cuando la lectura del proceso no quede reducida al mero gesto de tragar, de engullir lo presentado. No sucede pues ningún tipo de intercambio con el performer. El receptor escucha, ve, siente y percibe desde otro lugar, en otro punto,



aquello que se muestra, que se manifiesta, que se expone. Se crea pues una distancia, una separación entre performer y receptor, que ayuda a éste a una individualizada reflexión sobre lo observado, a un enfrentamiento con su propia manera de ver. Se quiere por tanto emplazar al individuo en un entorno específico, allí donde se encuentra, a fin de mostrarle, con otro lenguaje, algo todavía por descifrar que quizá podría influir en su personal modo de escuchar, de sentir o de hacer porque la performance, contrario al happening, es en sí misma un regreso al espacio interior, es un intento de desvelar lo que no ha sido manifestado en la superficie, a fin de mostrar lo no visible, lo irracional, el hueco de lo oculto (Ferrando, s/d).

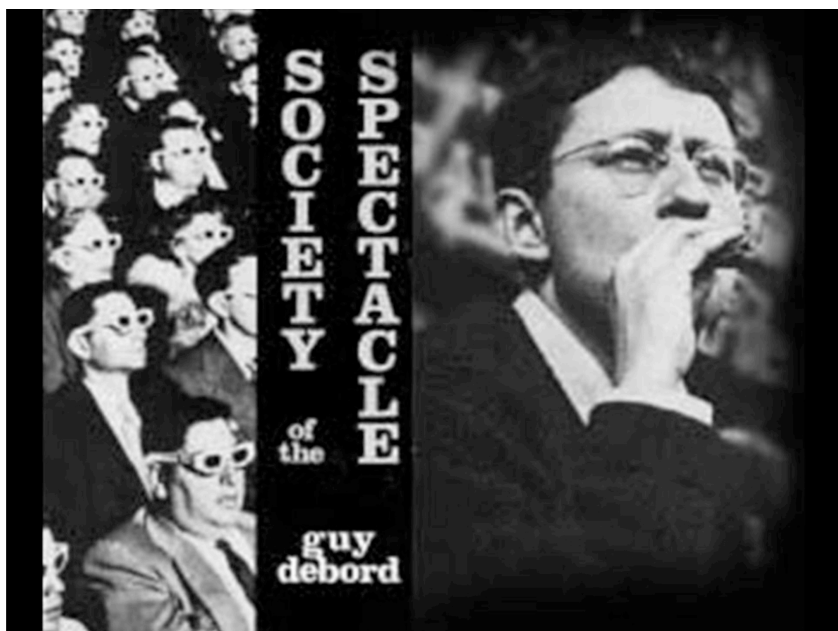
En resumen, Ferrando nos plantea una separación entre artista y espectador, pero es una separación activa por parte del espectador que se resuelve en escuchar, en ver y sentir desde otro lugar, dejando develar ese espacio interior.

En este punto se considera importante hablar de la influencia de la Internacional situacionista por su contribución al arte y la cultura en general a partir de la segunda mitad del siglo XX, además en los aspectos en su “hacer” que lo distinguen de otros movimientos.

Como es habitual, esta tendencia también cuenta con sus protagonistas, justificaciones teóricas, estrategias y una vasta producción que supone procesos de experimentación y reflexión en torno al performance, así como a la manera en que se abordan el cuerpo, el espacio y el tiempo. Para este tema seguiremos de cerca los planteamientos del artista y teórico Richard Martel, particularmente los expresados en *Arte Acción* (2008).

Guy Debord es el principal representante de este grupo. La influencia de la Internacional Letrista y Cobra fue determinante para la consolidación de sus planteamientos, aspectos que no se abordarán en este trabajo.

Richard Martell nos expone que en los años 50 el cine era “el arte de la artes”. En ese momento Debord reflexiona alrededor de la relación entre el espectador y el contenido, a partir de lo cual elaborará sus



Guy Debord. Fotografía extraída de: <http://vimeo.com>

planteamientos de lo espectacular. Surge su obra *La sociedad del espectáculo* en 1967 (2008: 132).

En la consigna “La juventud es la forma dinámica que se rebela contra los individuos estáticos proletarios o burgueses” se convierte en una base para las reivindicaciones sociales de los años 60, párrafo que se encuentra en el texto *Estética del cine* de Isidorelsou fundador del Letrismo, poeta y artista que recoge las experiencias de Dada y del Surrealismo.

Los situacionistas se plantean ciertas maniobras artísticas interrogativas y lúdicas tendientes a subvertir las maneras de hacer y entender el arte. En este contexto, “maniobra” hace referencia a una operación compleja mediante la cual se ejecuta una acción determinada y, en este sentido la idea de *desvío* es muy importante para la Internacional



Richard Martell. En acción. Fotografía extraída de: <http://www.bone-performance.com>.

situacionista como estrategia y sello de su estilo.

esta idea se origina en el cuestionamiento, a principios del siglo xx, sobre el objetivo tradicional del producto de la actividad artística. Con los Situacionistas, nos encontramos más allá del fenómeno del arte como producto, nos encontramos en el hacer, pero en un hacer que tiene por objeto la transformación y el replanteamiento del arte en su relación con la existencia (MARTEL, 2008: 135)

Martell cita a Gianfranco Marelli: “Según creen [los situacionistas] la única manera de cambiar completamente esta sociedad homologada es provocándola mediante happenings muy cercanos a lo que son el mundo artístico” (MARTEL, 2008: 274). Continúa sobre Debord: “En cambio la crítica radical y en actos de una vida cotidiana específica puede conducir a una superación de la cultura y la política en el sentido tradicional, es decir, a un nivel superior de intervención en la vida” (MARTEL, 2008: 135).

En la base de su estrategia se manifiestan contra el funcionalismo, el arte mercantil y las formas tradicionales “los *situs* preconizan un arte basado en lo cotidiano, próximo a la ideología Fluxus de la relación del arte con la vida. Las fuentes teóricas de los *situs* toman prestado de la sociología, del análisis político, y su proyecto apunta nada menos que a la revolución aplicada a nuestro marco de vida” (MARTEL, 2008: 133).

Para seguir profundizando en las bases de la Internacional situacionista cite mos:

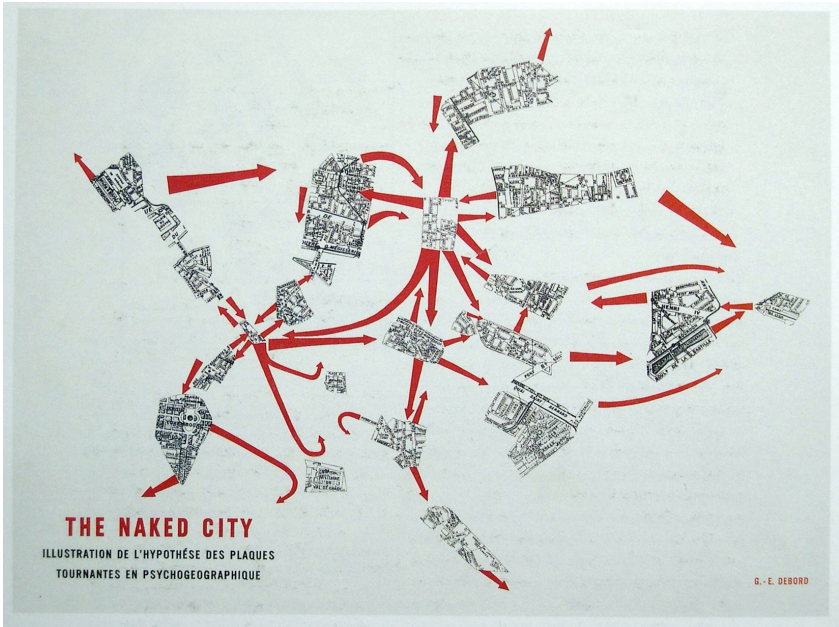
A otro nivel menos político, el arte conceptual habrá asentado un duro golpe a las bases formales delimitadas por los criterios institucionales. Y precisamente a este respecto, casi podríamos considerar la investigación de los situacionista como una forma de arte conceptual en la medida en que el contenido vaciado de la forma es una emancipación del principio artístico, y en esto no estamos lejos de Kaprow (MARTEL, 2008: 134).

Es interesante este énfasis en las acciones cotidianas en sustitución de los objetos enfocados al mercado del arte o a la satisfacción puramente retiniana y sensible en sí misma. En las ideas y fundamentos de los *situs* encontramos:

Las vanguardias anteriores presentaban sus ideologías a través de las obras; la IS es la primera organización es la primera organización artística que se basa en la ausencia total de obras: su significación, tanto si es un éxito como si es un fracaso, será juzgada únicamente a través de la praxis revolucionaria de su tiempo (MARTEL, 2008: 137).

Debord sostiene que “hay que integrar lo *maravilloso* en lo cotidiano, insuflar el arte en la vida —no ya como una actividad especializada y materializada en el concepto de valor-mercancía—, confiándole un papel de objeto revolucionario” (MARTEL, 2008: 136).

Es vasto e interesante el material que se puede encontrar sobre la IS, además de fascinante. Para esta investigación sólo se tocan algunos



Cartografía de deriva situacionista

Fotografía extraída de: <http://cartografiasurbanas09.files.wordpress.com>

aspectos generales que nos permiten comprender su relevancia histórica y el porqué de su vigencia.

Señalemos, pues, por último que

Asger Jorn en su texto *Crítica de la política económica –Supervivencia de la lucha final* publicado en la Internacional Situationniste de 1960, escribe “Ni el espacio ni el tiempo poseen realidad o valor fuera del cambio o proceso, es decir, fuera de la combinación activa espacio-tiempo. La acción del espacio-tiempo es el proceso y este mismo proceso es el cambio del tiempo en espacio y el cambio del espacio en el tiempo”. En este punto nos encontramos próximos a Cage, a Fluxus y a las múltiples tentativas de los años sesenta de considerar el arte como proceso dinámico en la elaboración de la cultura (MARTEL, 2008: 137).

Una vez referido el caso de Fluxus y la IS, es conveniente entrar a una aproximación distinta al arte acción. Se trata de la investigación en el campo de los estudios performáticos, que desarrolla Diana Taylor,

Directora y fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, con sede en la ciudad de Nueva York.

Estos estudios ocupan actualmente un lugar de enorme importancia para la comprensión de los múltiples aspectos del arte acción. La premisa de este quehacer es hablar de *estudios de performance*, diferenciándolos del *arte del performance*.

En palabras de Taylor:

Para algunos artistas, performance (como se utiliza en Latinoamérica) se refiere a performance o arte de acción, perteneciente al campo de las artes visuales [...]. Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner ha dado en llamar “twicebehaved-behavior” (comportamiento dos veces actuado). “Performance”, en un nivel, constituye el objeto de análisis de los Estudios de Performance incluyendo diversas prácticas y acontecimientos, como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc, que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de “evento”(IHPP, portal electrónico).

En este sentido resulta necesario puntualizar que el Arte del Performance no es lo mismo que los denominados Estudios Performáticos, pero ambos campos se complementan y enriquecen.

A lo largo de la historia del performance son innumerables las obras en las cuales el artista se ubica al límite de su resistencia física, emplea sus fluidos corporales o coloca su cuerpo desnudo en interrelación con objetos que el artista manipula y resignifica. El performance, pues, se caracteriza por ser una expresión que se reinventa constantemente: es cambiante, versátil y dinámico; tiene multiplicidad de historias. La posibilidad de medios que se han llegado a incluir en el arte acción son diversos y comprenden desde el solo cuerpo del artista hasta recursos tecnologizados.

El cuerpo o las acciones del cuerpo son lo que podríamos denominar *performance puro*, y se diferencia claramente de aquellas acciones donde se incorporan objetos de todo tipo o recursos como el video, la proyección de imágenes, el uso de música o iluminación luces e incluso la internet y aplicaciones informáticas.

Desde este punto de vista, el performance puede ser un mecanismo eficaz para provocar reflexiones respecto a los problemas actuales. Josefina Alcázar y Fernando Fuentes escriben lo siguiente en *Performance y arte acción en América Latina*:

se nos revela la pluralidad de estrategias y enfoques que adoptan los artistas del performance para abordar temáticas amplias y heterogéneas como la discriminación, el sexismo, la religión, la represión sexual, la marginalidad, el dolor, la identidad, los sueños, el racismo, la muerte y el arte mismo. En fin, en cada época y en cada país artistas del performance enfatizan y abordan estos tópicos de acuerdo con circunstancias concretas. Pero dentro de esta multiplicidad saltan a la vista las coincidencias que están marcadas por el espíritu de los tiempos y que rebasan fronteras y lenguajes (ALCÁZAR Y FUENTES, 2005: 11).

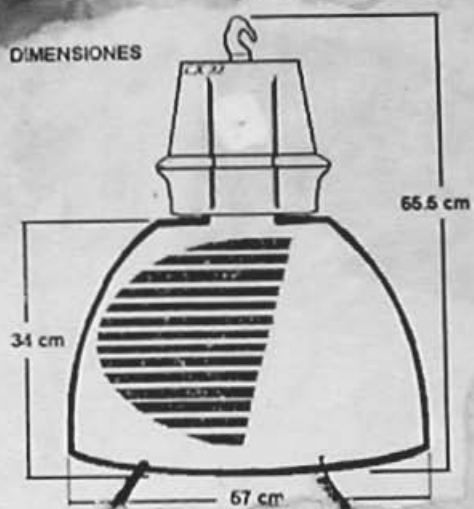
En cada contexto los artistas abordan sus acciones trabajando con temas locales y de acuerdo con su circunstancia, sin embargo también se pueden ver marcadas coincidencias e intereses paralelos, lo que puede ser producto de una época que fluye borrando fronteras.

En estos años de desarrollo, “el *performance* ha conquistado su reconocimiento y ha dejado una profunda huella en el arte actual” (ALCÁZAR Y FUENTES, 2005: 179). Su importancia expresiva, su capacidad transformadora y vital lo convierten en un arte capaz de generar hondos cambios en el ser humano porque involucra al cuerpo, el espacio y el tiempo de manera integrada. El arte acción enriquece la experiencia individual y colectiva del mundo gracias a la pluralidad de necesidades, intereses y recursos que como seres humanos y como artistas se

encuentran en diversos contextos sociales, heterogéneas maneras de entender y percibir la vida.

En este recorrido por algunos aspectos del performance surge una conclusión: es innegable que seguirá su curso, porque la vocación creativa de los seres humanos no tiene límite y el arte acción, en sus diferentes ramificaciones, posibilidades, cambios y contextos, responde a un impulso artístico que coloca al individuo en relación con otros seres humanos.







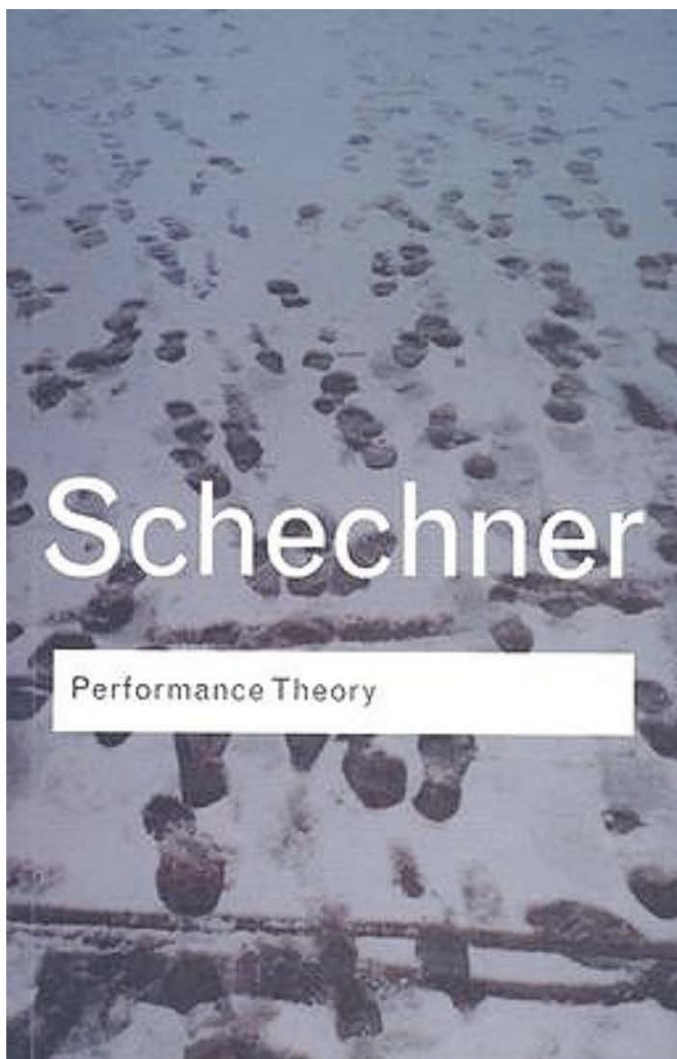
**Capítulo 4**  
**DIVERGENCIAS Y**  
**SIMILITUDES ACERCA**  
**DEL CUERPO, EL ESPACIO**  
**Y EL TIEMPO DESDE**  
**LA EXPERIENCIA Y**  
**CONCEPCIÓN DE**  
**DIFERENTES ARTISTAS Y**  
**TEÓRICOS DEL ARTE**



## A. LAS ENTREVISTAS

En este capítulo se localizan las entrevistas que se realizaron con las diversas personalidades convocadas para esta investigación. Cabe comentar que el conocimiento en sí mismo, tiene un carácter de *intercambio de conocimiento* por lo mismo, constituyen el aporte fundamental de esta tesis.

Como ya se comentó en la introducción aunque se considera oportuno señalarlo de nuevo, al final del presente capítulo en el apartado llamado *Divergencias y similitudes* se analizan las ideas expuestas en las entrevistas y se señala la postura de los entrevistados acerca del cuerpo, el espacio y el tiempo. Se decidió hacer una síntesis de cada respuesta acompañada por un esquema que identifica los principales aspectos de su pensamiento y experiencia, para posteriormente, analizar las similitudes y divergencias en sus posturas.



Teoría del Performance. Schechner. Imagen extraída de:  
<http://www.betterworldbooks.com/performance-theory-id-9780415314558.aspx>

## Josefina Alcázar

Estudia las formas híbridas, interdisciplinarias y liminales tanto en el campo artístico como en el académico. Actualmente centra sus investigaciones en el performance art. Entre sus publicaciones más importantes cabe mencionar que es autora del libro *La cuarta dimensión del teatro: Tiempo, espacio y video en la escena moderna*, 1998, y reeditado en 2011. Realizó la antología de textos de Guillermo Gómez Peña, *El Mexterminator, antropología inversa de un performancero postmexicano*, 2002; es coautora del libro *Performance y arte-acción en América Latina*, 2005. Es coeditora de *Performance y Teatralidad*, 2005. Compiladora de 15 CD's de la Serie *Documental de Performance Mujeres en Acción*, 2006., reeditado en forma compactada en 2010. Desde 1994, es investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, CITRU. Investigadora Invitada Honoraria en Birkbeck, Universidad de Londres, de 2008 a 2009. Investigadora Visitante en el Centro de Estudios México-Estados Unidos, de la Universidad de California en San Diego. De 1995 a 1996 fue coordinadora artística de los Laboratorios del Teatro Santa Catarina de la UNAM.

**LO.** ¿Cómo inicia tu interés por investigar el arte acción y hace cuanto tiempo?

**JA.** En 1994, estaba haciendo una investigación en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) sobre el impacto de las nuevas tecnologías en el teatro, y decidí ampliar mi horizonte a otros hechos escénicos como el Performance. Aunque yo ya había visto el trabajo de Guillermo Gómez Peña desde finales de los ochentas, fue realmente hasta que inicié esta investigación cuando vi el performance como mi objeto de estudio. El performance me cautivó y descubrí que me resultaba mucho más interesante que el teatro, así que me convertí en una investigadora de performance.

**LO.** ¿Cómo consideras que el cuerpo opera en el performance?

**JA.** Uno de los primeros artículos que escribí se llamaba “Performance: el cuerpo como soporte”. Creo que el cuerpo es la materia prima del performance, que es utilizado como campo de resistencia, como herramienta política, como elemento compositivo o como metáfora y signo.

**LO.** ¿Cómo concibes el espacio en el performance?

**JA.** Me gusta mucho la definición de Juan José Gurrola que señala que el performance no crea un espacio paralelo sino que interviene en el espacio real. En ese espacio concreto, in situ, se encuentra el performer con sus espectadores. En muchos performance, pero no en todos, no hay un espacio separado entre el performer y los espectadores, como es el caso del teatro. Es decir no se crea un espacio de la representación, como en el teatro, sino que se interviene el espacio real donde se presenta el performer. Es ahí donde se conjugan, se

enlazan, el espacio real y el espacio corporal.

**LO. ¿Hay diferentes tipos de espacio? y ¿cómo los experimentas?**

**JA.** El artista interviene el espacio real, como mencioné arriba, a partir de su espacio corporal, de su espacio interior. Por lo tanto, el espacio en el performance es un elemento muy importante en la presentación del performer. Me adhiero a lo que acertadamente señala Clemente Padín: la calle y los espacios urbanos imponen un nuevo sistema de relaciones que la galería y los museos hacen imposible: no sólo cambia el marco locativo sino, también, el comportamiento de los espectadores y la índole de las obras. La relación que propone la calle impone una revisión de los esquemas y planteos estéticos y sociales. El sólo hecho de salir a la calle es ya una crítica y un cuestionamiento de la función del arte.

**LO. ¿Consideras que se puede experimentar un tiempo sagrado a partir del performance?**

**JA.** Creo que en el performance, y en los carnavales, como han señalado Richard Schechner y Víctor Turner, se experimenta un tiempo especial, un tiempo liminal donde confluyen tiempo ordinario y tiempo ritual. El performance interviene el tiempo ordinario y crea un espacio artístico, sagrado, ritual.

En muchas ocasiones los artistas de performance juegan con el tiempo para crear conciencia de él en los espectadores. Por ejemplo, lo dilatan y lo prorrogan hasta el aburrimiento, o lo aceleran y lo apresuran haciendo sentir el vértigo del tiempo.

**LO. ¿Cómo concibes el tiempo en el arte acción?**

**JA.** El performance trabaja con el presente y la inmediatez, es el aquí y



el ahora de la presencia del artista. El performance es un arte temporal.

**LO. ¿Se puede unir en verdad el arte y la vida en el arte?**

**JA.** Yo creo que ha existido desde hace mucho la voluntad de acercar la vida y el arte, y el performance trabaja en ese espacio liminal que está en el intersticio entre la vida y el arte, en el espacio liminal del que hablan Turner y Van Gennep. Un espacio híbrido que permite a los artistas intervenir la realidad, transgredirla, travestirla. Un espacio liminal que permite la liberación de los límites y la normatividad cotidiana. Este espacio liminal permite la creación de un espacio de resistencia, de comunión, pero fundamentalmente un espacio de reflexión.

**LO. ¿Existen diferentes concepciones sobre el performance?**

**JA.** Yo creo que se puede decir que el performance es un arte donde se conjugan tiempo, espacio y presencia y a partir de ahí se pueden elaborar una infinidad de concepciones, ya es una expresión común decir que hay tantas definiciones de performance como artistas que lo llevan a cabo.

**LO. Además del cuerpo, el espacio y el tiempo (elementos básicos de esta investigación) que otros aspectos son importantes para el desarrollo de una obra de performance.**

**JA.** Como bien dices, el cuerpo, el tiempo y el espacio son los elementos básicos de un performance y a partir de ahí lo que hace falta es una idea para reflexionar, una propuesta y un deseo de comunicación. Un colega tuyo, Víctor Martínez integrante del grupo 19 CONCRETO me dijo un día que no necesitabas un curso para aprender a sacarle la

lengua a alguien, y me pareció que es una idea sobre la que hay que reflexionar.

Diciembre de 2010. México, D. F.

*Fragmento de la entrevista*



Guillermo Cano y Lorena Orozco Q. Durante la entrevista en la ENPEG. 2009.  
Fotografía: Roberto de la Torre



Günther Brus  
de la serie de auto-pintura II. 1938.  
Fotografo: Ludwig Hoffenreich.

## Gillermo Cano Rojas

Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, y licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Miembro del Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía *Hum 870: Cine y Letras. Estudios Transdisciplinares sobre el arte cinematográfico*. Miembro del consejo de dirección de la revista científica *Docrea. Revista electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, y del consejo de redacción de la revista científica *Metakinema. Revista de Cine e Historia*. Actualmente colabora como profesor en la Universidad Politécnica de Valencia y en la Universidad de Valencia impartiendo cursos y talleres de arte y poesía contemporánea. Su actividad académica e investigadora se ha centrado en la renovación de la disciplina de la Historia del Arte a través de métodos específicos para la investigación del arte contemporáneo, y en la elaboración de una filosofía del arte y de la historia del arte vinculada al entendimiento de nuestro tiempo. Es comisario de exposiciones y realiza actividad creativa en el ámbito del arte público, las artes plásticas y la poesía habiendo recibido diversos premios y becas.

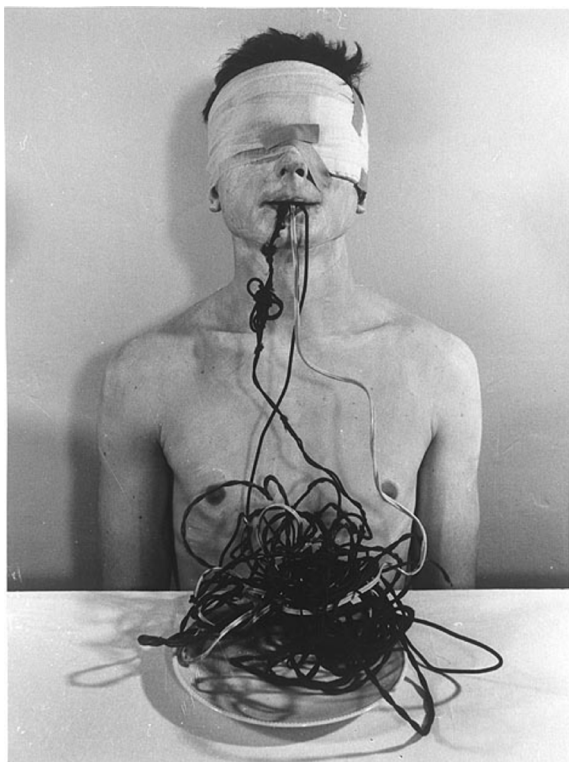
Guillermo Cano es un hombre de ojos agradables y voz pausada, con una mente clara para explicar el desarrollo y estructura de su tesis doctoral *Las desilusiones corporales: contribuciones de la sexualidad radical del accionismo vienés*. En el resumen de su tesis se puede leer:

La presente tesis aborda uno de los elementos más singulares y polémicos del arte contemporáneo: la sexualidad en las acciones y filmaciones del accionismo vienés. A partir de la profundización en este elemento, y de la revisión crítica de los anteriores estudios sobre este grupo, formulamos la hipótesis sobre cuál es el término o concepto que mejor amplía nuestra comprensión sobre este grupo que constituye el origen del arte corporal. Las desilusiones corporales es un término empleado por el accionista vienés Günter Brus, posteriormente recogido por el crítico británico Malcolm Green, y ampliado en esta tesis como aquel concepto que mejor logra describir y explicar los planteamientos y la experiencia artística del accionismo vienés. Para su demostración, se han considerado esenciales dos condiciones: la determinación del significado político, y de la forma específica de los accionistas. Desde esta propuesta, las desilusiones corporales representan el comienzo de un movimiento hacia la libertad y la pluralidad en un contexto donde ambas estaban considerablemente limitadas, y una forma de desengaño desde la que cesa el carácter ilusorio sobre la realidad corporal que se construye socialmente. Las acciones y filmaciones de los accionistas vieneses dotaron al cuerpo de un sentido vital de una relevancia sin precedentes. Las implicaciones de este estudio alcanzan aspectos metodológicos para el estudio específico del arte contemporáneo, y plantean posibles relaciones de este grupo dentro de fenómenos y procesos del actual pensamiento artístico, o del papel y de la vinculación de la Historia del Arte con la Historia, y la Historia con la teoría política<sup>10</sup>.

Durante el mes de Octubre del 2009 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Guillermo Cano dictó un seminario especializado en el movimiento del accionismo vienés, artistas que han sido poco estudiados con el rigor del investigador académico, ya que su trabajo tiende a mitificarse o a satanizarse lo que aleja de un entendimiento real de su propuesta y su contexto.

---

10. Extraído de: <http://tesis.com.es/documentos/desilusiones-corporales-contribuciones-sexualidad-radical-accionismo-vienes/>



Rudolf Schwarzkogler. Imagen extraída de [www.tumblr.com](http://www.tumblr.com).

El valor del accionismo vienés para el arte acción que se desarrolla posteriormente y hasta la fecha, es de crucial importancia. Su postura ante el cuerpo abre un debate necesario en la época, en particular a partir de la trasgresión de los límites en las esferas pública y privada, en lo social y lo político.

**LO. Conociendo el vacío y poca claridad que se encuentra sobre el accionismo vienés tu tesis doctoral es de suma importancia. Estamos hablando del primer movimiento que incursiona con su trabajo en el arte corporal, al menos en Europa ¿cuál es la noción de cuerpo en el accionismo vienés?**

**GC.** Se puede hablar de un cuerpo que se recupera como lugar de conocimiento y de experimentación. Es un cuerpo que también, intermitentemente, será comprendido como un material creativo más. Pero la noción que a mí me interesa es el cuerpo como lugar de conocimiento y de experimentación. Considero que los accionistas han sabido situar al cuerpo dentro de nuestros destinos vitales, dentro de lo que se podría llamar el sentido de nuestra vida. Esa es una cuestión que me interesa desde el punto de vista filosófico ¿Cuál es el sentido de la vida?

**LO.** Háblame sobre la importancia de algunas partes del cuerpo por sobre otras en este grupo, me interesa que toque ese punto.

**GC.** He comentado que tendemos los seres humanos a dividir nuestro cuerpo en partes y a esas partes les damos función, en el caso de los accionistas se han encargado de recuperar esas partes que la sociedad oculta del cuerpo porque considera que no son útiles socialmente, no es útil que el cuerpo nos recuerde que vamos a morir, no es útil que el cuerpo nos recuerde que es un lugar, un espacio de placer, de posibilidades. Me interesa por ejemplo, dentro de las cuestiones de género se tiende a concebir que el cuerpo del hombre es un cuerpo impenetrable, invulnerable, una unidad que se mantiene recta, el ano, desde ese punto de vista será lo anti-masculino porque hace del cuerpo del hombre vulnerable e incluso lo equipara al de la mujer desde ese punto de vista, eso me interesa especialmente de Gunter Brus.

Hay un foco puesto sobre el cuerpo con una mirada nunca antes hecha y, entiendo que, todo eso no hace sino acercarnos más a nuestra propia realidad corporal, que pensemos el cuerpo de acuerdo a sus propios significados y sensaciones y no de acuerdo a

las interpretaciones que podamos hacer de él, que en definitiva esas interpretaciones no dejan de ser de uso social.

En el caso de Shwarzkogler la noción de cuerpo es más compleja, casi diría que más que compleja es problemática, porque realmente para Shwarzkogler el cuerpo es un lastre que imposibilita la plena realización espiritual, desde ese punto de vista Shwarzkogler conserva las viejas ideas que sobre el cuerpo ha generado en occidente, las que separan mente y cuerpo. Él lo que hace es redundar en ese proceso, en esa concepción, yo eso no lo encuentro en los otros accionistas. Por ejemplo, en el caso de Gunter Brus, entiendo que su cuerpo es como un laboratorio alquímico donde los productos que son desechados de repente adquieren un valor y un peso específico; En Brus esa noción de alquimia escatológica veo que la define muy bien, sin reducirlo, porque realmente, aunque él tenga sus planteamientos lo que hace es ir más allá de sus propias intenciones, precisamente por la naturaleza de sus acciones y por las fronteras que trasgrede.

En el caso de Otto Mühl la noción de cuerpo va a ser intermitente, en Mühl convergen diversas fases, sobre todo en sus primeros años, en donde concibe el cuerpo como un material más. Sin embargo, ha habido en otros momentos en donde realiza la importancia del cuerpo, y esta importancia procede de su capacidad del cuerpo para producir placer a través del éxtasis, y encuentra que en esa energía psicológica hay un potencial de transformación individual. Nitsch tiene una visión del cuerpo que tensiona entre lo místico y lo mundano, entre lo que es un anhelo de espiritualidad y una necesidad de nutrirse de lo más bajo. Es como el cóndor que es el animal que vuela más alto pero al mismo tiempo tiene que descender siempre para alimentarse de carroña.



**LO. ¿Podemos hablar de una espacialidad y una temporalidad en éstos artistas?**

**GC.** De repente hay acciones artísticas que tienen su razón de ser en un tiempo y un espacio concreto, fuera de eso lo que hay es nostalgia. Hay un proceso de reelaborar una edad dorada o un momento dorado que se considera que es también necesario para el presente, pero ahí, ya se produce una “acción en diferido” como cuando ves en la televisión un partido de *football* que ya ha sucedido y conoces el resultado. El arte se produce en un momento concreto, en un espacio concreto.

Llegar a construir tu propio lenguaje, tu forma de habitar el arte es un proceso de adición, de resta, de equivocación y, desde ese punto de vista es legítimo que se haga ese arte diferido, pero consciente de que otros lo han hecho con anterioridad probablemente mejor que uno. Compruebo su efecto cuando me doy cuenta que comenzaron queriéndose salir de los límites del cuadro y acabaron generando una revolución en Austria. Lo que sucedió es que con su voluntad tocaron un nervio social y político, y es ahí donde adquieren sentido.

Octubre de 2009. México, D. F.  
*Fragmento de la entrevista*





Sculpture Square, Future of Imagination. Black Market International. Singapur. Abril, 2010,  
De izquierda a derecha: Kai Lam, Norbert Klassen, Elvira Santamaría, Amanda Heng, Jürgen Fritz.  
Fotografía: Nel Lim.

## Elia Espinosa

Historiadora y crítica del arte y poeta, nació en México, en 1953. Licenciada en Historia por la UNAM, con la tesis *L'Esprit Nouveau, una estética moral purista y un materialismo romántico*, y doctora en Historia del Arte y Estética por la Universidad de París VIII-Vincennes-à-Saint Denis, París, con el ensayo *Jean Cocteau, el ojo entre la norma y el deseo*. Es investigadora de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, rama de Arte Contemporáneo y actual y maestra en el Posgrado en Historia del Arte de la misma institución.

**LO.** Elia inicialmente ¿Cómo consideras que el cuerpo opera en el *performance*?

**EE.** ¡Sería tan fluido contestar a esa pregunta si ya hubiese hecho *performance*!...Pero, de ver, disfrutar, pensar en ese arte, te puedo decir que el cuerpo opera como generador del acontecimiento y la significación, produciendo, a su vez, un espacio múltiple entre espectadores y performer. El cuerpo se vuelve la metáfora de la vida y, a la vez, propicia paradojas visuales, sensaciones que se ven y que, a veces, no se pueden explicar, solamente vivir y “entender” con nuestra totalidad sinestésica. El cuerpo depende de sí mismo, no tiene referente posible fuera, de no ser en las proporciones que le damos en la cultura que, innegablemente, son un espejo de las que él posee.

**LO.** En tu ponencia para el encuentro de *performance* Intercer0 mencionas *el cuerpo sensación* y *el cuerpo temporal*, háblame de estas dos posibilidades de explorar y experimentar el cuerpo.

**EE.** Cuerpo-sensación es el cuerpo que nos tiene conectados con el mundo por vía del sentir inmediato; dicho de otro modo: el cuerpo-carne. El cuerpo temporal, en realidad conjugado con el otro, es el cuerpo-duración, el cuerpo-afección, aquél en que el tiempo es un *tiempo vivido*, cargado de sentido, incluyente y propiciador de afectos o estados de ser susceptibles de modificación por la energía de la vida o, para el caso, por la voluntad de acción plena del artista, que desarrolla su obra performática. El cuerpo-carne es siempre el mismo, por ser la fuente de sentir hasta que la muerte llega. El cuerpo temporal es el cuerpo que, inserto en el otro, nos hace vivir sus propios cambios y el sentido de la Transformación.

**LO.** ¿Cómo concibes el espacio en el *performance*?

**EE.** El espacio performativo es, en sentido artístico, un espacio no solamente “resignificador” de las acciones de la vida en un discurso alumbrador de lo esencial inmediato, que nos hace revalorar desde lo íntimo personal, privado, hasta la complejidad de la convivencia y sus huellas en lo público de cada día. Es, también, el espacio en donde la acción humana y animal es *convivencia en silencio*, lugar en donde el tiempo alcanza su más plena versión y equivale estéticamente a la conciencia. El espacio performativo nace del despliegue corporal del performer, se incrementa en un vaivén de emociones e ideas que se transubstancian entre sí para que descubramos en nosotros mismos, no obstante vivirlo externamente, el acontecimiento.

**LO.** ¿Hay diferentes tipos de espacio? y ¿cómo los experimentas?

**EE.** Hay muchos espacios, tantos como sintamos e imaginemos y tantos como nuestro cuerpo nos haga sentir al estar en sí mismo y al desplazarse en el espacio que llamamos “exterior”.

El espacio imaginado es, desde mi punto de vista, *el sentido mismo*. Tú das sentido a algo en tu imaginación e inmediatamente surge una *circunstancia*, es decir, una condición existente, sensible, próxima a ser conceptualizada, por tanto espacial, para que ese algo se manifieste, pues sin lugar (el que se gesta para que sea), no podría presentar su autonomía.

El espacio llamado “real”, cuya presencia suponemos “fuera” de nuestra mente, imaginación y cuerpo, es esa especie de materia impalpable, de plasma invisible que se extiende y se contrae siempre, cual amplia

frontera, según nos desenvolvemos entre las cosas naturales y las creadas por la tecnología industrial, la tecnología artesanal y el arte.

Este espacio, el “exterior” y “real”, estará siempre transfigurado y enriquecido por la acción imaginativa e imaginaria y nos ofrece el asidero de una multidimensionalidad, sin cuya referencia no podría haber la sensación de equilibrio y de frontera entre lo que está afuera y el mundo íntimo en todas sus versiones. Tampoco se daría la *sensación de choque* entre exterior e interior, ni habría la sensación de disfrute de ese punto medio psíquico-corporal fundamental para entonces crear el caos o la destrucción.

El espacio artístico congrega a todos los espacios, imaginarios y físicos, intelectuales y emocionales bajo el aura de la experiencia estética involucrada en una propuesta que culminará en obra, se concrete ésta en un objeto o flote en un plano meramente ideal. De ahí que el espacio performativo, en el cual reina la conciencia del acontecimiento y nuestro involucramiento individual y colectivo en su proceso, sea uno de los espacios que convocan y logran congregar, profundamente, por la sensación, la idea y la experiencia, la gama de espacios que nos determinan.

**LO.** Consideras que se puede experimentar un *tiempo sagrado* a partir del *performance*?

**EE.** Si vemos a lo sagrado como el ámbito en que creamos o atribuimos un orden especial, un lugar donde hay puntos fijos de significación que nunca se mueven y que nos permiten referencias constantes, “regresos” a él e, incluso, hacer comparaciones con realidades diferentes en que, de todas formas, aquél permanece como único (no necesariamente “superior”), entonces estamos en un ámbito sagrado.

Para referirme al tiempo sagrado en el performance, haría el planteamiento que sigue: existe un lugar de trabajo humano del que se ha dicho que es el más complejo, el más rico, el más cautivante porque nos enfrenta visible, auditiva, táctil, gustativa, olfativa, imaginativa y emocionalmente al misterio de lo que no conocemos y redobla al máximo la potencia presencial y simbólica de lo conocido en nuestro espacio íntimo y en lo cotidiano. Tras ese fenómeno iluminado, vuelve a presentarlo como si fuese recién llegado al instante de nuestra deslumbrada percepción, como si estuviésemos en el primer día del mundo. Por ejemplo, un apio, una cebolla, una aceituna, los labios de alguien, jamás serán más ellos mismos y otros que después de leer las odas que les escribió Neruda. Es decir, el arte no es sagrado, pero siempre linda, roza o se sumerge en lo sagrado y sacraliza en el sentido de potenciar y, por tanto, propicia renovaciones del mundo, haciéndonos ver cómo lo hizo y hasta donde llegó en esa potenciación, en esa especie de empoderamiento de las cosas y de nosotros mismos.

Ahora bien, el tiempo en el performance, tiempo que surge de la corporalidad y la conciencia en una dualidad de estar en sí mismo y a la vez fuera de sí, atento, como atentos están los espectadores, a la configuración en tránsito de acciones-discurso: la conciencia de la conciencia en plenitud. Dicha conciencia de la conciencia que se despliega en el performance, que se da cuenta de que la conciencia corporal lo es todo (pues “la cabeza” forma parte indivisiblemente del cuerpo y no es primero racional sino abarcante y perceptiva) y además resignifica y resimboliza la vida social y natural, es el tiempo sagrado en el performance; tiempo de sacralidad laica y atrevida que convierte a la intensidad del instante en eje de nuestro mundo y a la vez del mundo. (Quede claro que lo sagrado religioso institucionalizado es muy diferente a la sacralidad del arte y cómo la produce).



**LO.** Elia, en el posgrado en historia del arte en la UNAM impartiste el curso teórico *El tiempo en el performance* durante el año 2009. Hay un texto importante para ti durante este curso, me refiero a *Ser y Tiempo* de Heidegger ¿Desde qué enfoque lo integras para pensar el arte acción?

**EE.** La intención de tomar *Ser y tiempo*, de Heidegger, tuvo su origen en mi deseo de presentar a mis alumnos una reflexión filosóficamente profunda, “clásica” del siglo XX, sobre esas dimensiones cruciales, de las que dependen nuestras vidas. Tomé de *Ser y tiempo* tres aspectos maravillosos. Primero: el *Dasein* o concepto de temporeidad afectiva (el ser siendo). Segundo: la tesis de que todos “hacemos uso” del ser por el solo hecho de vivir, que ya es una forma de comprenderlo sin más, realidad que no evita que nos preguntemos por el sentido del ser, ya que ese sentido se manifiesta y se oculta al mismo tiempo, jamás será, según Heidegger, fácilmente evidente en toda su complejidad. Ese sentido es siempre indeterminado, moviente, cambiante, por lo tanto, nuestra tarea principal será preguntar por él y el filósofo alemán interroga: “¿En cuál ente<sup>11</sup> se debe leer el sentido del ser? En el existir: el *Dasein*”.

El performance puede ser concebido como una versión del *dasein* o *ser siendo*, es decir, una construcción en acción (una práctica) ya que es siendo en la inmediatez del cuerpo resignificando las formas de comunicarnos y los códigos con los que configuramos la realidad.

El arte actual es una forma de respuesta a la gran pregunta por el ser desde el punto de vista heideggeriano y lo es porque devela el ser a partir de una práctica que implica la acción y un conceptualismo constructivo

---

11. Los entes son todas y cada una de las formas en que el ser se manifiesta y a partir de las cuales es posible hacer preguntas en torno a su naturaleza.

y deconstructivo no lejano del manejo estratégico de la emoción y la atención, todo en la síntesis del acontecimiento.

**LO.** ¿Existen diferentes concepciones sobre el *performance*?

**EE.** Sí existen muchas concepciones de performance, pero las que conozco coinciden en la no sujeción al tiempo histórico y a la anécdota como muletilla o pretexto. La mexicana Elvira Santamaría ha expresado: “El performance es un juego llevado al límite, en el cual el dispositivo de la esperanza es la desesperación”. Eloy Tarcicio sostuvo alguna vez que “El performance es una filosofía del contacto directo; es un lenguaje de signos y símbolos complejos que se relacionan con el espectador de forma inmediata y que, al enfrentarse el artista y el espectador, provoca una reacción esperada pero desconocida para ambas partes”. “No es la actuación sino la acción de un artista”, afirmó Melquiades Herrera. Víctor Muñoz ha sustentado que el “El performance establece una sintaxis lírica que parece desarmar la lógica narrativa y acercarse más a maneras constructivas de la poesía. Es una fractura en el tiempo y en el paradigma totalizador de reconocimiento de la realidad...”. El mítico Marcos Kurtycz decía que “El performance es la acción del autor no asumiendo ser otro, no simula. En su entorno...las cosas y los espacios son lo que son...”, y suma y sigue.

Yo afirmo, con la modestia de una historiadora del arte y practicante de la poesía, que el performance es el arte de desdoblar la potencia de la vida sin alterar lo dado, pero acrecentando la intensidad de cada partícula de lo convocado por lo corporal-aconteciente, sin que nos percatemos, de pronto, que también somos y estamos en ese acontecer.

**LO.** Además del cuerpo, el espacio y el tiempo (elementos básicos de esta investigación) que otros aspectos son importantes para el desarrollo de una obra de *performance*.

Por su atino, calidez y brillo, me ciño a algunos de los puntos que Black Market cita en un escrito sobre lo que propicia el nacimiento de un *performance*:

**EE.** Privilegiar el encuentro, aportar limpiamente el impulso, la condición-happening o paralelismo en el *performance* (el que varios participantes logren una concentración en sí mismos y su acción estando en colectivo), crear una duración por medio de las acciones, el tiempo debe estar constantemente ligado a lo monoestructural o acontecimiento simple y lograr que un *performance* sea una investigación de las formas de la atención.

**LO.** Qué más te gustaría agregar a estas reflexiones sobre el *performance*?

**EE.** Nada más, hasta terminar mi libro sobre el *performance*.

Diciembre de 2011. México, D. F.  
*Fragmento de la entrevista*





Línea Sonora. Bartolomé Ferrando. Fotografía de Valérie Lavoie  
Fotografía extraída de: <http://dansaalmercat.wordpress.com>

## Bartolomé Ferrando

Valencia, 1951. Performer y poeta visual. Estudió música y filología hispánica. Es profesor titular de performance y arte intermedia en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Fundador de la revista *Texto Poético*. Como performer participa en festivales y encuentros celebrados en Europa, Canadá, México, Japón, Corea y Chile. Expone su poesía visual y concreta en diversas ciudades de España, Italia y Francia. Forma parte de los grupos *Flatus Vocis Trío*, *Taller de Música Mundana* y *Rojo*, dedicados al desarrollo de prácticas creativas situadas a medio camino entre la música, la poesía y el arte de acción. Además de *Texto Poético* publica el ensayo *Hacia una poesía del hacer* y el libro teórico *La mirada móvil*, diversas grabaciones en MC, LP y CD y varios vídeos de performance.

**LO.** Bartolomé, inicialmente es conocido que tu trabajo está fuertemente inspirado en las ideas de Fluxus, me interesa que sintetices esas propuestas que han construido tu trabajo hasta la fecha.

**BF.** De Fluxus me interesó siempre la herencia Cage y la forma de abrir el territorio de la música en dirección al arte de acción

De Fluxus me interesó también la influencia de Duchamp y del dadaísmo

De Fluxus me interesó la influencia que Buster Keaton tuvo en ellos

De Fluxus me interesó la influencia que tuvo en el arte conceptual

De Fluxus me interesó la relación que establecían entre arte y cotidianeidad así como la relación entre música y experiencia común

De Fluxus me interesó la defensa del humor

De Fluxus me interesó la presencia de la idea de juego

De Fluxus me interesó la integración del ruido

De Fluxus me interesó su función social, su preocupación social

De Fluxus me interesó su tendencia al desarrollo de la consciencia del otro

De Fluxus me interesó su rechazo hacia el “especialista” en arte

De Fluxus me interesó su carácter de autogestión, al menos al principio

De Fluxus me interesó su oposición al arte oficial

De Fluxus me interesó su oposición al formalismo

De Fluxus me interesó la apreciación que manifestaban de lo insignificante

De Fluxus me interesó la consideración del azar como elemento creativo

De Fluxus me interesó el alejamiento manifiesto hacia la necesidad de perfección de la obra artística

De Fluxus me interesó la defensa de lo procesual creativo

De Fluxus me interesó la desconsideración y el poco aprecio a la tecnología

De Fluxus me interesó su apertura a la participación del otro, sin tender a la exageración participativa.

**LO.** ¿Cómo defines el arte acción, si es que es posible definirlo?

**BF.** Como un arte intermedia, tal y como lo planteó Higgins. Como un arte de fusión entre artes, más allá de la integración entre éstas, y cuyo resultado camina sobre un espacio bastante deshabitado.

**LO.** ¿Hay diferentes tipos de performance? ¿Se puede hacer un intento de clasificación?

**BF.** Si. Yo creo que el territorio es muy extenso y hay muchísimos modos de hacer. Tantos como performers. Yo clasificaría las acciones entre aquellas que tienen interés y las que no lo tienen. Y muchas de ellas, por desgracia, tienen poco interés

**LO.** ¿Qué piensas que es el cuerpo en el *performance*? Y ¿Cómo opera en tu trabajo?

**BF.** El cuerpo en la performance abarca tanto tu cuerpo material como la conexión de éste con el espacio y el tiempo. Mi propuesta sería la de sentir el espacio de la acción como una prolongación de éste, mediante un ejercicio que abarque y se extienda a todos aquellos elementos que el espacio contiene.

Y en relación al cuerpo, bajo mi punto de vista, lo más adecuado en la práctica de la acción consistiría en construir o crear una relación de equiparación y de equivalencia entre tu cuerpo y el objeto. El objeto dejaría de ser un útil a tu servicio para convertirse en un elemento con el que entras en conexión, en contacto, instaurando una relación de igual



a igual. El sujeto performer abandonaría cualquier actitud dominante. Se convertiría en algo más. Se disolvería en la acción.

**LO.** En tus escritos has comentado que para ti el cuerpo está en relación horizontal con los otros objetos que participan de la acción. ¿Me pregunto si eso es realmente posible?

**BF.** Sí, yo creo que es perfectamente posible a partir de ejercicios de autoconsciencia del sujeto. En mi opinión, en la performance, el sujeto deja de ser un actor para convertirse en una materia que se desplaza, se mueve, y se relaciona con otras materias integradas en su acción. Y así por ejemplo, si te relacionas con una piedra en tu performance, sería importante poder percibir no sólo que tú te relacionas con la piedra, sino también que la piedra se relaciona contigo. Se consigue así una multiplicación de los vectores, y se abandona de esta manera el hábito de que todo vaya en una dirección organizada y decidida por uno mismo.

**LO.** ¿Cómo ha cambiado tu concepción del cuerpo con el paso del tiempo?

**BF.** He ido apreciando poco a poco la posibilidad de disolución del sujeto en la acción a partir de los escritos de Cage y de la observación de performances.

**LO.** ¿Hay diferentes tipos de espacio? ¿Cuáles son y cómo los experimentas?

**BF.** Cada espacio parcial mantiene su diferencia. En la práctica de la acción yo planteo, siguiendo a Glusberg y a Zumthor, que “el espacio debía de estar integrado a la performance”. Planteo, basándome en ello, que el performer escoja un determinado espacio para su acción,

provisto de sus características diferenciales como espacio y se integre en él, lo sienta, lo note y lo considere como un bloque del cual el cuerpo forma parte y se siente integrado en él. “El espacio es un material, no un vacío”. Una performance bien realizada debería mostrar, en mi opinión, ese espacio escogido.

**LO.** ¿Cómo entiendes el tiempo en el arte acción? y ¿cómo opera en tu trabajo?

**BF.** Para mí lo más relevante es la capacidad de sentir la propia pulsación, la propia cadencia, el propio ritmo, e intervenir de ese modo en la acción. Cuando ello ocurre, la posibilidad de incluir pausas, interrupciones o espacios muertos hace que éstos sean experimentados no como un tiempo de espera sino más bien como un punto alargado o como un cuerpo mudo y vivo al mismo tiempo. El resultado, cuando ello ocurre, es que el proceso de la acción muestra instantes maduros, pletóricos y cargados de fuerza; hecho que no sucede cuando el proceso de desarrollo de la acción se mueve a un ritmo y el sujeto a otro.

**LO.** ¿En el *performance* se puede acceder a otras experiencias del tiempo?

**BF.** En toda performance, puedes dar forma circular al factor temporal mediante la repetición, o puedes hacerlo denso por el procedimiento de la simultaneidad. Pero veo de interés además la posibilidad de entender el tiempo como una conjunción entre linealidad y circularidad tal y como subrayan algunos textos orientales, o vivirlo fragmentariamente en forma de zig-zag como proponía Roland Barthes.

**LO.** ¿Qué otros elementos operan en el arte acción que consideres fundamentales?

**BF.** Considero fundamental la búsqueda de fórmulas alejadas de lo representativo y aplicables a la acción; la carga de energía de la performance y la consideración del contexto en el que se inserta la práctica misma.

Febrero de 2011, Valencia, España  
*Fragmento de la entrevista*





Limpeza Social Recibo un baño a presión con una manguera, método utilizado para calmar manifestaciones o bien, para bañar a los recién ingresados a prisión.  
Potere delle Donne. Galleria Civica Arte Contemporanea di Trento. Trento, Italia. 2006.  
Fotografía Hugo Muñoz, extraída de: <http://www.reginajosegalindo.com>

## **Regina José Galindo**

**Ciudad de Guatemala, 1974. Artista, performer y poeta guatemalteca especializada en body-art. Su trabajo artístico se caracteriza por el contenido político que rescata elementos propios de su contexto sudamericano y de su condición de mujer. Galindo recibió el León de Oro en la bienal de Venecia (2005) con su video “Himenoplastía” en el cual la artista es sometida a una intervención ilegal de reconstrucción de himen.**

**LO.** Regina me interesa iniciar con algunas preguntas que permitan conocer tu incursión en el arte. ¿Cuál es tu formación? Me refiero a estudios.

**RJG.** No tengo estudios formales de arte. Tengo un título de secretaria.

**LO.** ¿Qué es para ti el *performance*?

**RJG.** Un medio artístico con el cual me identifico.

**LO.** ¿Cómo incursionas y qué te motiva para hacer *performance*?

**RJG.** Me interesaba el proceso creativo. Ya escribía. Fue conocer algunos artistas de la escena guatemalteca, en el momento preciso. Mi primera pieza fue solucionada con un *performance* porque el cuerpo era un medio y un soporte accesible para mí.

**LO.** Una postura frente al *performance* es la unión del arte y la vida. ¿Cuál es tu postura frente a ello?

**RGJ.** El arte puede estar motivado o detonado por la vida pero NO es la vida.

**LO.** ¿Qué piensas que es el cuerpo en el *performance*? Y cómo opera en tu trabajo

**RGJ.** No contestó esta pregunta.

**LO.** En la mayoría de tus obras eres un cuerpo manipulado, pasivo, sometido ¿Qué piensas de ello? Se deja tocar, arrastrar, violentar, afectar, marcar, es la figura de la mujer vulnerable. Cuerpo maltratado, usado, manipulado, un objeto. Esta pregunta es particular me parece

relevante, ya que tu cuerpo aparece generalmente sometido a diversos juego de poder.

**RJG.** Esto es lo evidente. Y como en todo evento hay cuestiones que están detrás de las que poco se hablan y que sin embargo son más relevantes.

Lo evidente es el cuerpo pasivo pero este cuerpo es en realidad quien tiene el poder. Es la mente de este cuerpo quien planifica, y da la orden. Genero así un confuso juego de poder en donde los roles son manipulados. En un juego de víctima y victimario los roles son ambiguos por momentos. El victimario se convierte en una víctima más al ser un individuo sin total consciencia que simplemente ejecuta ciertas órdenes. Invertir roles. Rotar el poder. En un performance soy sujeto y objeto pero también el autor intelectual.

**LO.** El cuerpo antes y después de la obra ¿Crees que se pueden separar la persona de la artista?

**RJG.** Si, hasta cierto punto y es lo más sano. Lo hago porque es mi trabajo. Es una cuestión de oficio. Sé que mi cuerpo es mi piedra, el material sobre el cual trabajo, estoy consciente que lo que sucede a mi cuerpo y no a mí como un individuo. Habría que hacerse es pregunta en el momento de morir, para saber si en realidad se logró esa separación entre experiencia artística y experiencia de vida cotidiana.

**LO.** Comparte tu idea de tú cuerpo como reflejo de otros cuerpos.

**RJG.** Es sencillo. Nosotros no somos solamente nosotros mismos. Esto es básico. Para verte y entenderte tenés que verte en los otros.



**LO.** ¿Cómo entiendes el espacio en el performance?

**LO.** ¿Cómo entiendes el tiempo en el arte acción?

**RJG.** Entiendo el espacio y el tiempo como dos ejes importantísimos dentro de la concepción y realización de cada obra. Creo que todo artista lo ve desde la misma perspectiva. En este punto todo, o la mayoría estaríamos de acuerdo.

**LO.** Además del cuerpo, el espacio y el tiempo (elementos básicos de esta investigación) que otros aspectos son importantes en tu trabajo de *performance*.

**RJG.** *Contexto. En mi caso en particular.* Lo que me rodea. Tanto espacio físico como mental.

**LO.** ¿Por qué crees que ha sido tan exitoso tu trabajo en el mundo? ¿Por qué piensas que se ha aceptado con tanto interés?

**RJG.** Exitoso? Me parece que mi trabajo ha sido preciso. Me gustaría pensar que han encontrado en él valores formales que sostienen un discurso contextual con mucha precisión.

Abril de 2011, Guatemala, Gua.  
*Fragmento de la entrevista*





VISA. De la serie IRA - rabia contenida. 7a\*11d International Festival of Performance Art, Toronto, Oct. 21-31. 2010. Fotografía extraída de: <http://7a11d.blogspot.mx>

## Pancho López

**Estudió Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Por 11 años fue jefe del Departamento de Performance y Arte Actual del Museo Universitario del Chopo. Coordinador del Encuentro Internacional de Performagia y de EJECT, festival de videoperformance de la Ciudad de México. Ha impartido talleres de performance en el Museo Universitario del Chopo, el Museo Carrillo Gil y el Museo de la Ciudad de México, así como en algunos estados de la República Mexicana. Ha participado en muestras y festivales de performance en Colombia, Chile, Canadá, Uruguay, Venezuela, República Dominicana, China, España, Portugal, Cuba y Estados Unidos. Ha sido becario de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal (Artes por todas partes) y del FONCA (Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales). Fue por 5 años columnista del diario la Crónica. Actualmente conduce el programa de radio por Internet perfoRadio, transmitido por [www.ucradio.net](http://www.ucradio.net)**

Artista y gestor cultural Pancho es una referencia que se considera obligada para revisar el arte acción en México y por la organización de los festivales en el Museo del Chopo hasta el año 2012.

**LO.** ¿Cómo defines el arte acción, si es que es posible definirlo?

**PL.** Lo defino como la traducción de las ideas que tienes en tu cabeza a una acción, una manera de trasladar el pensamiento a un acto físico, un acto en el que empleas tu cuerpo y elementos previamente seleccionados para decir lo que quieres decir sin necesidad de palabras o de un lenguaje convencional, es decir, recurrir a otras formas de comunicar y generar un diálogo contigo mismo o con los demás generando sentido.

**LO.** ¿Hay diferentes tipos de performance? ¿Cómo los clasificas si se puede hacer un intento de clasificación?

**PL.** Aunque hay artistas como María Eugenia Chellet que se ha dado a la tarea de hacer una genealogía del performance y ha hablado de una veintena de tipos o etiquetas, a mí me gusta pensar que hay tres tipos de performance, las cuales me han ayudado a entenderlo mejor:

1. el performance como arte.- Aquel que se presenta de una forma crítica, que permite mostrarse ante un público generando imágenes bellas (o grotescas) y que busca generar una reflexión, compartir algún sentimiento o vivencia, una crítica desde uno a cualquier temática, ya sea política, social, o repito, personal.
2. el performance como ritual.- Aquel que tiene como fin último compartir, generar atmósferas. Hace del público presente testigo. Se llevan a cabo ritos o ceremonias que emplean elementos muy cercanos al punto anterior pero con el fin de lograr una comunión.
3. el performance como espectáculo.- Aquel que tiene como fin entretener, divertir. Busca generar imágenes bellas y agradables

al ojo (eye candy). Desde música y danza, hasta otro tipo de visuales con vestuarios, luces, maquillaje y demás recursos teatrales. Gogo dancers, strippers, table dance... propuestas que incluso sirven para anunciar productos empleando al cuerpo como un empaque atractivo. Igualmente algunas grandes producciones hacen uso del performance: la fura dels baus, fuerza bruta, blue man group y hasta el cirque du soleil.

**LO.** ¿Qué piensas que es el cuerpo en el *performance*? Y ¿cómo opera en tu trabajo?

**PL.** El cuerpo es la principal arma que tenemos, el principal elemento, el más accesible y el más moldeable. Podemos hacer con él casi lo que queramos, hasta hacerle daño de múltiples formas para después sanarlo. En el cuerpo se notan los procesos, se inscriben historias, se refieren los cambios. La gestualidad, la inacción, el detalle, el acento, el movimiento, la sutileza, la fuerza... el lenguaje corporal es muy contundente.

Dicen que el cuerpo es un recinto, me gusta pensar que es justo como un lienzo en blanco sobre el cual se van trazando historias, en el que se imprimen los recuerdos y los actos. La piel es una inmensa cartografía. El cuerpo es la base del arte acción (¿o del arte mismo?).

**LO.** ¿Cómo entiendes el espacio en el *performance*? Y ¿cómo opera en tu trabajo? (desarrolla esto lo más profundo posible)

**PL.** De entrada, al pensar en la palabra espacio, me remito a lugar, a un sitio específico. El espacio es ese lugar que se ocupa con nuestros actos, el lugar que se convierte en escenario, donde se ponen en escena nuestros pensamientos e ideas, y es donde se cristalizan los

movimientos, donde se trazan las rutas a seguir y donde ocurren las cosas.

Por supuesto es el espacio uno de los puntos más importantes cuando se habla de performance. Justamente creo que estos puntos –cuerpo, espacio y tiempo- son los valores más importantes del arte acción, los más estudiados, los más recurrentes, los más solicitados... son las claves para descifrar los enmarañados pensamientos de quien lleva a cabo la acción.

**LO.** ¿Hay diferentes tipos de espacio? ¿Cuáles son y cómo los experimentas?

**PL.** Creo que hay dos tipos de espacio, principalmente, el real, el aquí, el presente, y el virtual... llámese electrónico o cibernético.

El real es el espacio que habitamos, en el que vivimos, es donde se desarrollan y presentan todas nuestras ideas, donde nos pasan las cosas, donde hacemos, donde estamos. La calle, la casa, el museo...

El virtual es un espacio que elaboramos, un espacio donde se recrea y se generan nuevas posibilidades, donde se está sin estar. La web, el ciberespacio, son ejemplos de ello.

**LO.** ¿Cómo entiendes el tiempo en el *arte acción* Y ¿cómo opera en tu trabajo?

**PL.** Al hablar de tiempo lo primero que viene a mi cabeza es la medida. Una medida que ayuda a ubicar, que genera sentido y que determina. El tiempo es un factor siempre presente en el performance. El tiempo es parte elemental ya que de él depende la narración lógica –o alógica- del mensaje que queremos dar. Para mí, el performance es un acto

100% comunicativo, es un acto de diálogo, yo no puedo pensar en hacer un performance sin comunicar algo, sin tener una idea clara que genere sentido, independientemente si le gusta al público, o a quien lo ve y va dirigido, o no le gusta; pero en todos los casos creo que tenemos que tener algo que decir, como principio básico. Y aquí el tiempo juega un papel determinante. Por ello, me gustaría hablar de la duración. Siendo el performance un arte tan subjetivo, cada quien emplea el tiempo según cree o siente. Es decir, la duración de las acciones determina mucho en la interpretación pues cada minuto genera una sensación distinta. Por ello la duración es tan determinante y afecta a la obra, para bien o para mal. Pero resalto que cada quien debe decidir libremente esa duración, cada quien debe ser objetivo al emplear el tiempo y pensar que cada minuto cuenta, una duración apropiada puede agradecerse, pero eso, como dije, lo determina el artista arbitrariamente.

Yo en mi trabajo trato de no abusar del tiempo, busco que la duración sea adecuada, trato de decir algo de una manera fresca, y que dure lo que tenga que durar. Me interesan las obras basadas en el tiempo, el performance duracional, pero no me gusta cuando se vuelven juegos de resistencia, cuando uno es obligado a permanecer, cuando se genera una incomodidad gratuita, sin embargo me gustan los juegos de tensión, cuando uno resiste acompañando, cuando te quieres quedar a ver, cuando esa idea se extiende en el tiempo despertando en los espectadores curiosidad, deseo.

Recuerdo mucho el performance *adiós* de Omar González, en el concurso de la quinta muestra de performance en Ex Teresa. Recuerdo la sencillez, el cuerpo de Omar, el hielo, el sonido amplificado, el goteo, la luz, el cansancio... Recuerdo haberme quedado ahí SEIS horas, sentado, pensando, observando, sintiendo el agotamiento, el propio y



el de Omar...

**LO.** ¿En el *performance* se puede acceder a otras experiencias del tiempo

**PL.** Sí. El tiempo se desdobra. Además del presente, existen otros tiempos como el pasado y el futuro. Lo ya vivido, el antes, la historia y el recuerdo. Y por supuesto el futuro, lo incierto, lo que vendrá. Esta trilogía pasado-presente-futuro, es la ecuación para plantear cualquier *performance*, sobre todo si lo vemos desde la vida cotidiana. La posibilidad de narrar historias a partir de la experiencia (pasado), la vida misma (presente, el famoso aquí y ahora) y el deseo, el mañana (futuro), son la infinita inspiración de los artistas. Pienso en la literatura, el cuento, la posibilidad de generar nuevos mundos a partir de la narración, de la imaginación. Ese tiempo literario que permite desdoblar las historias, las reales y las de ficción, sumergiéndonos en mundos nuevos, en tiempos y espacios inexistentes, o tiempos perfectamente delimitados a través de la narración, donde el cuerpo se desliza, se viste, se transforma, se maquilla, se rompe... creo que el tiempo es una herramienta lúdica.

**LO.** ¿Qué otros elementos operan en el arte acción que consideres fundamentales?

**PL.** Uno importante: el azar. Nunca terminarás de tener una obra exactamente como la planeaste, siempre se presentan situaciones inesperadas y es preciso improvisar, no la improvisación del tipo teatral, sino de aquella que te permita acercarte lo más posible a tu idea general. El azar es un elemento siempre presente que influye e interactúa con lo que se presenta. Desde el clima hasta factores técnicos, las obras cambian.

Uno debe generar un cuerpo de obra serio con estructuras formales, es decir, tener claridad en los procesos, mensajes y objetivos, lo cual permitirá saber responder ante cualquier vicisitud.

Marzo de 2012. México, D. F.  
*Fragmento de la entrevista*



Teoría Estética (o cómo terminar el performance). Transmuted. Festival internacional de Performance. 2010. Centro de Arte y Nuevas Tecnologías. CANTE, San Luis Potosí. Fotografía: Lorena Orozco

## **Artista Víctor Martínez Díaz**

Ciudad de México, 1969. Estudió en la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado “La Esmeralda” (INBA), cursos de filosofía y composición musical en la UNAM (1987-1992), cursos de Fotografía experimental con Gottfried Jäger en la Fachhochschule de Hamburgo, Alemania en 1994. Miembro fundador del grupo artístico 19 Concreto (1990-95) y codirector de la organización La Ce.D Arte Contemporáneo. Su obra personal utiliza medios como video, pintura, gráfica, fotografía, multimedia, arte objeto, arte acción, indagando el sentido del hombre en el contexto urbano y en el medio ambiente, la noción de entorno, la crisis de las ideologías y del imperio de la razón, el cuerpo como geografía y la memoria como vestigio de la existencia y el arte de la expedición. Ha expuesto en varias ciudades de México, Alemania, Italia, España, Canadá, Estados Unidos, Dinamarca, Portugal, Polonia, Cuba, Grecia, Japón y Argentina. Ha sido becario del FONCA en los programas Jóvenes Creadores y Coinversiones Culturales así como Creador con Trayectoria del estado de Michoacán.

**LO.** ¿Qué es para ti el performance?

**VM.** Es una forma de investigar a través del cuerpo en el tiempo y en el espacio. Y más aún, es una forma de interrelacionarse, el arte de la acción en su versión expandida, el arte del comportamiento y de la gestión. Sus alcances tienden a fundirse más allá del mundo simbólico.

**LO.** ¿El performance y el arte acción los consideras como sinónimos?

**VM.** Digamos que son dos conceptos, sin mencionar que son dos idiomas, tiendo a imaginarlos como un par de conjuntos de cosas y comportamientos que comparten un subconjunto en común pero ambos tienen acepciones que apuntan en direcciones diversas, p.e. el performance como actuación, como rendimiento, etc. Uno debe ser consciente, principalmente en el discurso, de aplicar el término que potencie más el sentido de nuestra intencionalidad. Veo cualquier resto de nacionalismo terminológico muy superado ya.

**LO.** ¿Qué es el cuerpo para Víctor Martínez?

**VM.** Nuestro cuerpo es un vehículo y a la vez un camino por el que transita el mundo. Es un continente cuyo contenido es un fluido, entra, sale, se retiene. El cuerpo me parece un principio fundamental, es también un lapso de una cadena de transformaciones de la materia en la que brota la conciencia y se constituye el yo. En las obras que refieres el cuerpo adquiere distintas dimensiones, se posiciona gracias a los aparatos y dispositivos en planos distintos que nos dan posición. Un estudio del movimiento y el posicionamiento del cuerpo en la relación con una hormiga, para la cual yo era una plataforma de exploración, un territorio (que de hecho resultó tóxico) para un sujeto que nos precede

por milenios. La serie de dibujos globales se construye con el trayecto, con la relocalización del cuerpo y de elementos sutiles de intervención del espacio, partículas metáfora del cuerpo como partícula. El acarreo como la condensación de la historia, la acumulación de hechos que nos dan forma y sentido.

**LO.** En tu obra los procesos son muy importantes, me gustaría que me contaras sobre la importancia de los procesos en tu trabajo.

**VM.** Un trabajo artístico es una puesta en marcha de un proceso creativo, tiene fases, etapas, momentos. Parte de una idea, de un material, de un sitio, de un suceso y sigue un curso de indagatorias que le van dando forma y conclusión. Lo interesante de observar los procesos y disponerlos como parte fundamental de la obra es que resalta el carácter de aprendizaje que hay en el arte. Es lo que infunde de vida a una obra por que tiene un nacimiento, crecimiento y deriva hacia su propia historia. Es el arte como pregunta.

**LO.** ¿Cómo entiendes el espacio en tu trabajo?

**VM.** Desde que hacía pintura la investigación del espacio fue una inclinación personal, comencé a hacer pinturas muy largas para obligar a una lectura “espacial” y a la vez temporal, un recorrido. Luego fue en el performance donde el espacio se integró de manera significativa, tanto la noción de lugar como valor simbólico tanto como el sitio de transito, el lugar de los hechos.

**LO.** ¿Cómo entiendes el tiempo en el performance?

**VM.** Si, el tiempo es y ha sido parte de mis reflexiones, como en el

ejemplo de la obra “liquid-México” (...) el tiempo histórico confrontado al tiempo actual, el tiempo simbólico contenido en la cartografía, el tiempo de recorrido.

La acción inscribe un tiempo, incluso la contemplación. Vivimos un tiempo que concebimos como ritmo, marcado por ciclos, naturales o humanos. Todo acto es un desplazamiento del cuerpo en el tiempo y el espacio. El cuerpo no es el mismo a lo largo del tiempo, se regenera, se modifica, se oxida, libera calor, consume energía. Todos estos procesos implican tiempo, devenir, transcurrir, dilatar, acelerar. En el performance el tiempo es uno de los elementos que accionan la conciencia o la discioplan. El romper el tiempo cotidiano para abrir un momento de percepción distinta es una operación común en el arte acción. El tiempo es justo el que debe ser, el que la acción requiera, el público lo ve y lo sabe, entra contigo en el proceso, por eso no me gusta abusar de esa confianza, porque prefiero a no perder su atención que someterlos a un proceso demasiado agotador, estamos agotados, la vida es extenuante, incluso el aburrimiento. Mis acciones cortas o largas siempre justifican su tiempo, es como aquello que dicen de la sincronidad, que las cosas sucedan en sincronía con el espacio. Uno conduce a la gente a otro tiempo, del punto A (el inicio) al punto B de la acción (otro estado, una escala en el itinerario).

**LO.** ¿Concederás que hay diferentes tipos de tiempo?

**VM.** (...) En el performance en general sucede un tiempo distinto al tiempo corriente debido a que la atención es diferente. La conciencia es la que produce tiempos diversos. El ser deviene en el tiempo de formas distintas y relativas. Pero el tiempo que más me gusta es el tiempo musical. Lo mejor que podemos hacer con el tiempo como poiesis (o construcción) es música.

**LO.** Como se caracteriza un video—performance y su diferencia con un documento en video de un performance o de un video arte?

**VM.** El registro de un performance en video es una actividad que me sedujo por la necesidad de preservar la memoria de este arte efímero. Hubo muchos debates en este respecto porque la obra que se desea impermanente a la vez se desea comunicable y transferible como legado de un cuerpo de trabajo. El video-memoria del performance ya no es el performance pero es muy importante porque nos deja una huella, nos da cuenta de lo que ha sucedido y nos permite apreciar el vestigio de la experiencia. Esto nos ha conducido a la investigación del medio en sí mismo y su relación con la performance. El video-performance es por otro lado un trabajo que investiga el cuerpo y la acción a través del video. Tampoco es un performance, sino un trabajo de video arte pero que está íntimamente ligado a la experiencia del registro corporal. Una vez más un concepto ampliado de la noción de acción y de performance. Acción para video. En este respecto me ha gustado realizar acciones con video donde los distintos conflictos, alianzas y divergencias de ambas presencias (reales y virtuales) encuentran su grado de existencia y el dialogo como en la acción “Teoría Estética” antes mencionada. A la vez amplían también las nociones de espacio y tiempo. Es una experiencia muy enriquecedora que subraya la carnalidad del cuerpo real y la enajenación de la imagen videográfica como elemento omnipresente.

**LO.** Además del cuerpo, el espacio y el tiempo (elementos básicos de esta investigación) que otros aspectos son para ti importantes en tu trabajo de arte acción

**VM.** Lenguaje, trayectoria, territorio, historia, sociedad, comunidad, colectividad, individualidad, dolor, política, intervención, apropiación,



descontextualización son algunos que se me ocurren ahora. Como puedes ver, el tiempo y el espacio están implicados en varios de ellos, son como consecuencias de estos, derivaciones. Por ejemplo también está la bipolaridad, (no como patología mental sino como forma de investigación) el conocimiento, el futuro, la tecnología, la comunicación y la contemplación.

Febrero de 2012. México, D. F.  
*Fragmento de la entrevista*





Untitled 18. Centro Cultural de España. San Salvador, República del Salvador, 2009.  
En el marco de la Primera Convocatoria Arte de Acción.

## Edith Medina

Ciudad de México, 1979. Pionera en la relación de arte y biotecnología en México. Estudió la Lic. En Relaciones Internacionales en la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM. En 2010 recibió el Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en Arte y Medios del Centro Multimedia del CENART en la categoría de investigación. De 2005 al 2010 coordinó el Centro de Documentación e Investigación del Museo Ex Teresa Arte Actual del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA. En 2008 dirigió y curó la XIII Muestra Internacional de Performance “Accidentes Controlados” que se abocó a la convergencia de arte, cuerpo y ciencia, incluyendo artistas de la talla de Stelarc, Paul Vanouse, Polona Tratnik, entre otros. En el 2004 configuró e impartió el primer curso de Bioarte en México en el Laboratorio de Arte Alameda. Ha participado como jurado en el Comité de selección de la Bienal de Artes Visuales de Honduras y en diversos festivales de video y performance.

**LO.** ¿Qué es para ti el performance?

**EM.** Una disciplina artística, primero que nada, de ahí que la vea con tanta formalidad, ética y profesionalismo, asimismo es una carrera que escogí y que me posibilita trabajar el tópico que me interesa “el cuerpo”, a su vez me permite trabajar con mi corporalidad y con la de otros, ya sea a partir de experiencias propias y del contexto en el que me desarrollo.

Asimismo es un metalenguaje que trabaja con el inconsciente del espectador y que su proceso no se integra sólo en lo que se ve en la acción en sí, sino que se estructura con el contexto del espectador, sus valores, a un nivel mucho más ontológico, lo cual genera que al ver o estar en otra situación similar a la que se presentó se reconozca y remita a el performance observado.

Me gusta bastante la concepción que establece la teórica y especialista en media art Claudia Giannetti:

“El performer “tradicional” [...], que reivindica la esencia de la identidad física en el proceso de creación, pretende establecer una relación de complicidad con el público: el cuerpo (acción) del artista busca un acercamiento directo al cuerpo (mente) del observador a través de la unión espaciotemporal. Su cuerpo es un cuerpo-puente entre obra y receptor a un tiempo y acontecimiento reales, eliminando la ilusión escénica”

Y además habla sobre metaperformance en donde relaciona cuestiones sobre art media, en donde el cuerpo se hace presente de maneras digitales y funciona como obra e interfaz.

El cuerpo para mí, es justo eso, un campo de investigación con el cual puedo intervenir dependiendo del discurso, con herramientas variadas, del media art, tecnológicas, científicas, literarias, políticas, sociales,

discursivas, etc.

**LO.** ¿Qué te motiva a hacer performance?

**EM.** Tantas cosas, mis reflexiones, mi curiosidad, mis inconformidades, la necesidad de opinar a favor o en contra de un determinado tópico y la intención de integrar discursos alrededor del cuerpo y diversos tópicos.

También he desarrollado esta capacidad de ser investigadora y a partir de mis preguntas estructurar mis performances, considero que es mi necesidad de integrar discursos alrededor de lo que implica la corporalidad en mí y en cómo se relaciona con los otros y como los otros me expresan su cuerpo.

**LO.** ¿Qué piensas que es el cuerpo en el *performance*? y ¿cómo opera en tu trabajo?

**EM.** Es el elemento de mayor relevancia, no sólo porque es el sujeto-objeto de la obra sino porque a partir de él se genera un campo nutrido de abordajes y motivos para su desarrollo. Ya que el cuerpo no representa lo mismo en cada época y es un buen canal para exhibir lo que sucede con las sociedades y específicamente con el individuo en cuanto a cómo se relaciona con su cuerpo y su realidad, ya que de la corporalidad depende la estructuración de un todo social, no es lo mismo pensar un cuerpo en los sesentas que uno en el siglo XXI, hay toda una connotación política cultural, de reivindicaciones y tecnológicas que marcan su diferenciación.

Para mí el cuerpo es mi motor, primeramente como motivo de investigación y posteriormente como sujeto de obra. Es el espacio donde experimento, estructuro discursos y construyo mi corporalidad social con la cual diálogo con los otros.

O dicho de otra manera:

“... las experiencias corporales comportan un aspecto ineludiblemente social, y todo compromiso político implica un componente inevitablemente corporal”

Amelia Jones (El cuerpo del artista)

Asimismo y como había mencionado antes es mi motivo de investigación, por el cual genero ideas, conceptos y proyectos, no sólo me interesa la corporalidad como un motivo para hacer performance, sino también para generar teoría y proyectos que involucran abordajes más especializados, sean sociales, antropológicos o tecnocientíficos, por ejemplo ahora trabajo con nociones sobre cambio de género y como eso involucra la idea de construcción social del cuerpo “ser hombre” o “ser mujer”, físicamente y como sus derivas establecen identidad bastante tergiversadas de lo que somos.

**LO.** ¿Cómo entiendes tu cuerpo, ahora que haces acciones?

**EM.** He aprendido a respetarlo y significarlo, a saber mis límites, además tengo una relación mucho más íntima con mi cuerpo en este momento, que cuando me inicié en el performance. Por ello creo que no estoy interesada en flagelarlo gratuitamente, sino en generar una imagen y una pieza con las posibilidades que me brinda. Asimismo he entendido y visto desde otra óptica la belleza de cada cuerpo (incluyendo el mío) y como el cuerpo mismo se expresa de maneras tan diversas.

**LO.** ¿Cómo entiendes el espacio en el *performance*? Y ¿cómo opera en tu trabajo?

**EM.** El espacio es una estructura importante en el arte acción, ya

que opera como un canal activador de experiencias, significaciones y simbolismos. Contextualiza y estructura una acción, es decir de muchas maneras es un factor relevante en la construcción, arribo e interacción del espectador con el accionista y viceversa.

En mi trabajo el espacio configura y es un elemento inicial de la construcción de las piezas, como había comentado anteriormente, prefiero trabajar acciones in situ y/o teniendo una consideración importante de este, ya que integra el contexto y la coyuntura en el que se desarrollarán mis performances.

**LO.** ¿Hay diferentes tipos de espacio? ¿Cuáles son y cómo los experimentas?

**EM.** Reconozco más conscientemente cuatro, espacio público (abierto, masivo, menos moldeable, donde las variables pueden cambiar en función del espacio y sus espectadores), espacio cerrado (museístico y donde se tiene mayor control de las condiciones y variables), espacio virtual (evoca un cuerpo-puente o interfaz en el que no es necesaria la presencia física) y el espacio híbrido(es un espacio en el que se vincula lo físico y lo virtual, en el que ambos campos se mezclan para generar un espacio límite y fronterizo)

Como artista yo me siento más cómoda en espacios cerrados o privados y en espacios híbridos, no me gusta mucho trabajar en espacio público puesto que eso genera mayores complicaciones para mis piezas, por la naturaleza de las mismas me es complicado hacerlo en espacios abiertos o públicos.

**LO.** ¿Cómo entiendes el tiempo en el arte acción?

**EM.** Como el inicio y el fin de mis acciones y el material de trabajo del



mismo, es decir, como antes ya había mencionado tengo en la mayoría de las ocasiones (no en todas) muy cronometrado el tiempo de mis acciones, de ello depende la justa apreciación y el impacto de ellas. Por lo que el tiempo se convierte en un elemento de la misma importancia que la acción persé. No sólo es cuestión de una pieza corta o larga, sino de los minutos, segundos, horas que el espectador va a poseer para tener una relación con el performance que observa. Yo usualmente no manejo piezas duracionales, no me gustan tanto y no me siento cómoda en ese tiempo tan largo. Para mí y por la educación visual que tuve, un instante puede cambiarlo todo. De ahí que decida usualmente trabajar piezas de máximo 10min. Porque insisto en la belleza del lapso corto en el que una imagen se fija fuertemente en el cerebro pudiéndose quedar por mucho tiempo y es recordada o evocada por un objeto, palabra, olor, color que remita a esa imagen o acción.

**LO.** ¿En el *performance* se puede acceder a otras experiencias del tiempo?

**EM.** No me queda muy clara la pregunta, sin embargo podría argumentar que el tiempo tiene diversas significaciones dependiendo de cada persona y cada cultura, y no es el mismo tiempo el de un artista que el de un oficinista, incluso tienen valoraciones distintas(...)

**LO.** ¿Consideras que se puede experimentar un *tiempo sagrado* a partir del *performance*?

**EM.** No, un tiempo específico sí, pero ¿sagrado? No sé qué tanto, me parece un elemento muy variable -el tiempo- y de ahí su importancia, sin embargo no lo considero sagrado, porque sería perpetuarlo y limitar el performance y quitarle su dinámica. Aunque seguramente para muchos

accionistas el tiempo en el que se realiza la acción se convierte en un momento sagrado, sin embargo para mí no, lo entiendo como un diálogo con el otro, un tiempo de comunicación, en el que se pueden insertar otros valores comunicativos a partir del lenguaje, los símbolos y las significaciones, pero no lo sacralizo, puesto que como mencione antes me resultaría mucho más cerrado y limitado en su comunicación.

El performance es una acción abierta, que muchas veces se encripta y sacraliza y en ello deriva un no entendimiento entre espectador y creador, lo cual determina un alejamiento de la disciplina con los otros.

Ahora quizá tiene que ver con como cada quien entiende lo sagrado...

**LO.** ¿Cómo se da en ti el interés por introducir en tu trabajo de *arte acción* recursos tecnológicos?

**EM.** En algún momento sentí la necesidad de revisar mi cuerpo desde otras fronteras y técnicas, comencé investigando, leyendo piezas involucradas con multimedia, ciencia y tecnología y me generó una perspectiva no sólo artística, sino también de variables y herramientas técnicas para desarrollar mi trabajo, de ahí que haya decidido implementar tópicos, conceptos y herramientas de la multimedia y la tecnociencia en mi obra.

**LO.** El cuerpo intervenido, modificado, alterado por la ciencia, háblame de ello y sus posibilidades en el arte actual.

**EM.** Las posibilidades son muy amplias la capacidad que te brinda la ciencia, no sólo para intervenir el cuerpo, sino para revisarlo y abordarlo son maravillosas. El poder incurrir en su ecología, descubrir el mundo que contenemos, poderlo expandir o simplemente establecer una relación mucho más íntima y directa expande las posibilidades de abordaje en el campo del arte contemporáneo. Sin embargo ello conlleva una mayor

investigación y argumentación del trabajo a realizar, así como una fuerte noción de transdisciplina en la que colaboran herramientas, elementos y profesionales para poder desarrollar una pieza.

La ciencia permite entender el cuerpo desde otros lugares y otros discursos, esa es su más fuerte aportación, asimismo establece otros y variados campos de alusión y evocación del mismo, desde lo molecular hasta lo macro, de igual manera plantea acepciones morales, éticas antropológicas y sociales sobre el cuerpo que anteriormente no se vislumbraban.

**LO.** Además del cuerpo, el espacio y el tiempo (elementos básicos de esta investigación) que otros aspectos son importantes en tu trabajo de *performance*.

**EM.** *Contexto y coyuntura*, para mi trabajo el contexto, no sólo el espacio son muy importantes, así como la coyuntura del contexto en el que se presenta mi trabajo, así como la intimidad con el público.

Abril de 2011. México, D. F.  
*Fragmento de la entrevista*





Doble recorrido Tólico. Performagia 3. Festival Internacional de Performance. Museo Universitario del Chopo. 2005  
Fotografía: Lorena Orozco.

## Martín Molinaro

**Rafaela, Argentina, 1971. Con una amplia trayectoria artística, Martín Molinaro ha explorado diversos lenguajes del arte contemporáneo, como la performance, la fotografía y el dibujo. Ha expuesto su trabajo en museos, galerías y Festivales de Argentina, Uruguay, Chile, Bolivia, Colombia, Honduras, Guatemala, Venezuela, República Dominicana, México, Suecia, España, Estonia, Alemania y China, así como también ha realizado conferencias y talleres en diferentes ámbitos vinculados a la formación académica, y Universidades de diferentes países. Su trabajo se genera a partir del desarrollo de una lógica lúdica denominada: Estados Tóxicos. Actualmente, además de realizar diferentes obras, trabaja en Proyecto Polaroid, obra en proceso que lleva 4 años. Es el creador, conjuntamente con Melisa Eijo de Proyecto Paraguas, iniciativa que inició en el 2003 en Argentina y se movió por el mundo: Argentina, República Dominicana, Brasil y España ([www.proyectoparaguas.com.ar](http://www.proyectoparaguas.com.ar)).**

## Aclaración:

Recibí de Martín Molinaro vía correo electrónico la entrevista el día 23 de febrero del año 2010. Posteriormente me di cuenta que tenía que preguntarle de nuevo algunos puntos, le mandé la entrevista de nuevo para que sólo contestara las preguntas nuevas se las envié escritas en color azul. Para mi sorpresa, Marín amplió y escribió notas en toda la entrevista, obteniendo de esa forma una entrevista ampliada. Así que se decidí dejar ambas respuestas, ya que en la segunda critica y/o profundiza en lo que había escrito un mes antes. La segunda intervención escrita de Martín aparece en color rojo.

**LO.** Los estados Tólicos: gris, azul, rojo, blanco, pomelo estructuran tu obra y tienen una conexión directa con tu propio estado emocional. Según me parece, al nombrarlos así de alguna manera te permite, por un lado ser consciente de esos estados en ti mismo y simultáneamente tomar distancia para crear.

**MM.** Así es, son el marco lógico donde toda la obra encuentra su lógica. Ha cambiado estas ideas, mutado y seguirán haciéndolo, Si no sucedería eso, me aburriría y no tendría sentido todo esto.

**LO.** Martin, te comento que las nuevas preguntas **están en azul**.

**MM.** Perfecto, entonces, como el azul es el *estado tólico azul* o estado lúdico, yo iré con rojo que es otro de los estados tólicos. “Cuándo el perro se aferra al gris, el pie azul, simplemente flota”.

**LO.** Modifiqué una de las preguntas y la amplié, espero no sea confuso para ti.

**MM.** Si se hace confuso, bienvenido. Normalmente las cosas confusas tienen a seducirme, cuando no son confusas por intencionalidad, sino por complejidad inevitable.

**LO.** ¿Cómo se perfila tu interés para el desarrollo de obras de arte acción?

**MM.** (...) al no tener formación ni información (dado que a Rafaela no llega mucha información de arte contemporáneo), mi referencia inmediata era esa visita a la Bienal de San Pablo y mi idea “ingenua”, también de que “total... se podía hacer cualquier cosa”.

Fue un gran momento de mucha, mucha y entrañable adrenalina. Producir desde la intuición y mucho y a mil por hora. (...) Empecé a hacer “intervenciones urbanas” y “actos” que se realizaban en la casa que tenía como centro cultural. Así conocí a una artista que me invitó a la BIENAL DE CARIBE. Allá presente “La Maquina para volver”, para mí, una intervención urbana.

**Y creo que de mis obras más queridas.**

Luego en el diario saldría una nota diciendo que “Martin Molinaro, una performance en el Caribe” y allí incorpore el termino y la conciencia sobre, que lo que estaba haciendo no era intervención urbana ni “actos”, sino algo que tenía una definición por convención dentro de la historia evolutiva del arte y una definición que existía por carga histórica. Entonces, mi curiosidad hizo que me ponga a leer esa historia, incorporar información, tratar de con ella producir conocimiento y elevar mi nivel de conciencia sobre lo que estaba haciendo.

Ahí también comprendí que había toda una historia de carnes, flagelaciones y escatologías, escrita, así que puse fin a una serie de obras cruentas que hacía para preferir leer sobre ella, antes que continuar dándome de latigazos, jajajaja.

**Además a Meli le hacían muy mal y ya demasiado mal le hacía yo en otras cosas. Así que me hice una “paja” (literalmente) en el diván de**



mi sicólogo frente a una veintena de invitados que nada tenían que ver con la performance y/o el arte, mientras mi sicólogo contaba las cosas que yo le había contados en mis terapias... le puse fin. Fin también a mi relación (al menos de paciente) con mi sicólogo.

Mi obra a partir de ese “hito” se enfoco en la performance como eje de trabajo, desde el que se disparan el resto de los lenguajes que abordo. La performance entendida como ese lenguaje que me permite trabajar con “el tiempo” como elemento compositivo. Claro! Hoy aprendí a entender (al menos para mí mismo) que mi problema es con el “sistema del arte” y no con “el arte”, línea que mucho tiempo sentí confusa dentro de mí. Mas sereno con eso, me interesa mucho mas el “arte” que el “sistema del arte”, al cual incluso le he encontrado la vuelta, usando estrategias muy similares a las que uso para mi empresa.

La estrategia para adentro, en la relación con mi obra y de mi obra para con “un otro” es la que verdaderamente me interesa y en la que pongo el foco genuino.

**LO.** Considero que a través del trabajo con la TOLA lograste estructurar tu trabajo. ¿Se puede decir que la relación con la TOLA le ha dado sustento y dirección a tu trabajo y a tú vida?

**MM.** Así es, es como el marco contextual en el que se desarrolla mi obra. Básicamente es una lógica que sin ser “lógica” vista desde la lógica cotidiana, hace que todos los elementos en su interior tengan “lógica”. Parece un juego de palabras, pero es más que eso, al menos para mí.

¿Qué es? Qué fácil es decir “es más que eso”, sin decir que “Qué fácil es ser artista”. Me interesa la conformación de una lógica propia, que si bien esta dentro de un contexto del que no puedo ignorar las reglas e interpretaciones que lo conforman, pueda ser en sí mismo, sin tener

necesariamente que depender de ser “análogo” o “metafórico” del contexto.

Nunca sé si realmente se entiende que intento decir con esto que digo, pero suele ser más claro que cuando digo “cuando me refiero al cubo no hablo del cubo”. La tola es en sí, el punto de partida de una teoría o marco lúdico que le da un contexto lógico a toda mi obra.

Lo más honesto que te he leído, chiquitín! O la mentira mejor armada, tan bien armada que casi te la crees. ¿Crees que si se la creen, te la creerás? ¿Sera por eso que haces arte? ¿Para creerte tus mentiras a través de los otros?

**LO.** La medida de la TOLA equivale a la medida de tu propio cuerpo, de alguna forma ¿La TOLA y Martín son lo mismo?

**MM.** No, la Tola y Martin no son lo mismo, ya debería estar bien loco para pensar que la Tola y yo somos lo mismo. Quizás en mi juego, al que entro y salgo, puedo entender que encontré intuitivamente en la TOLA una mimesis de mi mismo.

O yo de ella! si me pongo un poco más humilde. (¿La humildad del hipócrita?) Eso lo leí el domingo en un libro de Paulo Freire.

La tola en verdad tiene una medida que sin buscarlo resulto ser proporcional a la medida de mi propio cuerpo. Pero la Tola es un muñequito de plástico y yo algo más complejo que mi propio cuerpo. Así que no somos lo mismo, sino que ambos jugamos un juego en el que las reglas se van dando solas.

¿Porque creo que la TOLA no es compleja y yo sí? ¿Porque me cuestiono esta noche cada cosa que digo?¿Que pretendo con esta ambigüedad?  
(...)

**LO.** Comparte para esta investigación tus ideas en torno al cuerpo en el arte acción en dos puntos: Desde tu obra y desde la obra de los demás.

**M.M** Ups, que tema más extenso. Déjame pensar mas esta pregunta. En principio mi idea en torno al cuerpo es que creo que si bien se habla mucho “del arte del cuerpo” y bla bla en la performance, en muy pocas obras veo que esto sea real. Veo mucha más conciencia sobre el cuerpo en la danza o la gimnasia o las artes marciales. En el arte acción, muchas veces veo al cuerpo colocado como el “lleva y trae” en el espacio, es por eso que en principio creo que se habla mucho sobre un “leguaje artístico donde el eje es el cuerpo” y yo en lo personal muy pocas veces lo veo. Veo más frecuentemente “ideas” o y las menos “conceptos” (procesos devenidos del arte conceptual) y que en lo formal son “ilustrados” mediante una acción en la que el cuerpo como ELEMENTO COMPOSITIVO y todo lo que ello implica, desde lo sensible, visual, escénico, energético, estético, está muy poco analizado y tenido en cuenta. Eso me sucede muchas veces, no todas y cuando encuentro obras que tienen ese equilibrio entre la conciencia del cuerpo, del espacio y del tiempo, realmente me entrego. En verdad la performance como “formula” me aburre un poco y es por eso que decidí indagar en otros lenguajes que involucran la conciencia del cuerpo, como la danza (entendiendo esta no como la técnica, sino como la conciencia del cuerpo como elemento compositivo).

Mis últimas obras, SISTEMA, son obras donde trato de investigar fundamentalmente ese espacio que genera el cuerpo en su relación con el TIEMPO/ESPACIO.

Creo que se habla de ARTE DEL CUERPO y en la mayoría de las veces (no todas) no hay un total uso consciente de lo que un cuerpo en escena (espacio/tiempo) implica.

No digo a nivel cuerpo entrenado, NO!, no me refiero a eso. Me refiero a CUERPO CONCIENTE.

**LO.** ¿De dónde viene tu necesidad de jugar en la acción de performance?

**MM.** Mi necesidad de jugar es más amplia que en la performance y en el arte. Mi necesidad de jugar en lo amplio del concepto es un modo de vincularme con la realidad. Cuando digo en lo amplio del concepto, me refiero a jugar, entendiéndolo como “lo lúdico”. La posibilidad que me da el intentar sostener la capacidad lúdica como modo de conectar desde lo intuitivo con las cosas, tratando, en lo posible de a través de eso asumirme complejo en un juego de relaciones complejas. Ese proceso de gesta gestándose.

**LO.** ¿Cómo concibes el tiempo en tu trabajo?

**MM.** Me gustaría poder concebirlo con la capacidad de Albert Einstein, Stephen Hawking, o quizás como puede concebirlo algún anacoreta budista retirado a un presente absoluto en su meditación, bajo los parámetros de su religión... pero... no soy ni científico ni religioso, así que por eso escogí el arte. Ahora, en el arte como concibo el tiempo... mmmm

Que pregunta más compleja y que invita a un “chorro” intelectualoide para justificarlo...

Definitivamente creo que mi concepción intelectual del TIEMPO, no ha de ser extremadamente evolucionada, no al menos tomando como parámetro mentes lucidas como la de un avanzado científico o un profundo filósofo como Morín.

Así que en verdad creo que mi concepción del tiempo no debe

diferenciar mucho de cuando mi madre hace milanesas, quizás...

Solo que yo hago una obra de arte (como hecho consiente) y en esa obra uso como elementos compositivo EL TIEMPO.

Ahora, si me permito jugar al intelectualoide, podría decir que busco a través de la performance (como lenguaje artístico) un mecanismo a través del cual poder vivenciar el tiempo en su estado de PRESENTE (podría decir “aquí y ahora”, pero estaría usando palabras de moda utilizadas en baratos libros de autoayuda), así que prefiero entender que quizás, mi intento de vivenciar el tiempo, en presente... para poder tener una aproximación más espiritual del mismo me lo permite el arte a través de una de las formas en las que se manifiesta, que es la performance o acción artística.

Claro, algunas obras contienen el tiempo, inevitablemente... por ser arte acción, pero no es el elemento primordial en la misma. Otras acciones, más, no solo simplemente “usando tiempo”, sino que la obra misma es una reflexión sensible y espiritual, y por qué no intelectual también a cerca de ese elemento compositivo. ¿Cómo más lo concibo?

Intuitivamente. Lúdicamente (quizás también la actitud lúdica, de usar el tiempo en su modo más genuino, es un camino de espiritualidad)

Lo concibo matérico, por momentos.

Si, por que hay veces que lo imagino como algo palpable y atravesable. Por el cuerpo, desde el cuerpo.

Otras veces he imaginado que el tiempo en mis obras es eso que me permite desde la razón misma creerme posible, aun sabiéndolo imposible, que lograre vivir la ilusión de entender al tiempo como UNA MAMUSKA (muñecas rusas) que contiene una dentro... pero que al abrirse, la que está en su interior, automáticamente de fagocita a la











desarmarlo para volver a armarlo para volver a desarmarlo para volver a armarlo para volver a desarmarlo para volver a armarlo para volver a desarmarlo para volver a armarlo para volver a desarmarlo para volver a armarlo.

**LO.** ¿Hay la posibilidad de hablar del tiempo como idea y del tiempo como experiencia?

**M.M.** No se... creo que sí, que tengo una idea del tiempo, como tengo una idea de las cosas y otra cosa diferente es la experiencia de esa cosa...

Incluso hay una idea de silla y una experiencia diferente con una silla... hay un plano de una idea antes de hacer una obra en el lenguaje que fuere... y otra es la experiencia del hecho vivencial

También existe la experiencia de la idea...

Creo que el tiempo no escapa a esta diferencia...

Lo bueno de la experiencia es que puedo no pensar en una imagen de un “reloj” cuando entiendo el tiempo como idea!

Lo bueno de la experiencia de la palabra es que puedo gritarla sin imaginar una letra A como tres palitos entrecruzados como cuando entiendo a la letra A desde la idea.

En fin...tiempo como idea, tiempo como experiencia También es entretenido o me interesa en mi obra que el otro, ante la obra, tenga una aproximación “experiencial” del tiempo y las cosas y no meramente una interpretación racional desde la concepción de las ideas...¡Joder Martin que liete armaste, tanto tanto para no decir casi nada!

Es muy amplio, pero creo que para sintetizarlo, concluiría en que son estos dos elementos (tiempo-espacio) los que hacen que la performance tenga una particularidad especial dentro de las artes visuales (como

lenguaje) y son estos elementos los que a su vez la emparentan con las artes escénicas.

El tiempo y el espacio, son elementos compositivo del arte acción y uno trabaja con ellos y sobre ellos. En esa relación tiempo/espacio, inevitablemente ingresa el cuerpo.

**UUUHH!** que tonto intento de profundidad, mi querido!

Luego te ampliare estos conceptos.

Lo prometí, pero creo que como teórico soy un buen accionista. (...) Así que, mi ampliación de esos conceptos es la extensión de una INVITACION A LA PROXIMA PERFORMANCE que podamos compartir, en la cual abordare estas temáticas desde el lugar que más cómodo lo hago... que es haciendo.

**LO.** ¿Cómo concibes el espacio en tu trabajo? Se puede hablar del espacio como idea y del espacio como experiencia?

**MM.** DE TODO PODEMOS HABLAR de idea y experiencia.

Una vez tenía la idea de que el sabor sambayon de helado era súper feo... afortunadamente afronte la experiencia y hoy es uno de mis sabores preferidos.

**EL ESPACIO EN MI TRABAJO ES INEVITABLE.**

Lo concibo desde la experiencia, luego razonada... que me permite elaborar conceptos sobre la experiencia.

Me divierte el espacio, me parece alucinante lo que se puede hacer suceder en él.

**ME SEDUCE** como se lo puede manipular, incorporarlo e incorporarse, como se pueden trazar vínculos profundos entre el espacio externo y

el espacio interno... entre el espacio al que el cuerpo pertenece y el espacio del cuerpo.

Es tan poderoso que prefiero no hablar más de él. Porque mi cabeza empieza a dispararme imágenes y después me cuesta dormir.

**LO.** Para seguir profundizando, manejas la idea de recorrido y de tránsito. Dime sus diferencias y su relación con el espacio-tiempo

**MM.** Ancho por alto por largo es espacio y cuando ingresa la 4ta dimensión (el tiempo) ingresa el concepto de recorrido o tránsito. En mis obras las diferencias son formales o de proceso. La diferencia entre Los tránsitos *tólicos* y los recorridos Tólicos es que un TRANSITO implica un ESTADO TOLICO y los RECORRIDOS el paso por los 4 estados en una estructura de trabajo llamada RECORRIDO TOLICO.

En mi obra la diferencia está dada por el grado de complejidad formal. Quizás concebí primero la noción de TRANSITO, como el desplazamiento mínimo del cuerpo en el espacio por un determinado tiempo y luego, una serie de tránsitos más complejos comenzaron a constituir un recorrido. De hecho dentro de un RECORRIDO TOLICO, hay implícitos diferentes tránsitos.

Martin.

Febrero de 2010

Marzo de 2010

Rafaela, Argentina

*Fragmentos las entrevistas*



WALKING TREE. Sudamerica. 2008. Consiguiendo esta camiseta consigues dos :

1. Una bonita camiseta con un diseño original.
2. Una camiseta performática, pues al llevarla te puedes convertir en un “árbol que camina” y realizar la performance “walking tree”.

Extraído de: <http://www.walkingtree.info>

## Ángel Pastor

**Barcelona, 1957. Con formación de actor teatral y Licenciado en Historia del Arte. Se inicia en el Arte de Acción al contactar la escena barcelonesa de la “Acción”, de una línea marcadamente conceptual y con estrecha relación con la poesía visual experimental. Utiliza la performance como un terreno movedizo, indefinible de experimentación dentro del arte, la comunicación y a veces terapia. Ángel Pastor presenta su primera performance “F.O.C.” en 1996, desde entonces ha trabajado en toda clase de eventos (Festivales, encuentros, galerías, clubs) en España, Europa y América. Desde 2004 fija su residencia en Cracovia (Polonia).**

**LO.** ¿Cómo te acercas a la realización de acciones?

**AP.** Mi interés por la historia del Arte de Acción me llevo a conocer los artistas que en aquel momento, los 90s, hacían performances o acciones en Barcelona. Antes, creo, participé en la organización colectiva de una “happening” en la Universidad, con otros alumnos de Historia del Arte del siglo XX. Estuve asistiendo como público, a sesiones de performance en Barcelona por un tiempo, donde descubrí entusiasmado todo un mundo, una forma de hacer arte en público, con muchas posibilidades, ya no eran esas performances “míticas” de los libros era una relación directa de artista y público estaba todo vivo. Por aquel entonces unos de los activos organizadores de eventos me propusieron si quería participar en un evento abierto que iba a tener lugar en una pequeña población del norte de Cataluña, y así presenté mi primera acción en 1996.

**LO.** ¿Qué es para ti el performance?

**AP.** Hace un tiempo a me pidieron una definición y contesté:

(...) una propuesta “artística” que lleva a cabo una persona “artista” o “performer” en presencia o con la colaboración de otras personas “publico”. Esta propuesta que podremos llamar acción, pues se hace algo, se centra exclusivamente en la experiencia vivida, es efímera, la performance es lo que sucede, es procesual, se refiere al momento y lugar donde sucede y a quien la realiza o vive y ello la diferencia de otros leguajes artísticos.

Podría añadir algunas apreciaciones más personales o puntualizaciones como:

La performance puede incluir otras técnicas o leguajes, pero nunca por ellas sino como objetos encontrados al estilo “duchampiano”. Lo

mismo un tratado de matemáticas que un bailarín, que un video, que un músico sin ser ni pretender ser danza, o música o matemáticas.

Entre los elementos u objetos que le son propios y con los que trabaja están “el tiempo”, “el espacio”, “el artista”, “el público”. Además incluye y debe incluir todo lo que sucede, no hay errores, fallos. Documentos (Videos, fotografías, escritos...) o restos (objetos utilizados, transformados, durante la acción) no son la performance aunque pueden llegar a ser una forma de saber de ella, Dado el carácter efímero del Arte de Acción la trasmisión oral, escrita o documental tiene un valor especial.”

Hace dos días pedían definiciones de “performance” por internet y envié esta definición abreviada:

El “arte de performance” son aquellas obras de arte efímeras (acciones) que requieren la presencia del artista y el público para su realización. No produce objetos ni existe separado del artista o performer, es un arte de experiencias compartidas únicas.

Y también envié este texto en donde explico cómo entiendo en estos momento mis performances:

Me introduje en la performance a partir de las lecturas teóricas e históricas y mi contacto con artistas en Barcelona en los 90s. Mi actividad en performance me ayuda a entender el mundo en un sentido amplio, a relacionarme con él, a estar en él, es para mí un laboratorio donde poner en acción, realizar experimentos con ideas, conceptos, aspectos de la realidad que me resultan incómodos.

Cada performance es, para mí, un proceso y la resolución de un problema, que no se concreta hasta el último momento y en el que van a jugar su papel todos los aspectos que intervienen: desde una posible idea o elemento detonante, lo que va sucediendo a mi alrededor, hasta las características



de lugar y momento en que se va a presentar, pasando por los materiales o medios disponibles. Todo un proceso en que hay que tomar decisiones, hay que estar atento y la performance funciona si se toma la decisión adecuada. La acción que realizo es la única posible en ese momento o situación. En ese proceso es importante saber renunciar a los elementos accesorios, redundantes y no absolutamente necesarios.

En las performances me preocupa sobremanera utilizar las posibilidades de libertad que el arte de acción, como lenguaje, me permite; pero son también fundamentales: el hecho de compartir la experiencia con otros, los descubrimientos que realizo durante su realización y la reflexiones a posteriori.

Como artista me interesa la metáfora del creador como alfarero que fabrica una vasija vacía que el receptor o usuario puede llenar. No me interesan los mensajes o lecturas unívocos, no me considero más sabio que la gente que me rodea.

**LO.** En tu texto: Introducción para personas ajenas a la performance, describes la performance como: “una manifestación del abandono de la representatividad por parte de las artes plásticas (...)”. Hay quienes piensan que sí tiene elementos de representación en el sentido de representar aspectos simbólicos o conceptuales ¿cuál es tu postura con respecto a esto?

**AP.** Bien ese es un tema complicado sobre todo cuando pasamos a la utilización de términos como “representatividad” que habría que definir en el contexto. En ese texto me refiero simplemente al aspecto formal, dentro del proceso histórico del Arte, el arte abandona el referente visual, o narrativo que tuvo durante muchos siglos, ni se representan cosas existentes previamente y se dejan de narrar historias. Ello no quiere decir que todos los artistas lo hagan, sino que en su evolución el arte se libera de ello. Podríamos decir que las

obras de arte son nuevas realidades, son autónomas; ello no quiere decir que no se carguen de un contenido o sean el resultado de un proceso o expresión de una idea o sentimiento, pero no es evidente y la mayoría de las veces no es unívoco, es abierto o inconsciente. El arte de acción en algunas de sus líneas, no podemos decir que el arte de acción sea uniforme ni todos llegan a él de la misma manera, es heredero de este proceso de las artes en general. En esta línea hay toda una serie de trabajos que son difíciles de catalogar o asimilar a un modelo o referente o historia que son acciones en sí y que es preciso realizarlas, vivirlas, etc.

Por otro lado se utiliza el término representación o concretamente la negación de la representación para distanciar la performance del teatro, en performance las acciones y las personas son reales no representan ningún papel, ni pretenden remitirnos a otro momento o lugar de aquel en que suceden y entonces hablamos de presentación, en el sentido de presente. Mientras representación está ligada también a la repetición que tiene lugar en teatro y por oposición la “presentación” lleva implícita la no representación.

**LO.** En este mismo texto citas una frase de Manuel Delgado: «...Una acción requiere como elemento constitutivo una inequívoca negación de la acción.» (Una acción requiere como elemento constitutivo una inequívoca negación de la acción). Me interesa conocer tu interpretación de esta frase en tu propio quehacer como artista de la acción.

**AP.** Siempre me fascinó esta “paradoja”, yo la entiendo como corroboración de que las acciones en performance no funcionan al nivel de las acciones en la vida. Si yo rompo un plato en una performance evidentemente yo no “rompo un plato” yo hago un

performance en el que rompo un plato le estoy quitando a esa acción el contenido la realidad, la función o lo que queramos darle que tiene en sí misma al colocarla en otro lugar. Podríamos hablar de que las acciones en la vida tienen, o entendemos que tienen, una función o un objetivo inmediato, algo que también podríamos poner en duda en muchas ocasiones, en la performance de alguna manera se las niega, los performers se apropian de ellas y ya “no son” o son “no-acciones”. Todo es complejo pues en la performance se solapan muchos niveles. En alguna de mis performances he intentado llevarlo a la “literalidad” de forma capciosa o irónica por ejemplo “no comiéndome una sopa” o llamando a las caídas no-acciones” basándome en que la acción, lo que supone un esfuerzo es “estar de pie”. Yo también lo relaciono o asocio con el hecho de que las performances o el arte, para mí, no modifican o pretende modificar la realidad en un modo obvio o directo como es propio de las acciones en la vida, se trata de gestos para ser vistos y realizados y que son efectivos en lo simbólico. Siempre digo si se quiere hacer algo, que se haga eso, que no se haga una performance, que no se lleve al museo o al galería y sobre todo que no se lo llame arte.

**LO.** ¿Qué piensas que es el cuerpo en el performance? ¿Y cómo opera en tu trabajo?

**AP.** El cuerpo, el cuerpo en la performance interviene de diversas maneras. El cuerpo es instrumento realizador de acciones, encarna al performer en el momento de llevar a cabo la acción, la limita y la condiciona definitivamente, por sus posibilidades mecánicas, de movimiento, de destreza o torpeza, de fuerza o debilidad, etc. Pero también participa en la percepción de la acción por parte del público y la lectura que de ella pueden hacer: genera una imagen en función de

la edad, el aspecto físico, el sexo, etc. Finalmente el cuerpo también es receptor de la performance, vivencia la experiencia. Por supuesto todo ello en diferentes niveles según la propuesta del performer, cada uno de los aspectos puede ser trabajado más o menos llevado al límite o simplemente ignorado, sin que por ello deje de estar presente.

Para mí, el performance permite y creo que debería aspirar a un cuerpo totalmente integrado en la acción y que este cuerpo sea el del performer, que se haga presente, que se muestre como es, que vincule al artista y su complejidad. A diferencia de otras artes del cuerpo como la danza, o la acrobacia, o incluso el teatro ese cuerpo no ha de ser ideal, no ha de anularse, ni sacrificarse a un supuesto personaje o super-hombre, la actitud en performance huye (o debería huir) del virtuosismo que intenta anular el cuerpo normal y convertirlo en un objeto, un mecanismo impersonal al servicio de un movimiento o formas ideales. (Evidentemente en performance se puede trabajar la obsesión por la perfección o idealización del cuerpo es una cuestión de punto de vista de priorización)

En mi trabajo el cuerpo es importante, yo diría primordial, aparece de diversas maneras. He trabajado con mi cuerpo desde la “enfermedad” la rigidez, el dolor (en cierto momento utilicé la performance como terapia). Creo que es fundamental la presencia, si es importante para mí el conocimiento a través de la performance, no lo es menos el movimiento físico, la vivencia, la energía, las reacciones del cuerpo, la tensión. Se me ocurre en proyectos como el “walking tree”, en que mi cuerpo que es yo (no puedo diferenciar mi cuerpo de un yo, mi “yo” que aparece en las acciones, y las acciones me permiten integrar esa disociación entre un “yo” etéreo, de las ideas, y mi cuerpo. En las acciones, como digo soy consciente de que el cuerpo las asume, limita, proyecta, modifica, define y puedo vivir una relación consciente con

el cuerpo) se identifica con un árbol que camina, puedo sentir.

**LO.** ¿Cómo entiendes el espacio en el performance?

**AP.** El espacio es un reto para el performer, el reto está en poder hacer una performance en cualquier tipo de espacio, eso es una de las características del arte de acción, que se desenvuelve o puede desenvolverse en cualquier lugar al igual que la vida y no sólo en espacios artísticos (...)

Yo no puedo acabar de decidir una performance sin estar en el lugar sin reconocer el espacio y la acción se ha de integrar en él, el espacio principalmente me interesa por cómo va a condicionar la relación con el público.

Una de las divisiones más típicas es la del espacio cerrado de la galería y el espacio abierto de la calle (no me gusta llamarlo público, a menudo las galerías o museos son públicos o está abiertos al público en general) Yo prefiero trabajar en un espacio cerrado, porque prefiero el público avisado, que sabe que lo que yo hago es una performance. En cuanto al aspecto formal o técnico, he realizado acciones en función de aspectos arquitectónicos, o elementos del espacio en que debía realizar la acción, pero en raras ocasiones han sido detonantes o fundamentales. (...)

Tengo un proyecto en que el espacio opera a como metáfora, en la que trabajo en el espacio límite, en el espacio entre la galería y la calle (puerta, escaleras) me encanta proyectar videos en la ventana que pueden ser vistos desde dentro y fuera, también realizar acciones en espacio abierto que luego mediante video presento en el espacio cerrado de la galería, me interesa la metáfora de ese intercambio en que lo de afuera (calle-vida) es llevado a dentro (galería-arte) y

devuelto de alguna manera a fuera de nuevo.

**LO.** ¿Hay diferentes tipos de espacio?

**AP.** Hay multiplicidad de espacios que de una forma u otra van a modificar mi acción, grandes, pequeños, vacíos, llenos, silencios, ruidosos. A parte del aspecto formal también hay espacios cargados de significación simbólica, de historia, etc. que pueden modificar la posible lectura por parte del público. Yo procuro situar mi acción en el espacio pues generalmente la idea de mi acción es anterior procede de otro lugar y al mismo tiempo dejo que se afecte por ese espacio, que se contamine, pues soy partidario de que el azar o elementos que yo no controlo totalmente afecten a lo que yo hago. Fundamental del espacio es como condiciona la relación con el público. Cada espacio conlleva un público.

**LO.** ¿Cómo entiendes el tiempo en el arte acción?

**AP.** El tiempo lo podemos enfocar desde dos lugares:

El tiempo de la experiencia

El tiempo en performance es el “ahora”, “el presente” y la performance ha de buscar reunir todo el entorno en un ahora sin pasado ni futuro, que nos permite estar en ese lugar. A menudo uso como ejemplo el “accidente”. Cuando sucede un accidente, que perturba nuestro normal devenir, nos hace conscientes del momento, de donde estamos, de con quién estamos. La diferencia es de que estamos ante un tiempo que señalamos previamente, que estamos avisados de que algo va a suceder, de alguna manera nos preparamos, tenemos expectativas que generalmente se defraudan, lo cual está bien.

El tiempo como medida, ritmo o duración.

Ese, para mi es uno de los factores que más me cuesta resolver, decidir la duración de una acción, o si quieres el ritmo es complicado pues siempre hay condicionamientos externos a la acción. Idealmente el tiempo debe venir marcado y determinado por la acción. No hay que caer en la trampa de mantener la atención o del temor a la pérdida de atención por el público. El principio y fin, así como el ritmo los ha de determinar la acción propuesta. Los problemas surgen cuando la acción podría ser indefinida, repetirse infinitamente. Hay que tener cuidado y prever esas cosas. Pero en definitiva eso forma parte de la acción y la forma en que lo resolvamos, no importa cuál sea, será y ha de ser acogida como verdadera, como insisto la performance no permite fallos, no puede fallar, todo lo que suceda en ella es parte de ella.

En mi proyecto “Walking tree” que yo denomino performance , me planteé realizar una acción, performance, que forzase las convenciones temporales (por supuesto eso no es nuevo) y la performance que empezó en 2003 dura de forma intermitente cada vez que me pongo la camiseta o sea me identifico con el “árbol que camina” de hecho la idea era hacer una performance que sucediese en diferentes lugares y en diferentes tiempos, no sujeta a la convención de presentación al público restringida por eventos.

**LO.** Me gustaría que me contaras sobre la importancia de los procesos en tu trabajo.

**AP.** En principio considero que toda obra de arte es un proceso, quizás la performance lo pone en evidencia al renunciar al producto de ello, a diferencia de otros lenguajes artísticos, que también lo tienen pero

que queda elidido tras de la obra. Pero la performance en sí, aunque es un proceso, es sólo una parte del proceso que a mí me interesa.

“Cada performance es, para mí, un proceso y la resolución de un problema, que no se concreta hasta el último momento y en el que van a jugar su papel todos los aspectos que intervienen: desde una posible idea o elemento detonante, lo que va sucediendo a mi alrededor, hasta las características de lugar y momento en que se va a presentar, pasando por los materiales o medios disponibles. Todo un proceso en que hay que tomar decisiones, hay que estar atento y la performance funciona si se toma la decisión adecuada. La acción que realizo es la única posible en ese momento o situación. En ese proceso es importante saber renunciar a los elementos accesorios, redundantes y no absolutamente necesarios.”

Lo que a mí me motiva es el recorrido, la incertidumbre, el riesgo, el viaje, lo que ese proceso me aporta, desde mi esfuerzo mental o físico a las personas y lugares con los que me voy a relacionar durante ese recorrido, quisiera creer que ese proceso se continúa después en algún lugar, en alguna reflexión.

**LO.** ¿Cómo opera el azar, la incertidumbre?

**AP.** Bueno podría decir que cuando empiezo la performance nada queda al azar, que incertidumbre y azar son importantes y son dos instrumentos para crear con ellos, son determinantes en la mayoría de mis trabajos, pero cuando decido lo que voy a hacer ya no hay incertidumbre y procuro dejar lo menos posible al azar, pero no quiero decir que todo quede cerrado y que sepa cómo va a ser todo, cualquier accidente, para mí está contemplado como parte de la acción, no hay fallo, todo lo que no sale como yo lo había imaginado (pues no puedo evitar a veces imaginar la acción previamente a que



suceda) es para mí lo más importante. Por un ejemplo, yo planeé arrugar hojas de papel A4 por largo tiempo, pues al cabo de un rato largo me dolía la mano del esfuerzo de arrugar hojas de papel, yo no me había imaginado que arrugar una hoja de papel pudiese doler, pues bien eso para mí es lo más interesante de esa acción, al igual que el dolor de piernas que tuve durante días después de la acción “In memoriam” en Ciudad Juárez, respecto al azar allí también se produjo el hecho no planeado y totalmente azaroso de que en ese momento descendiesen la bandera a mis espaldas.

**LO.** Además del cuerpo, el espacio y el tiempo (elementos básicos de esta investigación) qué otros aspectos son importantes en tu trabajo de performance.

**AP.** Quizás el público, el encuentro con el público y ya hemos comentado que el proceso, considerar la performance como un proceso.

Noviembre de 2010. Cracovia, Polonia  
*Fragmento de la entrevista*





HARINA Y EPAZOTE

1) Roberto de la Torre y Lorena Orozco Q en entrevista

2) La nave. Ex Teresa Arte Actual. 2010

Fotografías: Icetrip

## Roberto de la Torre

Ciudad de México, 1967. Estudió Artes Visuales en La Esmeralda y actualmente es docente en dicha escuela. Ha participado en diversos festivales de arte nacionales e internacionales, su obra se ha presentado en Alemania, Bolivia, Canadá, China, España, Estados Unidos, Finlandia, Japón, Inglaterra, México, Polonia, Portugal y Rusia. En el transcurso de su carrera, ha obtenido diversos reconocimientos, apoyos y becas. Forma parte del programa Artist Pension Trust (APT). Su obra ha sido publicada en diferentes medios locales y extranjeros, entre ellas destaca el libro *“de la mordida al camello, Roberto de la Torre (selección de obra 2000-2005)”*, Editorial Diamantina, México, 2009. Participó como tutor en el programa de Becas para Jóvenes Creadores, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), en el área de medios alternativos (2010-2011). Fue cofundador del grupo 19 concreto (1990-1995).

**LO.** ¿Cómo te acercas a la realización de *acciones*?

**RDT.** La primera vez que hice una acción fue como ejercicio para una clase en la escuela cuando era estudiante, me pareció interesante saber que a través del uso del cuerpo en colaboración con otras personas se puede generar una propuesta visual con un contenido profundo, tan complejo y poderoso como cualquier obra representada con otros medios.

Como antes lo mencioné, más adelante esta actividad la llevé a cabo durante varios años en colaboración con el colectivo 19 Concreto. En ese entonces había poca información y referencias hacia el trabajo de *performance*, así que aprendimos con la práctica, encontramos los métodos adecuados para expresarnos a través de este lenguaje y sus efectos. Posteriormente, cuando el grupo se desarticuló y cada quien emprendió su propio camino, el lenguaje del *performance* o *la acción* fue un recurso en mi obra frecuente, especialmente cuando llevaba a cabo algún viaje a otra ciudad del mundo, no solo por el formato del festival en donde participaba, sino que también al contar con pocos recursos en esos viajes me di cuenta que a través del uso de mi cuerpo en interacción con otros objetos en un determinado espacio o contexto, podía articular una acción expresiva con un contenido específico. Más adelante también comprendí que para generar un evento de esta naturaleza no necesariamente se requiere del protagonismo del propio artista, sino que también se puede dar a partir de la colaboración de otras personas o con la participación de la misma comunidad en donde estoy trabajando.

**LO.** Actualmente hay una aversión por la palabra *performance* en algunos artistas ¿Por qué piensas que se da esto? y ¿Cuál es tu postura?

**RDT.** Tan solo pienso que son etiquetas, quizás modas o estrategias. En las últimas décadas siento que a habido un abuso al utilizar estos

términos para relacionarlo en cualquier otra manifestación con estas características. De pronto surgen *artistas* novicios que al tomar un taller de *performance*, carentes de una mayor información con respecto al estudio del fenómeno artístico y con poca experiencia o disciplina ellos mismos se hacen denominar *performancers*, estos creadores algunas veces oportunistas y *naifs* forman *clubs*, se diseminan en diversos festivales de arte por todo el mundo presentando en muchos casos obras limitadas, dando por consiguiente una mala impresión de lo que realmente pueden significar este extraordinario lenguaje. Por la situación anterior en ocasiones se devalúa, clasifica y estigmatiza algunos trabajos de buenos artistas que utilizan este recurso, por esos motivos no es de extrañar que prefieren evitar participar en estos festivales o mencionar dicha categoría, a cambio la denominan con un término más sobrio: *acción*. Este lenguaje y modo de representación es tan solo un recurso más dentro de la complejidad y lectura que puede tener una propuesta en el ámbito de la creación, pero en ningún modo la determina.

Por lo anterior deseo aclarar que no estoy diciendo que solo los artistas profesionales pueden acceder a este medio de representación, realmente todos podemos estudiar y practicar esta expresión en su debida dimensión, me parece que puede ser una buena terapia, en muchas ocasiones catártica sin que necesariamente este ejercicio convierta al aficionado en artista. Por eso resulta difícil ver un buen *performance*, pero cuando logramos presenciar un evento de esta naturaleza: sensible, imaginativo, reflexivo, inteligente y bien entendido en toda su amplitud, la experiencia puede ser enriquecedora y emocionante, tanto para el que lo representa como para quien lo ve.

**LO.** ¿Cómo consideras que opera o funciona el cuerpo tuyo y el del otro en tu trabajo?

**RDT.** El cuerpo es la presencia, es el primer parámetro con que mido el espacio, el punto de partida con el que comienzo cualquier obra, sea que lo haga desde lo alto de un cráter de un volcán, contenido en su avasalladora naturaleza; o que realice un evento en las calles de un suburbio del medio oriente a través del uso de instrumentos rudimentarios y con el apoyo de los cuerpos de otros participantes, como si fueran cigarras que despiertan de un largo sueño y emergen despavoridas de un caballo de Troya, con los colores ocultos de una bandera prohibida; o bien, que solicite las sillas de los visitantes en el interior de un bunker adaptado en forma de teatro, para realizar una improvisada construcción con el único fin de elevar una lata de cerveza, del mismo color que el sol naciente.

Mi cuerpo está en función del espacio y en relación con los demás cuerpos presentes, en ocasiones mi presencia es necesaria, en otros momentos no lo es así y mejor trato de evitarla, todo depende de la intención de la propuesta. Durante el evento mi relación con otros cuerpos se da de diferentes maneras, en algunas ocasiones requiero de la participación del público asistente que no es fácil, en otras situaciones la misma acción detona la colaboración de los paseantes o de la propia comunidad en donde estoy trabajando, ya sea que este juego de energías incida en los procesos de trabajo o se vuelvan como parte del objetivo final de la obra.

Sean naturales o creados por el hombre, los cuerpos poseen una forma específica que los define y les da su propia identidad diferenciándolos de los demás a través de reconocer su estructura, contorno, perfil, color, textura, escala y dimensión con respecto a otros seres o elementos que lo circundan. Identificar estas características es importante si queremos imaginar y crear nuevas formas a través del uso de cualquier medio y lenguaje de expresión, o a través del trabajo de nuestros propios cuerpos puestos en escena.

**LO.** ¿Cómo entiendes el espacio en tu trabajo?

**RDT.** Estudiar el espacio es fundamental para mí antes de realizar cualquier propuesta. Las características del lugar determinan el tipo de obra que voy a realizar, por ejemplo, cuando viajo a otra ciudad del mundo para participar en un evento o en alguna residencia, no llevo conmigo algún plan previo. Antes que todo requiero de tiempo para impregnarme de su gente, cultura, costumbres, geografía, arquitectura, de su situación política y social, de su presente y pasado, absolutamente de todo lo que pueda contener ese espacio y lo que mis sentidos puedan percibir, al mismo tiempo que mi cuerpo se desplaza en el lugar. Sólo a partir de ese momento empiezo a concebir un proyecto.

Así como a través de la mirilla de una cámara fotográfica o de video podemos observar que hay un recuadro que enmarca el espacio y a través de éste organizamos las formas que vemos, de la misma manera cuando voy a llevar a cabo una obra o evento resulta útil delimitar el espacio de trabajo en la cual se va a vislumbrar la acción. Estos límites se pueden establecer de muchas maneras, si es en interiores a través del uso de la arquitectura del propio escenario, en exteriores están las fachadas y muros de los edificios y sus intrincadas calles por las cuales circulan los vehículos y la gente. También podemos establecer fronteras con los objetos y las formas que están presentes entre nosotros, tanto en espacios cerrados como abiertos. En la naturaleza misma, dependiendo del tipo de paisaje podemos trabajar entre las montañas, ríos, árboles y rocas, o forzar estos elementos para que se adapten a nuestras circunstancias y propias necesidades. Uno de los recursos que me parecen más fundamentales es el aprovechamiento de la luz, sea artificial o natural, si sabemos manejar bien este elemento podemos llevar a cabo buenos proyectos, incluso en espacios que aparentemente por sus características son difíciles de resolver. Porque la luz en si misma



delimita el espacio a través de sus matices y brillo, de los diferentes valores tonales y sus claros oscuros.

**LO.** Hay diferentes tipo de espacio, ¿Cuáles son y cómo los experimentas?

**RDT.** Hay espacios cerrados, abiertos, públicos, privados, urbanos, naturales, silvestres, silenciosos, ruidosos, acuosos e ingravidos, físicos, geográficos y siderales. Además los hay con una carga histórica, política y social muy fuerte que pueden determinar la dirección del proyecto. Casi siempre los espacios cumplen una o varias funciones específicas, pero también es posible reconocer los que están abandonados, los inocuos, los de tránsito, los que pasan desapercibidos y que considero muy interesantes; así podríamos seguir clasificándolos por sus cualidades y múltiples características sin lograr contenerlos a todos.

Por otro lado, siempre me he sentido más cómodo trabajar en espacios abiertos o públicos, que en instituciones privadas, sin embargo nunca descarto ningún sitio, ya que es una gran oportunidad para mí reconocer todo lo que me puede detonar un lugar con determinadas características.

**LO.** ¿Cómo opera el tiempo en tu trabajo?

**RDT.** ¿A qué tiempo nos referimos?... Cuando me viene una idea, lo que le dedico a la investigación, cuándo trabajo en la propuesta, del modo en que me involucro en los procesos de la realización que también forman parte de la obra, o en la ejecución final con sus variantes..., o quizás te refieres al tiempo que tarda un receptor en recibir el mensaje, o el visitante en percatarse de alguna sutileza, o tal vez te refieras al tiempo que me lleva en asimilar una experiencia después de su realización...

Todo va a depender del tipo de obra que esté haciendo, cada proyecto tiene su propio tiempo de modo que lo vaya requiriendo. Esta duración

puede estar previamente planificada y controlada, pero en otras ocasiones hay un margen de libertad del cual se puede acortar o alargar el periodo de la acción según se vaya desarrollando. También es posible que se prolongue indefinidamente o en otras ocasiones sea tan breve como un suspiro, un gesto no menos profundo que cualquier obra compleja. Hay trabajos que se activan en el momento que el visitante se percata de ellos y dejan de existir cuando ya no los observa, aunque el registro de su experiencia quede en su memoria, quién sabe por cuánto tiempo más.

En ocasiones he planificado eventos en donde el tiempo depende de la sincronía con la naturaleza y los fenómenos físicos de los cuales no se tiene control porque son ajenos a nosotros, pero podemos buscar coincidir con ellos. Por ejemplo, incidir con la orientación del sol justo a la hora en que refleja sus rayos solares en las ventanas de un hotel, en la cual planifiqué abrir y cerrar de forma repetida a través de la ayuda de mucha gente, con el único fin de reflejar la luz y crear una ilusión de movimiento aleatorio en los muros del edificio; o cuando espero ver cruzar un avión por el cielo gris de la ciudad para gritar a través de un megáfono *Ooooh my god!*, una semana después del 11 de septiembre en NY; o bien, lo que mi cuerpo tarda en recorrer el anillo de un volcán tomando como inicio y final del trayecto una pequeña piedra del sitio.

Ahora bien, anteriormente me refería al tiempo de duración de una obra en su totalidad, pero se debe tomar en cuenta que durante ese periodo, también hay otros subconjuntos de tiempos, por así decirlo, son las pautas y los ritmos que van marcando cada acto o movimiento y que en conjunto forman la acción.

**LO.** A partir del arte, ¿crees qué se puede acceder a diferentes maneras de explorar el tiempo?

**RDT.** Así lo creo, un ejemplo interesante se da en el cine, que por cierto en algunas ocasiones es una fuente de inspiración para realizar mis obras. Cada director de cine tiene una manera diferente de abordar la temporalidad, me parece fascinante como logran encapsular el tiempo en un mismo periodo; pueden alargarlo, estirarlo, o hacerlo más rápido y vertiginoso, dependiendo del concepto de la película o del tipo de emociones que quieren transmitir.

En el *performance*, *la acción* o llámese como sea, me refiero a cualquier tipo de evento que requiera de su ejecución en un tiempo real, también se puede lograr modificar la percepción de la temporalidad. Pero debemos de considerar que lo está presenciando el público, y cada persona trae en sus experiencia un modo particular de percibir el tiempo. Si no logramos conectar la pieza con la mayoría de los receptores, puede resultar un fracaso, al menos que pensemos que la gente no estaba preparada para apreciar dicho trabajo y más adelante se demuestre lo contrario. Aunque no se trata de ser condescendientes y flexibles con el único fin de entretener al espectador, pero tampoco de que perdamos el control de la obra y con ellos caigamos en el tedio o la aburrición no intencionada.

**LO.** ¿Cuál es la importancia de los procesos en tu trabajo?

**RDT.** Para mí cualquier tipo de proceso es fundamental en el trabajo, tomar consciencia de ello es significativo. En los procesos podemos hallar aspectos interesantes que no habíamos hecho razón de ello antes de comenzar la realización de algún proyecto, y que en algún momento si así lo decidiéramos, pueden incluso cambiar el rumbo de la propuesta original. En otras ocasiones también podemos considerar que los procesos pueden ser mucho más atractivos que el producto final de la obra, en esta dirección podemos darle un mayor énfasis al

trabajo previo que a la conclusión.

En el caso específico del *performance*, a mi parecer el lenguaje por sí mismo es un proceso, es un movimiento en constante cambio, quizás uno de los aspectos más sublimes de este tipo de manifestación es su impermanencia, por ello se asemeja tanto a la vida, desde que se gesta la idea hasta el final.

**LO.** Por último, me gustaría que platicaras sobre una de tus más recientes propuestas: *Harina y Epazote*. Coméntanos sobre el concepto de esta obra y cómo en este caso te refieres al cuerpo, al tiempo y el espacio.

**RDT.** Considero que en cualquier propuesta o manifestación artística está presente el cuerpo, el tiempo y el espacio, no es exclusivo del *performance*. En el caso de *Harina y Epazote* (2010-2011), es un proyecto que realicé en el ex templo de Santa Teresa la Antigua, hoy es el Museo de Arte Actual Ex Teresa, localizado en el centro de la Ciudad de México y a un costado del Palacio Nacional. Las referencias anteriores son importantes ya que gran parte del origen de esta obra toma como punto de partida la ubicación estratégica del espacio y la arquitectura religiosa del inmueble con todas las connotaciones que ésta tiene. También busqué de forma significativa que el proyecto se llevara a cabo durante el año de las celebraciones del Bicentenario en nuestro país. Otro dato curioso es que al frente del templo hay tiendas especializadas en la venta de uniformes para policías y militares.

El tema central de la propuesta es el narcotráfico, pero visto desde una perspectiva diferente a la cual los medios de comunicación están normalmente acostumbrados a tratar. En algún ocasión recuerdo haber leído las declaraciones que hizo el ex funcionario Jeffrey Max Jones

Jones, en ese entonces Subsecretario de Fomento a los Agronegocios de la SAGARPA<sup>12</sup>, en donde causó controversia el 28 de octubre de 2009, cuando recomendó a los campesinos aprender las prácticas de mercado de los narcotraficantes, diciendo lo siguiente: “los narcos han tenido que remar contra corriente, luchar contra el gobierno y dominar el mercado sin subsidio”, y agregó “cuándo uno aprende la lógica del mercado todo lo demás cae por inercia sola y eso es lo que tenemos que aprender en el campo mexicano”. Al poco tiempo después de que hizo esta reflexión en público, se deslindó de estas declaraciones la Secretaría de Agricultura y el funcionario en ese entonces fue destituido por el gobierno federal.

Dado los acontecimientos actuales que estamos viviendo en nuestro país y las excéntricas celebraciones que el gobierno organizó en el año del bicentenario (2010), para festejar el aniversario de la Independencia de México y la Revolución Mexicana; esas han sido varias de las premisas con las que inicié este ambicioso proyecto.

En *Harina y Epazote* hay un intento por abordar dicho tema como una metáfora abierta y un ejercicio reflexivo, en la cual se percibe al narcotráfico como una industria organizada, que entre otros aspectos genera importantes fuentes de trabajo en diversos sectores de la sociedad, y a través de sus distintas estrategias de mercado en gran medida contribuye al desarrollo económico del país. También podría añadir, que desde hace décadas este fenómeno ha influido de modo determinante en nuestra cultura como sociedad, y por ello se podría afirmar que ya forma parte de nuestra identidad como nación.

La propuesta consistió en adaptar el ex templo de Santa Teresa la

---

12. Secretaría de Agricultura, Ganadería, Desarrollo Rural, Pesca y Alimentación (SAGARPA).

Antigua en un laboratorio industrial de trabajo con el fin de procesar, empacar y distribuir grandes cantidades de harina y epazote, a través de la participación de un *cuerpo* de estudiantes de diferentes carreras, voluntarios y público en general. Para este fin se establecieron zonas de trabajo específicas y reglas estrictas para el mantenimiento, cuidado, manejo, producción, almacenaje y distribución de la materia prima, métodos parecidos a los que se utilizan en las plantas maquiladoras reales. La harina y el epazote como materia prima en esta obra tienen una relación alusiva con la cocaína y la mariguana, sin embargo en ningún momento se pretendió simular dichos narcóticos, por consiguiente estos alimentos se evidenciaron en la instalación tal como son, excepto que la técnica y los materiales que se utilizaron en el empaquetado de estos alimentos fueron similares a los que se manejan en los laboratorios clandestinos y plantas industriales para envolver dichos estupefacientes. De ese modo, durante el *tiempo* de la exhibición se generó una cantidad considerable de paquetes con dichos alimentos, mismos que al finalizar el proyecto fueron donados a diferentes instituciones y organizaciones no gubernamentales así como al público en general.

Marzo de 2012. México, D. F.  
*Fragmento de la entrevista*



Le Lieu Art Actuel. Quebec, Canadá. 2007

## Valentín Torrens

España, 1951. Residente en Barcelona, escultor e instalador, ha presentado performances en festivales de Alemania, Bielorrusia, Canadá, Corea N., China, Eslovaquia, España, Finlandia, Francia. Hungría, Irlanda, Lituania. Ha participado en encuentro tales como el Festival Interoscope en Polonia o la primera Biennial de Arte Actual de Quebec en 1990. Torrens se interesa básicamente por la vida cotidiana y sus elementos, a los que en sus acciones puede elevar incluso hasta la metafísica. Sal, azúcar, utensilios de cocina. Sus instalaciones son reformulaciones del universo tradicional y del estatus de los objetos en el mundo cotidiano. Le interesa la forma y su significado, el continente y el contenido, las alteraciones y variaciones que pueden aceptar. Habla sobre la política de la percepción y juega con ella para llegar a nuestra liberación, a la disociación entre significante y significado. Utiliza la comunicación como sugestión y crea una poesía visual a partir de lenguajes nuevos o no convencionales: acumulación de texturas, collages, assemblages... en los que el objeto cotidiano y su esencia adquieren una nueva dimensión.



Entrevista realizada en Ex Teresa Arte Actual

**LO.** Me gustaría iniciar recordando un comentario que hiciste días pasados (en el Cante de San Luis Potosí en el encuentro de performance Transmuted) estábamos con Víctor Martínez y Icetrip, tocaste un tema que me interesó mucho, ¿recuerdas?

**VT.** Bueno con Víctor (Martínez) comenté algo que ya había conversado con Helge Mayer (Miembro de Black Market International) en relación a su tema de tesis “Show del dolor en Performance” que me parece un tema banal y perverso al mismo tiempo, porque lo que hace es ser cazador de lo que es el dolor en la sociedad, la tortura, la guerra y todas estas situaciones puestas como espectáculo. Situaciones que al ser sacadas de su lugar, lo único que hace es que lo percibimos como temas no graves y al mismo tiempo insertados en el mundo del arte hace que olvidemos la guerra de Vietnam por ejemplo, pero que sí recordemos el tiro a Burden como lo más importante. Cuando en realidad los marinos americanos han matado a miles de personas, cosa que se olvida totalmente. Ahora lo más importante es que Chris Burben de “chavalillo” le dieron un tiro en un performance. Lo que provoca una asimilación y al mismo tiempo organiza todo el sufrimiento y dolor que genera los Estados Unidos a los países de sureste asiático.

**LO.** En esa conversación también comentaron: ¿Qué pasa con la libertad que tiene cada persona para elegir su manera de trabajar en el arte?

**VT.** Si claro, hay libertad pero la libertad también conlleva a la ética de la libertad, entonces lo que veo, es que hablan de libertad pero de sentido ético nada. Estoy de acuerdo que hay posiciones en donde hay que evidenciar el dolor, pero es un dolor referido a otra cosa externa, no referido al propio artista que se autoinmola (...) Pero bien, todo ese

martirologio del cristianismo lo que resulta es una estética masoquista, incluso la estética masoquista tiene su puesta en escena que la hace distanciarse de lo que es el verdadero dolor. El dolor infringido a gente que no tiene ninguna intención de ser la víctima de ese dolor, de esa violencia. Entonces todo esto parece que el arte lo canaliza y al mismo tiempo lo banaliza.

**LO.** Ya abrimos la conversación con esta banalización del dolor tan recurrente en el arte acción, tan recurrente en muchos espectáculos que no necesariamente son performance en el sentido estricto. A mí me interesa saber tu postura con respecto al arte acción en un sentido general ¿Cómo conceptualizas el performance en tu caso?

**VT.** Lo conceptualizo primero al intentar criticar sus bases de presencia, tiempo y espacio pero, claro, dentro del tiempo dentro del espacio y dentro de la presencia al mismo tiempo. En algunas piezas de pronto desaparezo de situación o hay momentos, como la performance que viste en el Cante de San Luis, en donde la presencia es una latencia, no es evidente, siempre intento poner en cuestión cualquiera de estas bases de presencia, espacio y tiempo buscando a veces quitar esos elementos que son básicos para jugar con ellos en tiempo y espacios distintos o en presencias distintas.

**LO.** Sin embargos el tiempo y el espacio es ineludible.

**VT.** Ineludible claro, es digamos un juego de presentaciones del tiempo y el espacio o de tiempos en la presencia o es combinar, permutar estos 3 elementos y jugar con ellos.

**LO.** ¿Te consideras artista del performance?

**VT.** Yo me considero un practicante de la performance, no un artista. A mí me interesa más la libertad, la creatividad, la vida cotidiana que el mundo del arte. El mundo del arte es un mundo reducidísimo además está viciado de una serie de cosas, sin embargo, de pronto está bien que te inviten desde el mundo del arte a algún festival, pero no es lo que me mueve.

**LO.** En relación a los artistas ¿Cuáles son los que te han interesado?

**VT.** En el primer festival al que me invitaron a participar vi a Alastair MacLennan, esto fue en el año 1990. Cuando vi su trabajo pensé: “bueno si esto es posible, todo mi mundo puede ser posible”. Era una pieza en la que estuvimos toda una semana en una especie de casas en el campo, en un momento nos sacó de ahí y la cosa se convirtió en una experiencia tan infantil como haber si me “encontráis”. Él iba dejando algunas pistas por todo el espacio hasta que al final uno de los participantes lo vio, estaba dentro de un carretón de campo con paja echándose una siesta.

Me habían hablado de él, me habían dicho que le interesaba el tema político y después de este trabajo fui a decirle: “mira, a mí me han dicho que tú trabajas en tema político pero, a mí lo que me parece es que eres un zen”, estuvo de acuerdo y es lo que me gusto de él.

Entonces, si esto es posible ¡todo es posible! todo mi mundo es posible, lo demás era formalmente dentro de lo que son los géneros del performance. A mí, el tema de los géneros no me interesa, desde siempre. Y bueno lo que intento a veces es que cada vez sean cosas distintas, aunque hayas visto una de mis cosas siempre es diferente.

Por ejemplo, la obra que hice en México la primera vez que vine, abordé el tema del “lenguaje”, de cómo se enlazan las letras y entre ellas pueden formar sonidos que pertenezcan a la fonética de una lengua, una especie

de la química del sentir. A partir de ahí empecé a permutar las letras de la palabra *sentido* que son como 5 mil 700 y pico y resulta que en castellano ninguna de ellas tiene sentido excepto una, que es *destino*.

Entonces proyecté sobre la pared de la iglesia, aquí en Ex Teresa, toda las combinaciones de letras de esa palabra e iba lanzando botellas vacías de tequila contra las proyecciones, lo recogí todo, le eche un poco de gasolina y una caja de cerillos entera, cogí una de las cerrillas, prendí un cigarrillo y me fui. Eso quiere decir que siempre intento que las estrategias sean muy distintas, que no se parezcan.

**LO.** Y son reflexiones profundas, digo siempre hay un proceso de investigación.

**VT.** Profundas no, por lo menos que no sean banales.

**LO.** Durante estos 20 años de trabajo de performance ¿Cuáles serían los puntos en que tú te identificas durante todo ese tiempo? ¿Cuáles son aquellos conceptos, aquellas ideas que te mueven?

**VT.** Pues mira intento no mantenerlo muy claro, porque en cuanto lo tienes muy claro empiezas a sistematizarlo, empiezas hacer algo delimitado. Más bien lo tengo todo en una nebulosa evolutiva.

Vamos, mi tema central de trabajo es la *sombra* desde el principio, tengo algunas piezas que también son con luz de día pero dos cosas son claras; la sombra, el performer como una sombra. Porque cuando era jovencito me impresionó mucho una parte de Macbeth, que le pregunta ¿Qué es la vida? (en esos años estaba muy sensible a cualquier dato sobre ello) y contesta: “es una sombra que pasa”, lo que me dejó muy impresionado y me di cuenta que es un tema que puedo desarrollar en mi trabajo de performance.

**LO.** ¿Y digamos que viene siendo el hilo conductor durante tu trabajo?

**VT.** Sí, digamos que soy un poco purista en el sentido de quitar al performance de todos los riesgos que tiene con la documentación, difusión, por medios que no precisamente son de la visión directa. Por ello trabajo siempre con una luz mínima para que las cámaras no la puedan recoger, de manera que, en principio era como el mundo de los toros que pasa del hecho que ha ocurrido al mundo conversacional. Pero al mismo tiempo no quiero que el performance pase a ser otra cosa que no sea ella misma (una cosa efímera) ¡que es insoportablemente efímero como la vida! Pues sí, pero eso es lo que es.

Tengo poquísimas imágenes de mi trabajo. Bueno, nadie me ha invitado de “oídas” y siempre me han invitado porque han visto mi trabajo. Claro, necesitan una imagen para ilustrar un catálogo, para ilustrar un cartel, lo que sea.

Tampoco entiendo la cuestión de lo que llaman video-performance, o es video o es performance. Pero las dos cosas al mismo tiempo conceptualmente me parece una cosa imposible.

**LO.** ¿Y sobre el tema de lo efímero?

**VT.** El otro día vi en un video de MacLennan en el cual está pasando delante de la cara unos folios que están quemándose y él se pregunta a si mismo sobre el tema de la documentación y bueno cuando lo vi pensé que era una respuesta a el tema que planteo hace dos años que nos reunimos en Indonesia, estuvimos ahí una semana prácticamente 8 horas al día hablando un grupo de performistas, tocando muchos temas, entonces, yo planteo el tema de la documentación. Alastair MacLennan hizo este video, que es retórico, porque es un video sobre la no documentación o preguntarse sobre la posibilidad de documentar

algo que se está escapando.

**LO.** Finalmente ¿Algo más que quieras agregar a la conversación?

**VT.** Hablemos de la presencia. De hecho no es que haya una presencia es que hay múltiples presencias que se van desarrollando conforme estás haciendo tu acción. Cuando se habla de la presencia como entidad parece que estamos hablando de un histrionismo y no es así. Hay miles de presencias que tú estás abordando y que te abordan, es un tema cambiante. El tema de la presencia vamos a dejarlo ahí: hay muchos espacios, muchos tiempos y muchas presencias dentro de uno mismo y fuera de uno mismo, lo que es también una visión cuántica.

Abril de 2010. México, D. F.  
*Fragmento de la entrevista*



El sueño de la casa propia  
o como hacer para no perder el sueño  
Festival "Semana Fora do Eixo". Brasília,  
Brasil. Abril de 2011.  
Registros de Philippe Nagô.

## SANTIAGO CAO

**Buenos Aires, Argentina, 1974. Es docente de la asignatura Lenguaje Visual en el IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte) en Bs As, Argentina. Estudió en dicha universidad la Licenciatura en Artes Visuales y complementó con estudios en la carrera de Psicología. Trabaja con su cuerpo desde la Performance e Intervenciones Urbanas con especial interés en las acciones duracionales para -a modo de rito de paso- trascender de un estado de conciencia a otro. Es en la duración donde –desde el desgaste físico- consigue calmar su mente e integrarse al flujo del contexto, pudiendo mediante acciones de des(velo) recortar una porción del mismo, generando y generándose cuestionamientos sobre los consensos sociales. Ha participado en diversos festivales internacionales de intervención urbana y performance, así como también intervenido el flujo urbano de manera independiente y autónoma desde el 2004 en países como Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela.**



En el caso de Santiago Cao tuve la oportunidad hace dos años de conocer la publicación de este texto en un grupo de artistas del performance en Facebook. En ese momento me interesó la manera en la que Cao logra introducirnos por medio de una narración escrita al desarrollo de su performance y expresa claramente los elementos básicos e inevitables de este arte, por esta razón incluí el texto íntegro.

### **El sueño de la casa propia o como hacer para no perder el sueño. Narración de su performace**

Vestido con pantalón de traje, camisa y corbata, até a mi cuello una correa para perros con una cadena de 3 metros de largo. En el otro extremo de la cadena había una llave dentro de una cerradura. Cargando dicha cerradura en la mano, me había propuesto caminar ininterrumpidamente durante 3 días por las calles de Brasilia deambulando dentro del perímetro comprendido entre la Explanada de los Ministerios y la Terminal de Buses, pasando por el Museo Nacional, el Teatro Nacional, La Catedral y el SBN (Sector Bancario Norte). Dicho perímetro se caracteriza por no poseer vivienda alguna, siendo todos ellos Edificios Públicos, Espacios Culturales, Religiosos o Conjuntos de Bancos. A diferencia de lo que sucede durante el día, cuando la zona se encuentra plagada de oficinistas, por las noches solo transitan por allí quienes sin tener un techo propio, buscan refugio en sus veredas para dormir o consumir Crack. Estos edificios poseen Personal de Seguridad Privada que continuamente rondan el perímetro de los mismos, expulsando a quién intente acercarse.

Mi propuesta inicial era pegar la cerradura a la pared de uno de estos edificios intentando apropiarme de la misma y convirtiéndola en “mi lugar”, mi pertenencia, hasta que alguna de estas personas encargadas

de la seguridad decidiera lo contrario y me expulsara. Repetiría esta acción durante los 3 días, deambulando, buscando el sueño de la casa propia, compartiendo las calles con quienes duermen sin tener ya este sueño. Pero como siempre sucede... las cosas nunca salen como uno las piensa (¡por suerte!). Inicio la acción a las 21 hs del día 25 de abril. Me presento a la fiesta de apertura del festival vestido con mi pantalón de traje, camisa y corbata. Elijo una columna en el patio del museo y pego allí la cerradura. Quedo preso dentro del espacio del arte. Intento expresar, con un leve tono de ironía, que el artista en el contexto artístico, está a salvo. El mismo circuito lo protege. Todo lo que haga será visto como artístico. Pero esa seguridad es también su limitación. ¿Qué sucede cuando se atraviesan los límites? Cuando se quiebra el marco y el contexto muda de reglas.

A las 23:30 hs aproximadamente una mujer que parece estar un poco borracha, queriendo saber cómo está pegada la cerradura a la columna, la fuerza violentamente y la despega: ¡Quedo Liberado! Inicio mi deambular (¿errante?). Durante más de 3 horas camino recorriendo los posibles lugares para intervenir al siguiente día. Las calles están vacías. Solo se ven custodios de seguridad y militares armados. Hace frío. Primer intento de apropiación: la entrada de la catedral. Al menos tiene techo y me va a proteger del frío de la noche. Pego la cerradura allí. No puedo dormir bien. Tengo el cuerpo congelado. Me despierto de a ratos. Un hombre con barba y aspecto de vivir en la calle me descubre y se acerca: ¡Mi Dios! -dice- está unido a una cerradura” Comienza a hablarme pero yo le respondo con movimientos de cabeza. No uso la voz. Ve que mi cuerpo tiembla. Me pregunta si tengo frío. Le respondo que sí. Me pregunta si quiero una manta. Le digo que no (¿Por qué respondo que no si tengo frío?). Me ofrece ir a buscar una almohada y un colchón. Nuevamente le

digo que no (¿Por qué?). Me pregunta si tengo dinero. Vuelo a negar. “Sí –dice- usted tiene dinero” y se va.” En realidad no tengo dinero. Solo cargo un teléfono celular con el cual pretendo comunicarme mediante mensajes de texto con la producción del evento para mantenerlos al tanto de la situación y poder decirles donde ubicarme en caso que quieran tomar registros fotográficos de la acción. Con las primeras luces del día llegan los primeros turistas. Quieren ver la catedral pero aún está cerrada. Dos parejas de unos 60 años se acercan hasta las rejas de la puerta y toman fotos hacia dentro. Están al lado mío pero no me miran. Ni siquiera su conversación parece denotar mi presencia. Me ignoran. Tengo mucho frío. ¡Quiero sol! Me voy de este lugar. Despego la cerradura. Abandono lo apropiado. En un semáforo escucho que alguien me llama. Es el mismo hombre que durante la noche me había ofrecido una manta y un colchón. Me hace señas de que lo espere. Cruza la calle. “Buen día –me dice- ¿durmió bien?” Le sonrío y respondo que sí con la cabeza. “¿Lo incomodé anoche? “ Nuevamente le respondo que no con la cabeza. “Yo soy habitante de la calle, ¿sabe? Usted también duerme en la calle, pero fue a dormir a la casa de Dios. Está protegido allí –me dice y agrega– Usted se parece a mi amigo Alex.” Nos sonreímos y cruzo la calle con la intención de apropiarme de una las paredes exteriores del Ministerio de Desarrollo, Industria y Comercio Exterior. Pego allí mi cerradura. 08:20 hs: Estoy aquí, apropiado a esta pared desde hace un rato, viendo como a mi nuevo amigo de la calle la gente lo esquivo cuando se les acerca para pedirles dinero en el semáforo. Las personas en sus carros cierran las ventanillas. Él guarda una distancia de más de un metro para no inquietar a las personas dentro. La gente a mi lado me esquivo la mirada y siguen rápidamente su camino. Un hombre se detiene y me pregunta si es una protesta lo mío. No le respondo pero le sonrío. Me mira y dice: “Yo también tengo ganas, pero me falta coraje.

Si tuviera, estaría allí junto a vos. O pondría una bomba y ¡BOOOOM! –y antes de irse agrega- Felicitaciones. ¡Éxitos!” Y sigue su camino. No sé qué hora es. Ya no quiero mirar la hora. Este amigo que vive en las calles, que pide dinero en los semáforos, se me acerca. “¿Toma café? –me pregunta- ¿quiere comer algo?” Respondo que sí con la cabeza. Me da una servilleta de papel. Se aleja. No comprendo. Le hago señas para que regrese. Le muestro que se olvidó la servilleta. Se acerca. “Dentro de la servilleta hay dinero –me dice en voz baja- es para usted.” Se lo devuelvo con una sonrisa. Él insiste. “¿Pero no dijo usted que tenía hambre? y como anoche me dijo que no tenía dinero, aquí tiene” Le agradecí sonriendo (¿Por qué no puedo aceptar dinero de él?) “¿Para más tarde? –me pregunta. Me mira unos segundos en silencio y me dice: “Yo tengo problemas con las drogas, ¿sabe? Estoy preso en ellas. Usted también está encadenado. Los dos estamos presos. Nos tenemos que ayudar. Yo tengo problemas pero sé que voy a salir” Nos sonreímos. Me dan ganas de abrazarlo. No sé porque no lo hago. Los dos estamos presos. El vuelve a su semáforo a pedir monedas. Yo me quedo en mi pared. Apropiándomela. Apresándomela. Apresado. Pasan las horas. Algunas personas se me acercan. Todas me preguntan lo mismo...

“¿Cuál es el motivo de su protesta?”. Algunos coinciden en suponer que debo de ser un empleado de ese ministerio que ha perdido su trabajo y está protestando por ello. No sé qué hora es. Supongo que cerca del medio día porque las personas comienzan a salir de los edificios en busca de comida. Dos mujeres de unos 50 años aproximadamente, cada vez que salen del ministerio a fumar un cigarrillo se me acercan a preguntar lo mismo. ¿Pensarán que en esa oportunidad tendrán mejor suerte y les responderé? Una de ellas asocia la cerradura con una situación de vivienda. “Está protestando por la vivienda -dice.” Yo le sonrío al igual que les sonreí con cada una de sus afirmaciones. Me preguntan si tengo

sed. Respondo que sí con la cabeza. “¿Y no quiere que le traigamos algo de comer también? -preguntan”. Vuelvo a responder que sí. A los pocos minutos regresan con agua y unas frutas. Me prometen regresar luego con más comida. Una hora después cumplen con lo dicho y me traen un té caliente (¡como lo agradezco por dentro!), un vaso con limonada y un poco de arroz con leche. Como y bebo con ganas. Me hacen chistes sobre dónde y cómo voy a orinar. Me río con ellas. Otra mujer se acerca. Dice que cuando entró a trabajar a las 7:30 hs de la mañana, yo ya estaba allí, con lo cual supone que debo de haber estado desde antes. “Ya lleva más de 6 horas allí –dice- No sé cual sea el motivo de su protesta, pero usted tiene mucha convicción y fuerza en lo que hace.” Me mira en silencio unos segundos y agrega: “Yo soy jefa de una sección en este ministerio y hoy despedí a cuatro empleados. Tengo cuatro puestos libres. Quiero contratarlo para que trabaje conmigo” Me río. Una de las dos mujeres mete mano en la cerradura y consigue liberar la llave. Festeja mi liberación junto a su amiga. Pero aún sigo atado a la cadena. Me mira. Yo no hago nada. Solo la miro en silencio. No sabe qué hacer con la llave y la vuelve a colocar en la cerradura. La mujer-jefa observa que la cadena está unida a la correa para perros por un gancho. Se me acerca y abre este gancho liberándome de la misma. “Ya lleva demasiadas horas aquí –dice-” y se va, entrando nuevamente en el ministerio. Estoy libre. No sé qué hacer. ¿Qué hago con mi libertad? Ya me estaba gustando estar aquí. La gente me trataba bien, me daban conversación, estas dos mujeres me traían comida y bebida. Nadie me agredía. El personal de seguridad ya me saludaba con una sonrisa. ¡No quiero mi Libertad! ¡Quiero quedarme acá! Me vuelvo a enganchar de la cadena. Las dos mujeres miran perplejas. No comprenden porque estoy haciendo eso. Yo tampoco. “Esta mujer me liberó –pienso- son las reglas del juego. Si me liberan o me echan... hay que volver a caminar buscando un nuevo lugar donde poder

apropiarme-atraparme”. Decido que es un buen momento para partir. Despego la cerradura del muro. Me acerco a las dos mujeres. Les agradezco por la comida y el agua. Ahora si uso la voz. Les explico lo acontecido. El porqué. Mi “porqué” de la acción. Les cuento sobre la generosidad del hombre que vive en la calle. De cómo las personas le cerraban los vidrios de sus carros cuando él se les acercaba para pedirles dinero. Del miedo que da lo desconocido siendo paradójicamente ese desconocido quien no precisó conocerme para preguntarme si tenía hambre y frío. Siendo él, quien pedía dinero, el que me lo ofreciera sin yo siquiera pedírselo. Las dos mujeres tienen el rostro emocionado. Me despido de ella y voy en busca de una nueva pared donde apropiarme-atraparme. Deambulo durante más de 2 horas. Voy al Sector Bancario Norte. No me convencen las paredes que veo. Es como si estuviera perdido en un territorio conocido. No quiero estar allí. Decido regresar a la Explanada de los Ministerios y probar suerte en otro de los edificios. Elijo el Ministerio de Planeamiento. Esta vez quienes se acercan son dos guardias de seguridad. Están vestidos con trajes negros. Usan corbata igual que yo. Me preguntan cuál es el motivo de mi protesta. Les sonrío pero no hago uso de las palabras. Me preguntan si no les voy a responder. Vuelvo a sonreír. “Comprendo —dice uno de ellos—” (¿Qué comprende? — me pregunto yo). Se alejan hasta la esquina del ministerio pero no se van. Siguen allí. Hablando entre ellos. Mirándome. Una tercera y una cuarta persona, también de traje oscuro, se les unen. Al poco tiempo aparece una mujer vestida con falda y saco negro. Se me acerca. Los otros cuatro la siguen. Se repite la serie de preguntas. Se repiten mis sonrisas. Ella también comprende. Yo sigo sin comprender lo que ella comprende. Regresan para la esquina. Se les suman más personas. Una de ellas, camina hacia mí. Parece empleado de seguridad del ministerio, pero no está vestido de negro. Su ropa es verde oscura. Observa que he dejado

en el suelo una pequeña botella con agua. “No sé cual sea el motivo de su protesta, pero cuando precise más agua, háganos una seña y le traeremos más –me dice–”. Le agradezco con una sonrisa. Supongo que transcurre media hora cuando un nuevo hombre, seguido por los dos primeros empleados de seguridad, se acerca hacia donde estoy. Habla nerviosamente por teléfono celular. Uno de ellos le hace señas de que “no” (¿de que no qué?). Al acercarse más escucho que está hablando con la policía. Pide que envíen rápidamente un carro al ministerio. A los pocos minutos llegan. Pero son dos carros en vez de uno. Estacionan en la misma vereda, pero en la esquina opuesta a donde se encuentra toda la gente. Ya son varios los que miran. Dos de los policías se acercan. “Buenas tardes señor –dice uno de ellos- ¿Cuál es el motivo de lo que está haciendo? ¿Es una protesta?” Miro la cerradura en la pared y les sonrío. “¿Cuál es su nombre? –preguntan-“ Sonrío. “¿Tiene documento? –vuelven a preguntar” Vuelvo a sonreír. “¿No va a responder?” No respondo. Se miran entre ellos. No saben qué hacer. Regresan al carro y hablan con el resto de los policías. No transcurren ni 5 minutos y llega al lugar un camión de bomberos. A su lado estaciona un carro más pequeño. Leo que tiene escrito “cuerpo de salvataje”. No puedo creer lo que está ocurriendo. Estoy fascinado y al mismo tiempo preocupado por las consecuencias. Los bomberos bajan rápidamente del camión, casi automáticamente, y al ver la situación se quedan inmóviles, como si no comprendieran lo que está sucediendo. Uno de ellos, supongo que el de mayor jerarquía, se me aproxima. “Buenas tardes –saluda-“ Respondo inclinando un poco la cabeza. “Quisiéramos saber que está sucediendo aquí. ¿Cuál es el motivo de su protesta?” Miro la cerradura y luego lo miro a él. “¿Puede hablar? –pregunta” Sonrío. “¿No habla?. Comprendo”. Guarda silencio unos segundos y se dirige hacia donde están los policías. Veo que hablan entre ellos. Escucho nuevos sonidos de sirenas. Llega al

lugar una ambulancia. Bajan unos médicos con guantes y barbijos. Su accionar es automático. Se detienen al verme. Se miran entre ellos. No saben qué hacer. Los policías y los bomberos se ríen. Uno de los médicos se acerca y repite el mismo esquema de preguntas. “Buenas tardes – dice- ¿Por qué esta usted así? ¿Cuál es el motivo de su protesta?” Sonríe. Y miro la cerradura. “¿Es una protesta? –pregunta” Sonríe nuevamente. “No comprendo. ¿Me puede explicar?” Nueva sonrisa. “¿Usted no habla? –pregunta” Sigo sonriéndole. “No habla. Comprendo” –dice y se dirige hacia donde están los policías y bomberos. Se quedan todos riendo y comentando sobre la situación. A los 10 minutos se acerca nuevamente el jefe de bomberos. “Supongo que el señor no sabe cuál es el motivo de que esté presente la policía, los bomberos y los médicos –dice” Sonríe y lo miro con curiosidad. “Alguien llamó a la policía diciendo que había una persona que se quería suicidar” Me río. Suelto una carcajada. Me supera la situación. No puedo creerlo. Miro la cerradura intentando comprender un poco lo que está sucediendo. “Si –dice el bombero- yo tampoco creo que alguien pueda suicidarse con una cerradura” Nos reímos juntos. “Vamos a hacer algo – propone- si el señor me da su palabra de que no se va a suicidar, nosotros nos retiramos tranquilos” Sonríe. “Claro. Olvidé que no habla. Mmmm. –piensa unos segundos- Creo que vamos a confiar en que usted no se va a suicidar y nos vamos a retirar” Nos reímos. Me mira en silencio y luego dice “¡Éxitos!”. Se retiran los bomberos. Luego parte la ambulancia. Los policías me miran un rato más y luego se despiden con un movimiento de cabeza. Me pregunto si alguien de la producción del evento habrá podido registrar lo sucedido. Veo llegar a lo lejos un fotógrafo que se dispone a tomar una foto. Veo también llegar con él a dos personas de la producción y una periodista. Siento mucha bronca de saberlos llegar tan tarde. Quedo estúpidamente irritado. Demoro más de una hora en



comprender otras posibles realidades, distintas a la creada por mi cabeza en ese momento. Solo unos días después, durante un debate, comprendo que el origen de mi reacción fue una gran contradicción interna que hasta ese momento no había podido observar claramente. Maicyra Leão, una artista Brasileña, en ese debate utiliza dos metáforas para referirse de manera generalizada a los modos de accionar de los performers. Dos arquetipos. El primero, el del “Domador de Leones”, que pretende dominar la situación. El segundo, el del “Lanzador de Cuchillos”, que corre un riesgo en cada acción. El uno, del lado de lo previsto; el otro, del lado de lo imprevisto. Comprendo mi contradicción. En los últimos años, realizando performances en espacios públicos, me he ido interesando cada vez más por la calle como espacio de acción, y cada vez menos por los “espacios artísticos convencionales”, como espacios de exhibición. Pero en esta oportunidad, no queriendo cerrar las preguntas con mis respuestas; buscando “ser” en la calle misma y en su contexto; queriendo que los que por allí transitan sean los que encuentren la respuesta a su preguntar-me. Queriéndome integrar a su imaginario, a su mirar subjetivo que les hizo comprender la cerradura y la cadena que me unía a ella como una prisión, como una protesta o como un intento de suicidio según sea el mirar de cada quien. Queriendo ser el tirador de cuchillos que vive el riesgo del imprevisto, del accidente que modifica la idea inicial, terminé siendo el domador de leones, el artista que pretende tener un registro espectacular para poder compartirlo con los demás y que los demás vean lo interesante que es él, en tanto artista. ¿Cuál es el valor del registro y cual el de la acción? ¿Cuánto hay de ego en el registro y cuánto en la difusión? Tanta veces he visto cómo un fotógrafo, en su afán de plasmar la situación en una imagen, termina interfiriendo en dicha acción, convirtiéndola en un simple espectáculo para su cámara y centrando la atención de las personas más en su figura, que en la acción

misma. Es hora de tomar una postura clara al respecto. Una posición definida. Aprendiendo de lo sucedido, me manifiesto priorizando la acción por sobre el registro fotográfico. Como artista visual que construye imágenes, creía en la necesidad del registro fotográfico como herramienta para difundir la acción. Buscaré, a partir de esta experiencia, comunicarla de otra manera, generando imágenes por otros medios. Apelaré a la narración oral y escrita. Como ahora mismo estoy haciendo. Como ahora mismo ustedes están leyendo. De igual modo que han estado, ustedes mismos, creando las imágenes de lo sucedido a lo largo de toda esta narración.

Abril de 2011  
Festival *Semana Fora do Eixo*. Brasilia, Brasil  
Extraído de: <https://www.facebook.com>



## B. SÍNTESIS DE LAS ENTREVISTAS

Esta investigación no pretende confrontar a los artistas, teóricos y estudiosos a partir de las ideas recabadas mediante las entrevistas porque —como hemos venido señalando— no nos propusimos encontrar una respuesta cerrada y conclusiva sino alimentar un diálogo en torno al performance, manteniendo una posición abierta que permita mostrar los resultados de un proceso de investigación.

Es así que este apartado final presenta una síntesis de lo expuesto por cada artista e investigador en su respectiva entrevista, con el propósito de ofrecer sus ideas fundamentales. Es importante hacer notar que en el presente trabajo sintetizar no significa reducir y, menos aún, desvirtuar. Podemos decir que *sintetizar* significa destacar, hacer relucir, decantar. Nuestra tarea ha sido recuperar los conceptos e ideas mencionados por los entrevistados acerca de cuerpo, espacio y tiempo. En varios casos a estos temas se ha agregado el de performance en sí mismo.

Cada una de las síntesis que se presentan enseguida concluye con un mapa conceptual cuyo propósito es contribuir a la comprensión de los contenidos desarrollados. Enseguida damos paso a las 13 síntesis.

### **Josefina Alcázar**

Para la investigadora Josefina Alcázar, el cuerpo en el performance es el soporte de la obra y puede ser utilizado como campo de resistencia, como herramienta política, como elemento compositivo o como metáfora y signo.

Retoma la concepción de espacio de Juan José Gurrola, quien señala que el performance no crea otro espacio sino que *interviene* el espacio real. Surge así un espacio concreto en el que se encuentra el artista con sus espectadores. Siguiendo a Gurrola, Alcázar contrapone el espacio en el performance con el espacio en el teatro tradicional, donde se crea un espacio de representación.

Alcázar señala que algunos artistas del performance proponen sus piezas en un espacio separado del público, a diferencia de otros que intervienen el espacio real a partir de su espacio corporal, implicando así su espacio interior.

Subraya la importancia de la calle y los espacios urbanos, en los cuales se presenta un sistema de relaciones diferente del que se da en los espacios dedicados al arte. De acuerdo con la investigadora, no sólo cambia la localización sino que se transforma el comportamiento de los espectadores y la índole de las obras.

Sobre el tiempo, Alcázar considera que en el performance se experimenta un tiempo especial; se trata de un tiempo liminal donde confluyen el tiempo ordinario y un tiempo ritual. Éste es el tiempo artístico, sagrado.

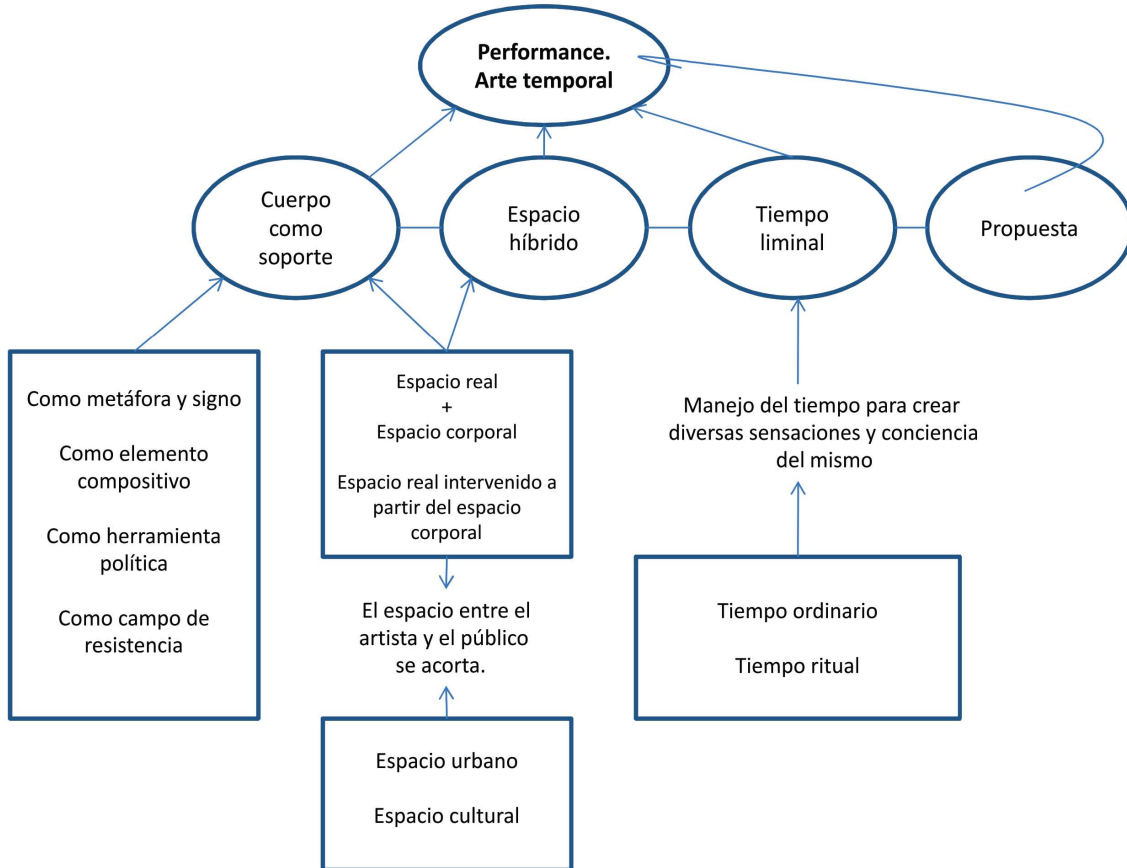
“El artista del performance maneja el tiempo para crear diversas sensaciones y una distinta consciencia del mismo: lo dilata y prorroga o lo acelera y apresura para sentir el vértigo del tiempo”, asegura. Alcázar señala la importancia fundamental del presente en el performance. Para ella, el performance es “un arte temporal” que integra un cuarto elemento imprescindible: la propuesta o idea.

Por otra parte, considera que tanto en el performance, como en el teatro, se ha buscado romper la barrera existente entre espectador y

artista en múltiples momentos. Como resultado de esta intención, se ha generado un espacio híbrido para intervenir, transgredir o travestir la realidad de diversas maneras. Este fenómeno permite la liberación y exploración de los límites en que tradicionalmente se sitúan el espectador y el artista, llegando a subvertir los cánones establecidos al respecto.

Hasta aquí la presentación verbal de las ideas expuestas por Alcázar.

En la siguiente página encontraremos el esquema:



## Guillermo Cano Rojas

Cano realizó su tesis doctoral entorno al accionismo vienés (*Las desilusiones corporales: contribuciones de la sexualidad radical del accionismo vienés*). Para él, este grupo concibe el cuerpo como lugar de conocimiento y experimentación, así como material creativo: los accionistas lograron situar al cuerpo en un sentido vital, trascendental.

Desde la perspectiva de Cano, Brus logra develar partes del cuerpo que la sociedad oculta por “inapropiadas” o porque “no son útiles” socialmente. En este sentido, recupera al cuerpo como espacio de placer y posibilidades. También concibe al cuerpo como un laboratorio alquímico donde los desechos adquieren valor.

Para Cano es importante tener en cuenta que, en términos de género, el cuerpo del hombre se concibe como algo impenetrable, invulnerable; como una unidad que se mantiene recta, por eso el ano es lo anti-masculino, pues constituye la parte vulnerable del hombre, aquella que lo equipara con el cuerpo femenino dada su posibilidad de ser penetrado. Cano piensa que Brus define con exactitud esa noción de alquimia escatológica sin reducirla. En palabras del investigador: “...eso por la naturaleza de sus acciones y las fronteras que transgrede”.

Para nuestro entrevistado, en Shwarzkogler el cuerpo responde a una noción problemática que no aparece en los otros accionistas. Para este artista, el cuerpo es un lastre que impide la transformación espiritual; en este sentido, conserva las viejas ideas que Occidente ha generado en torno al cuerpo.

En Mühl, por su parte, la noción de cuerpo pasa por varias fases: va de ser un material de trabajo a ser un vehículo capaz de producir placer a través de éxtasis, lo que conduce a una transformación individual.

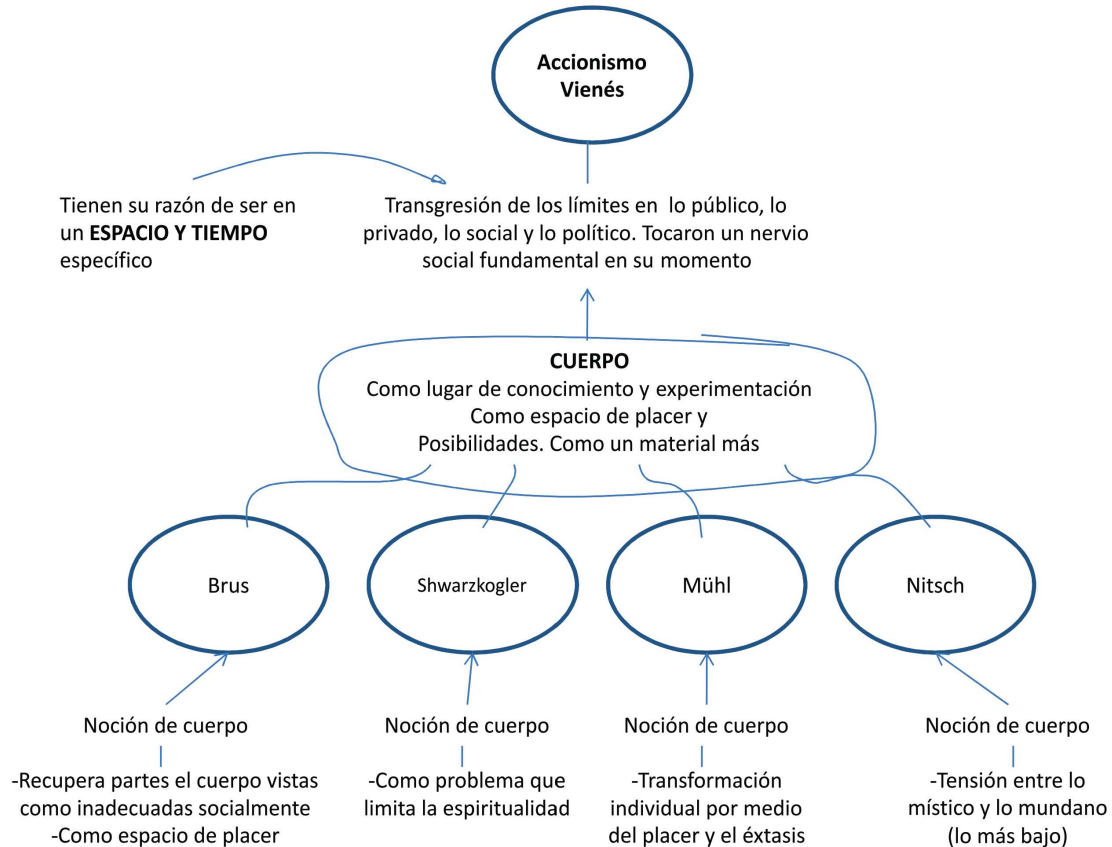


Nitsch, según Cano, ve en el cuerpo una tensión entre lo místico y lo mundano, entre el anhelo de espiritualidad y la necesidad de nutrirse de lo más bajo.

Para Cano, la manera como trabajan el cuerpo los accionistas representa una mirada inédita, lo que nos aproxima a nuestra propia realidad corporal. Inédita, sí, aunque no espontánea: se relaciona con planteamientos de los primeros artistas del arte corporal por la importancia que dan al cuerpo herido, al cuerpo roto, así como a la necesidad de llevar lo íntimo a lo público.

Sobre las nociones de espacio y tiempo, nuestro entrevistado señala que los accionistas concibieron un tipo de espacio y tiempo específicos; asimismo, considera que se puede retomar lo que los accionistas realizaron, pero teniendo plena consciencia de que surtió un efecto poderoso, dado que tocaron un nervio social y político fundamental en su momento.

Lo expuesto anteriormente se ve reflejado en el siguiente esquema:



## Elia Espinosa

Para esta poeta e investigadora, el cuerpo en el arte acción opera como generador de acontecimientos y de significación, produciendo —de manera simultánea—, un espacio múltiple entre los espectadores y el performer. En palabras de Espinosa:

El cuerpo se vuelve la metáfora de la vida y, a la vez, propicia paradojas visuales, sensaciones que se ven y que, a veces, no se pueden explicar, solamente vivir y “entender” con nuestra totalidad sinestésica. El cuerpo depende de sí mismo, no tiene referente posible fuera, de no ser en las proporciones que le damos en la cultura que, innegablemente son un espejo de las que él posee.

Espinosa reflexiona sobre dos formas de concebir y experimentar el cuerpo. Por un lado, el “cuerpo-sensación” —que es el cuerpo que nos tiene conectados con el mundo por vía de las sensaciones inmediatas, el cuerpo-carne— y, por otro lado, el “cuerpo temporal”. Dice:

en realidad conjugado con el otro, es el cuerpo-duración, el cuerpo-afección, aquél en que el tiempo es un *tiempo vivido*, cargado de sentido, incluyente y propiciador de afectos o estados de ser susceptibles de modificación por la energía de la vida o, para el caso, por la voluntad de acción plena del artista, que desarrolla su obra performática. El cuerpo-carne es siempre el mismo, por ser la fuente de sentir hasta que la muerte llega. El cuerpo temporal es el cuerpo que, inserto en el otro, nos hace vivir sus propios cambios y el sentido de la transformación.

Con su forma de escribir, fluida y poética, Elia Espinosa nos comparte en sus respuestas el concepto que tiene del cuerpo, tiempo y espacio, los tres elementos constitutivos del arte acción. Así, sobre el espacio performativo nos dice que no solamente es resignificador de las acciones de la vida íntima, cotidiana y de la complejidad de la convivencia social, sino que lo considera un lugar donde el tiempo alcanza su plena versión y equivale estéticamente a la consciencia: “El espacio performativo

nace del despliegue corporal del performer”.

Sobre nuestra pregunta relativa a si hay diferentes tipos de espacio, contesta:

Hay muchos espacios, tantos como sintamos e imaginemos, y tantos como nuestro cuerpo nos hagan sentir al estar en sí mismo y al desplazarse en el espacio que llamamos exterior. El espacio artístico congrega a todos los espacios, imaginarios y físicos, intelectuales y emocionales bajo el aura de la experiencia estética involucrada en una propuesta que culminará en obra, se concrete ésta en un objeto o flote en un plano meramente ideal. De ahí que el espacio performativo, en el cual reina la consciencia del acontecimiento y nuestro involucramiento individual y colectivo en su proceso, sea uno de los espacios que convocan y logran congrega, profundamente, por la sensación, la idea y la experiencia, la gama de espacios que nos determinan.

Espinosa comparte sus ideas sobre *Ser y tiempo* de Heidegger, para hablar del *ser en el tiempo* y conectarlo con la experiencia performática. Elia Espinosa nos dice que el filósofo alemán lanzó esta interrogante: “¿En cuál ente<sup>12</sup> se debe leer el sentido del ser? En el existir: el *dasein*”. Y añade:

El performance puede ser concebido como una versión del *dasein* o *ser siendo*, es decir, una construcción en acción (una práctica), ya que es siendo en la inmediatez del cuerpo resignificando las formas de comunicarnos y los códigos con los que configuramos la realidad.

También aporta sobre la idea de lo sagrado en el performance al referirse a un

tiempo de sacralidad laica y atrevida que convierte la intensidad del instante en eje de nuestro mundo y a la vez del mundo. (Quede claro que lo sagrado religioso institucionalizado es muy diferente a la sacralidad del arte y cómo la produce).

---

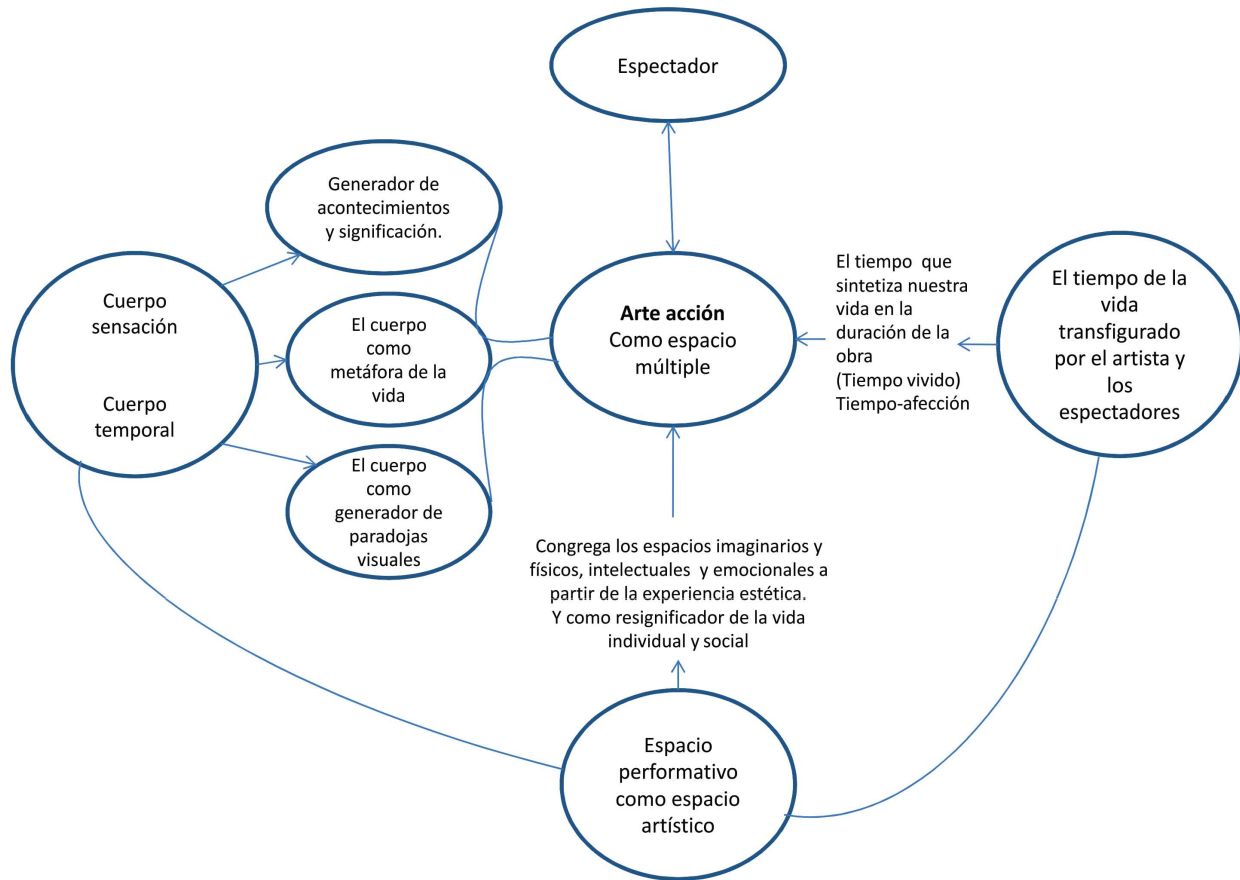
13. Los entes son todas y cada una de las formas en que el ser se manifiesta y a partir de las cuales es posible hacer preguntas en torno a su naturaleza.

El Performance “nace y es tiempo de la existencia; es decir: tiempo gestado en lo vivido —no hay de otra— y, por tanto, impregnado por nuestra capacidad de ser afectados y afectar al mundo”.

Sobre el tiempo, reflexiona en estos términos:

el tiempo en el arte acción y en las artes en general es el tiempo de la vida transfigurado por la operatividad del artista y los espectadores. Un tiempo vivido o existenciado, pero aumentado en su potencia simbólica, o no [...], ¡un tiempo-afección!

Lo expuesto anteriormente se ve reflejado en el esquema siguiente:



## Bartolomé Ferrando

Ferrando considera al arte acción como un arte “intermedia”; es decir, un arte donde se fusionan varias artes, de modo que está más allá de la integración. Asimismo, plantea como un elemento importante del performance el distanciamiento del hecho narrativo en la denominada *performance pura*,<sup>14</sup> que da forma a un modo de hacer acciones más próximo a la experiencia común, que es fragmentaria (y yo diría a un tipo de acción en ocasiones más abstracta e interesante).

Este artista suma un elemento importante a su reflexión: el tema de la repetición de una acción. Considera que se le podrá objetar no repetir una acción con el fin de evitar la representación; sin embargo, piensa que la representación es, de todos modos, inevitable y sólo se puede hacer más pequeña a partir de la estructura de la pieza. En ese sentido, se permite repetir alguna obra en función de que la repetición tiene lugar en un contexto diferente y ante un público distinto.

Sobre el cuerpo en el arte acción, Ferrando se refiere tanto al cuerpo material como a la conexión que éste tiene con el espacio y el tiempo. Su propuesta es la de sentir el cuerpo en una relación de equivalencia entre cuerpo y objeto. El objeto deja de ser algo “útil”, algo dispuesto a su servicio para instaurar una relación de igual a igual, un elemento con el que entra en contacto. Nos dice que de esta forma “el sujeto performer abandonaría cualquier actitud dominante para disolverse en la acción”<sup>15</sup>. Asimismo expone: “En el performance el sujeto deja

---

14. Recordemos que, en España, el género gramatical de performance es femenino: la performance.

15. Ideas retomadas de los escritos de Cage y de su observación de performances.

de ser un actor para convertirse en una materia que se desplaza, se mueve y se integra a otras materias integradas en su acción”.

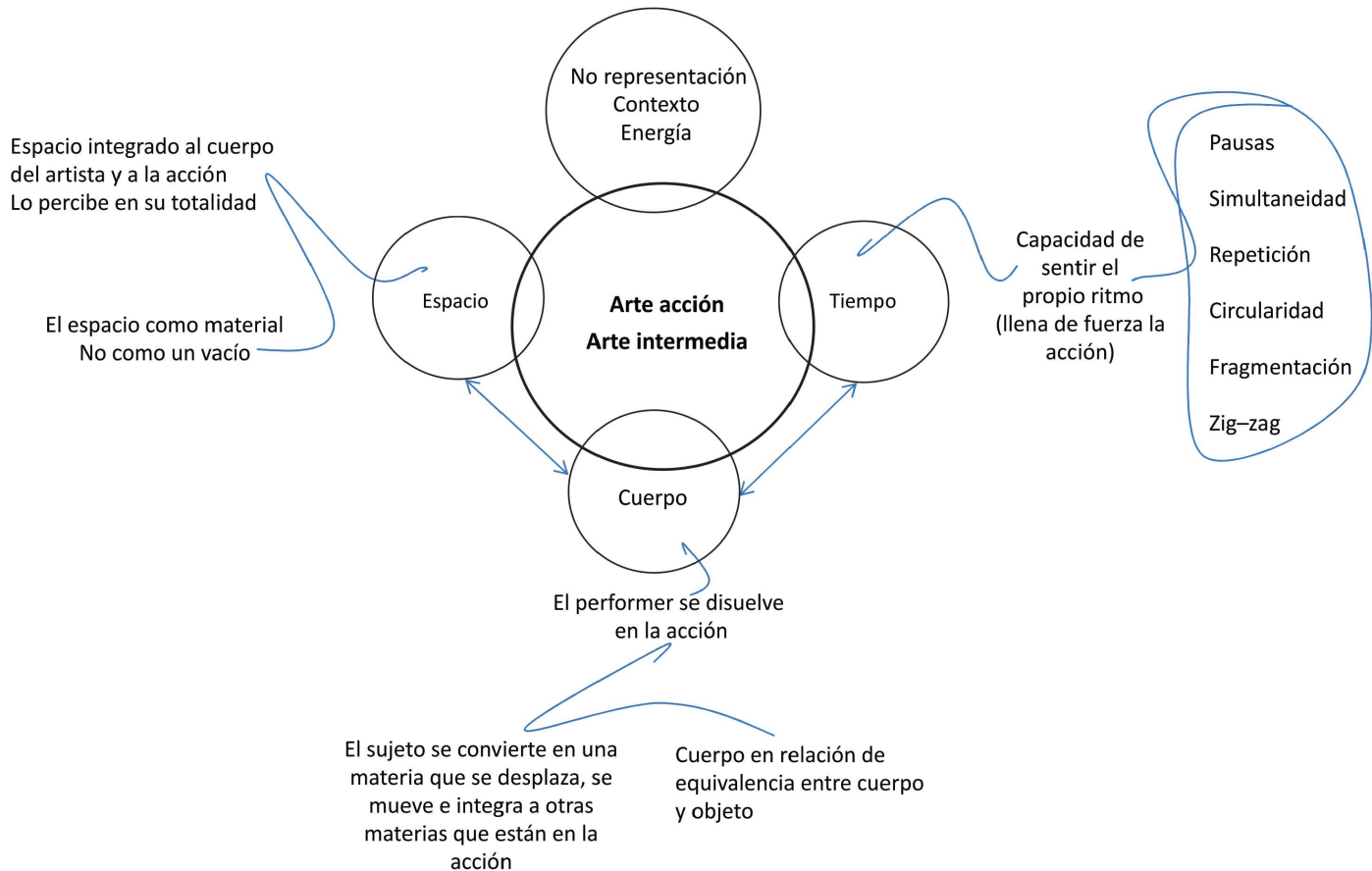
Al responder la entrevista, Ferrando escribe que el espacio debe estar integrado al cuerpo del artista y al performance a partir del hecho de sentirlo, percibirlo en su totalidad. Declara trabajar con el espacio como material, no como un vacío. Un buen performance —dice— debe mostrar, hacer notorio el espacio escogido.

Por otra parte, para este artista el tiempo es la capacidad de sentir la propia cadencia, el propio ritmo e intervenir la acción desde esas condiciones. Cuando esto pasa, las pausas, interrupciones o espacios muertos son experimentados como “un punto alargado” o como un cuerpo mudo y vivo al mismo tiempo. Si esto ocurre, dice Ferrando, la acción muestra instantes maduros y cargados de fuerza, cosa que no sucede cuando la acción se mueve a un ritmo y el sujeto a otro. Añade que en toda performance se puede dar forma circular al tiempo por medio de la repetición, o se puede hacer denso por medio de la simultaneidad. Circularidad y linealidad son posibilidades del tiempo, así como vivirlo fragmentariamente o como espacio-tiempo en zigzag. Ferrando se refiere a

la posibilidad de hacer uso de un tiempo discontinuo en el que llevas a la práctica, pongamos, dos acciones, una en un lugar y otra en otro, y en las que vas alternando cada una de ellas en un espacio distinto y con un tiempo distinto.

Las ideas de Ferrando se encuentran en el esquema ubicado en la siguiente página:





## Regina José Galindo

Esta artista responde nuestras preguntas sobre el cuerpo con claridad y énfasis. Refiere que en un inicio el cuerpo fue un soporte accesible e inmediato para su obra, principalmente comprometida con la denuncia de situaciones sociales que le impactan como guatemalteca. Asume que en sus acciones el cuerpo se ve sometido a una relación con ambigua con el poder, pues se muestra manipulado, violentado, hasta cierto punto pasivo; la paradoja es que ese cuerpo es, al mismo tiempo, el que planifica y ordena la acción como autor intelectual.

De manera paralela a lo anterior, Galindo concibe al cuerpo como reflejo de otros cuerpos y como material sobre el cual trabaja. Cabe destacar que considera su trabajo como producto de una planeación precisa.

Respecto al tiempo y al espacio, contesta: “Entiendo el espacio y el tiempo como dos ejes importantísimos dentro de la concepción y realización de cada obra. Creo que todo artista lo ve desde la misma perspectiva. En este punto todos [los artistas del performance], o la mayoría, estaríamos de acuerdo”. Sobre esta respuesta nos preguntamos por qué Galindo cree que otros artistas interpretan estos conceptos de la misma manera que ella lo hace.

Finalmente, recuperamos de sus respuestas que para esta artista, tanto el contexto como los procesos, son otros elementos importantes en la construcción del arte acción.

El esquema correspondiente a Galindo se encuentra a continuación:



## Pancho López

En sus respuestas a nuestra entrevista López nos expone lo siguiente:

Justamente creo que estos puntos —cuerpo, espacio y tiempo— son los valores más importantes del arte acción, los más estudiados, los más recurrentes, los más solicitados, son las claves para descifrar los enmarañados pensamientos de quien lleva a cabo la acción.

Considera que hay tres tipos básicos de la acción:

- Como *arte*. Es aquella que puede llevar al espectador a realizar una reflexión a partir de cualquier temática, ya sea social, política o personal.
- Como *ritual*. Lleva elementos similares al tipo anterior pero tiene como objetivo lograr una comunión grupal.
- Como *espectáculo*. Tiene como fin entretener o divertir.

Para Pancho López, el cuerpo en el performance es la base del arte mismo, es un arma, un elemento accesible y moldeable. A partir del cuerpo se genera una consciencia sobre sus cambios y al mismo tiempo una consciencia sobre las nuevas dimensiones y parámetros que se ganan con la edad.

Sobre el espacio escribe:

De entrada, al pensar en la palabra *espacio*, me remito a lugar, a un sitio específico. El espacio es ese lugar que se ocupa con nuestros actos, el lugar que se convierte en escenario, donde se ponen nuestros pensamientos e ideas, y se cristalizan los movimientos, se trazan las rutas a seguir y donde ocurren las cosas.

Considera que hay dos tipos de espacio: el real y el virtual. El espacio real es el que habitamos, en donde se desarrollan y se presentan nuestras ideas; el espacio virtual es una elaboración, un espacio en

donde se recrean y generan nuevas posibilidades, en dónde se está sin estar, como el ciberespacio.

Sobre el tiempo, este artista habla de la *duración* como elemento que determina mucho de la interpretación que se tenga de una obra. En su trabajo da a sus acciones el tiempo que la acción misma necesita. Plantea que en la ejecución de una pieza cada minuto cuenta. Añade, además, lo que llama “la trilogía pasado-presente-futuro”, como la ecuación fundamental para planear un performance.

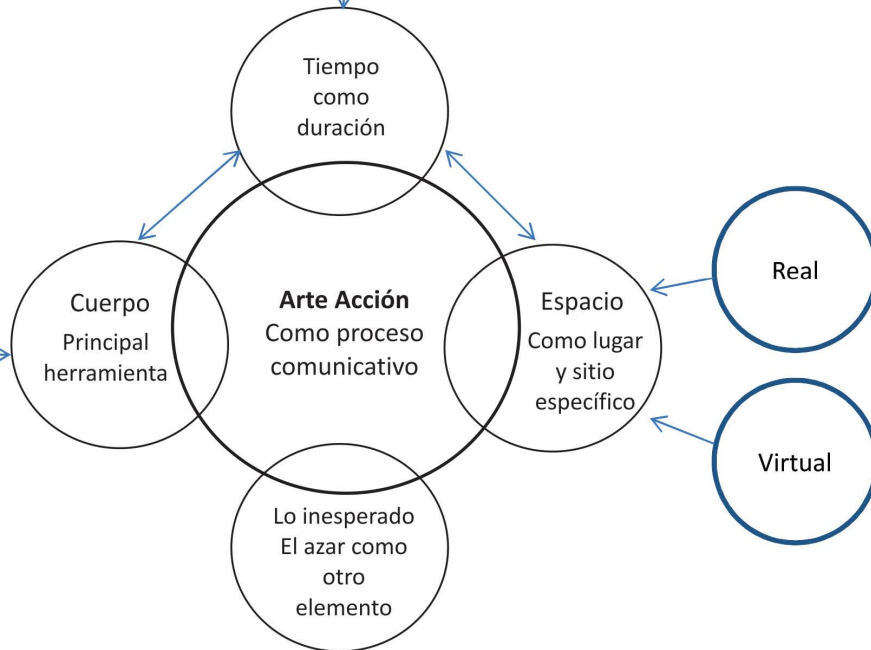
Veamos el esquema correspondiente:

pasado-presente-futuro como ecuación fundamental  
para planear un performance

La duración determina  
la interpretación de la obra

El performance  
. como arte  
. como ritual  
. como espectáculo

Elemento principal  
El más accesible y  
moldeable.  
Base del arte mismo.



## Víctor Martínez

Víctor Martínez es un artista multidisciplinario que considera al cuerpo como “un vehículo y, a la vez, un camino por el que se transita el mundo”. El cuerpo como principio fundamental, es también un lapso en una cadena de transformaciones de la materia en la que brota la consciencia y se construye el yo.

Martínez considera que en el performance es donde el espacio se integra de forma significativa, tanto como noción de lugar como en términos de su valor simbólico. Asimismo, también representa el sitio de tránsito o el lugar de los hechos. Es decir, dónde se construye la historia y las historias.

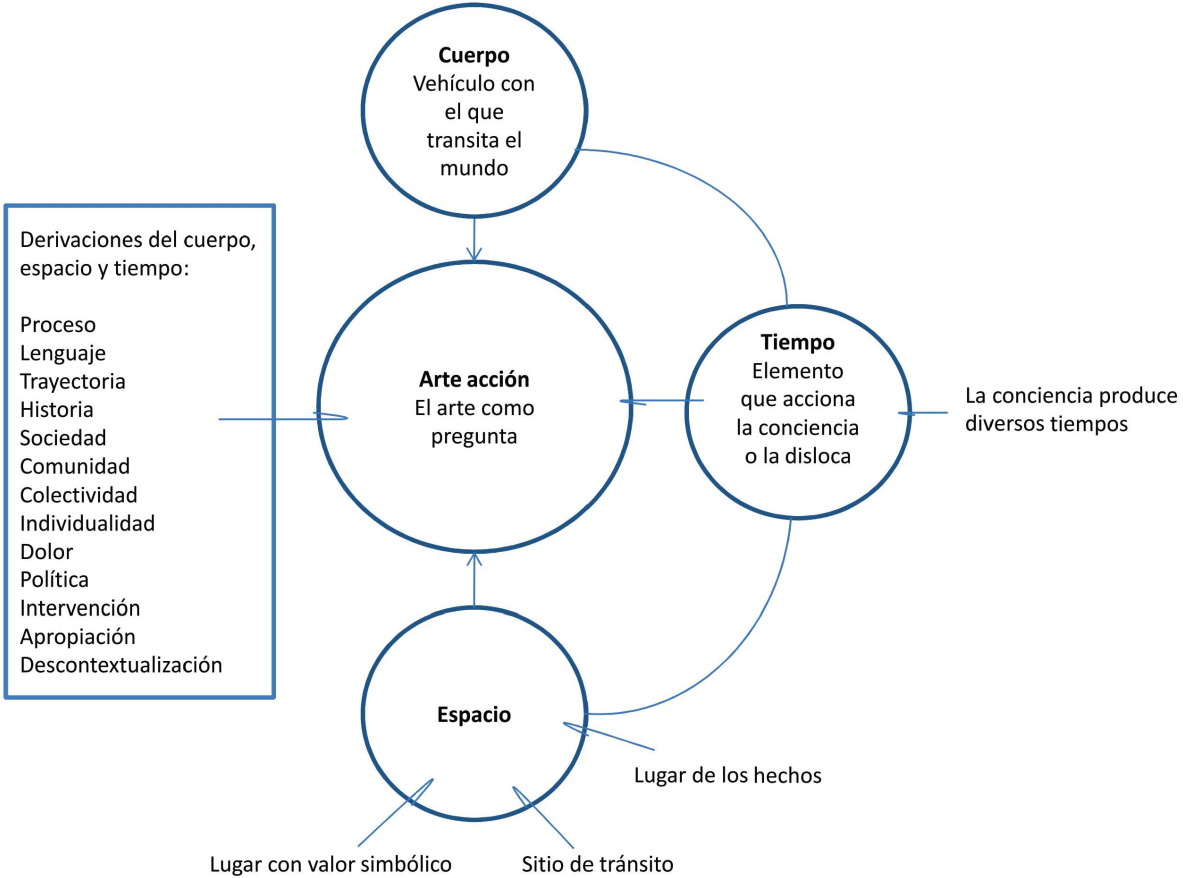
Sobre el tiempo explica:

En el performance el tiempo es uno de los elementos que accionan la consciencia o la discolocan. Romper el tiempo cotidiano para abrir un momento de percepción distinta es una operación común en el arte acción. El tiempo es justo el que debe ser, el que la acción requiera, el público lo ve y lo sabe, entra contigo en el proceso, por eso no me gusta abusar de esa confianza, porque prefiero no perder su atención. [...] Mis acciones, cortas o largas, siempre justifican su tiempo, es como aquello que dicen de la sincronización, que las cosas sucedan en sincronía con el espacio.

Apunta, además, que generalmente el performance sucede en un tiempo distinto al tiempo corriente debido a que la atención que reclama es diferente. Es la consciencia la que produce tiempos diversos y relativos.

En sus respuestas a nuestra entrevista, Martínez se refiere a aspectos como lenguaje, trayectoria, territorio, historia, sociedad, comunidad, colectividad, individualidad, dolor, política, intervención, apropiación y descontextualización, pues considera que implican al tiempo y al espacio, ya sea porque son consecuencia de estos factores o se derivan de ellos.

El esquema correspondiente a Martínez se presenta de la siguiente manera:





**Edith Medina**

Curadora, investigadora y artista, Medina explica que el arte acción es la disciplina que le permite trabajar con lo que le interesa: el cuerpo, propio y el de otros. En este sentido, coloca el énfasis en el cuerpo como un campo de investigación relacionado con el discurso que le interesa plantear en la obra.

Apunta también que el cuerpo es el elemento de mayor relevancia en el performance, puesto que se es sujeto y objeto de la obra. El cuerpo, además, abre un campo enorme para abordarlo en el arte, es un vehículo eficaz para exhibir lo que pasa social e individualmente; es también el espacio de su experimentación. Medina investiga el cuerpo desde otros referentes, como la multimedia, la ciencia y la tecnología.

Nuestra entrevistada considera el espacio virtual como extensión del espacio real. Según su concepción, el espacio opera como una canal que activa experiencias, significaciones y simbolismos.

Reconoce al menos cuatro tipos de espacio:

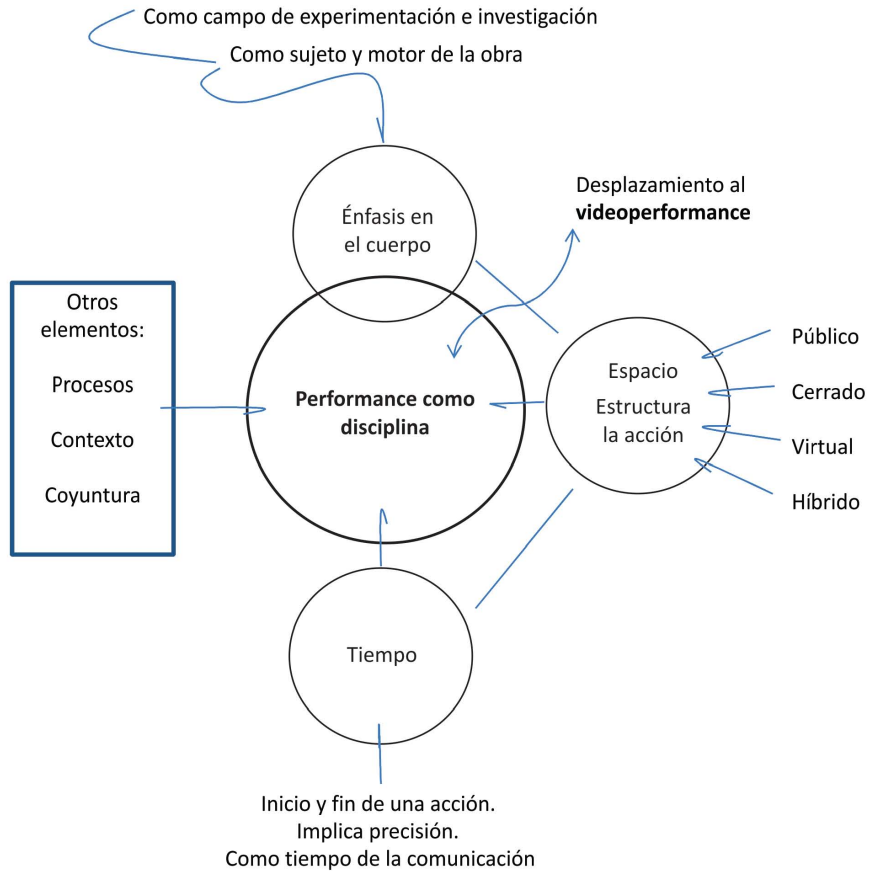
- Espacio público. Es abierto, masivo, poco moldeable; en éste las variables pueden cambiar en función de las dinámicas espaciales y la concurrencia de los espectadores.
- Espacio cerrado. Por ejemplo el museístico, caracterizado porque en él se tiene un mayor control sobre las variables intervinientes.
- Espacio virtual. Evoca un cuerpo-puente o interfaz en el que no es necesaria la presencia física.
- Espacio híbrido. Es un espacio en el que se vincula lo físico y lo virtual, en el que ambos campos se mezclan para generar un espacio límite y fronterizo.

Medina maneja en su trabajo tiempos concretos y cuidados, es meticulosa para ordenar todos los elementos contemplados en su trabajo y concibe el tiempo principalmente como inicio y fin de una acción.

Otro elemento que considera fundamental en el arte acción es el proceso, que comprende la gestación de la pieza, su desarrollo y su presentación.

Finalmente, cabe señalar que la artista entrevistada no considera que en el performance el tiempo pueda tener una connotación sagrada, si bien está abierta a reconocer que otros artistas puedan concebirlo así y generen su trabajo con base en ese principio. Ella está interesada en un tiempo de comunicación.

Como en los casos anteriores, ahora presentamos las ideas de Edith Medina en un esquema con el propósito de contribuir a su mejor comprensión. El esquema se presenta en la página subsecuente:



## Martín Molinaro

Sintetizar las ideas de Martín Molinaro ha sido un desafío, ya que tiene un discurso simbólico, complejo, personal, congruente con su trabajo artístico, el cual realiza con base en una lógica propia, si bien relacionada con el contexto general del performance.

Molinaro refiere cómo integra diferentes elementos en su trabajo, a los cuales da coherencia a partir de “la tola”, un pequeño muñeco de plástico que encontró en un paquete de alimento que se vendía en Argentina.

A partir “la tola” configura una teoría lúdica que da estructura a su obra: su cuerpo y el del muñeco tienen una relación; a partir de este hecho desarrolla el juego que conforma su propuesta.

El juego es un elemento fundamental de la relación con la realidad, más allá del arte. Le interesa sostener ese juego continuo como una forma de conexión con las cosas desde el plano de lo intuitivo.

Molinaro critica el discurso del cuerpo en el performance. Señala que se habla mucho del “arte del cuerpo” pero en muy pocas obras ve que esto se cumpla. “Veo mucha más consciencia sobre el cuerpo en la danza, la gimnasia o las artes marciales”.

En este sentido, considera que se encuentra con frecuencia con “ideas” y menos con “conceptos” (procesos procedentes del arte conceptual) y que en lo formal son “ilustrados” por el artista.

Dada esta crítica al discurso sobre el cuerpo, Molinaro señala que en sus acciones lo concibe como un elemento compositivo con todo lo que ello implica: lo sensible, lo visual, lo escénico, lo energético, lo estético.

Escribe:

Decidí indagar en otros lenguajes que involucran la consciencia del cuerpo, como la danza (entendiendo ésta no como la técnica, sino la consciencia del cuerpo como elemento compositivo). En síntesis el cuerpo en escena (espacio/tiempo) y su implicación como cuerpo consciente.

La cita anterior muestra cómo este artista asume también el tiempo y el espacio como elementos compositivos del arte acción, cómo trabaja con ellos y sobre ellos, integrados al cuerpo.

Coherente en su posición lúdica, Molinaro señala que el espacio le divierte. Apunta que le parece sorprendente todo cuanto se hace y sucede en él. Veamos:

Me seduce cómo se lo puede manipular, incorporarlo e incorporarse, cómo se pueden trazar vínculos profundos entre el espacio externo y el espacio interno, entre el espacio al que el cuerpo pertenece y el espacio del cuerpo.

Por otra parte, en su concepción de espacio y tiempo aparece un elemento interesante, el de *tránsito*, que explica “como el desplazamiento mínimo del cuerpo en el espacio por un determinado tiempo, y luego, una serie de tránsitos más complejos [los cuales constituyen] un *recorrido*”.

Ya decíamos que Molinaro habla del tiempo como un elemento compositivo, ahora recuperemos de sus respuestas a nuestra entrevista que a través del performance como lenguaje del arte configura un mecanismo para vivenciar el tiempo en su estado presente, a fin de obtener una aproximación espiritual con el tiempo mismo.

Al respecto señala que

algunas obras contienen el tiempo, inevitablemente... por ser arte acción, pero no es el elemento primordial en la misma. Otras acciones mías, no

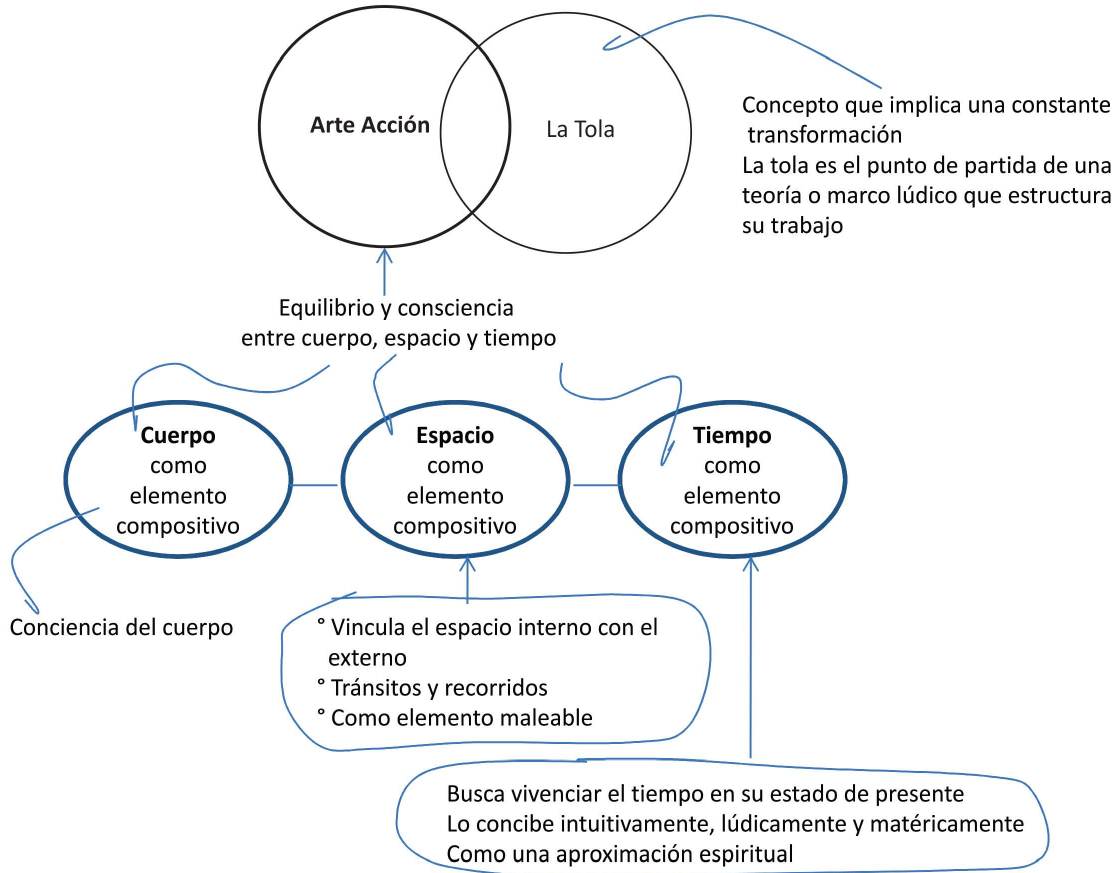
sólo simplemente “usan el tiempo”, sino que la obra misma es una reflexión sensible y espiritual, y —¿por qué no?— intelectual también a cerca de ese elemento compositivo. ¿Cómo más lo concibo? Intuitivamente, lúdicamente (quizás también la actitud lúdica, de usar el tiempo en su modo más genuino, es un camino de espiritualidad). Lo concibo matérico, por momentos.

Molinero señala que a veces concibe el tiempo como algo palpable que puede ser atravesado por el cuerpo y desde el cuerpo. Concibe al tiempo como el cubo que arma y vuelve a desarmar para armarlo al infinito.

Para concluir esta síntesis es necesario regresar a “la tola” no sólo porque predica la convicción lúdica de Molinero y porque relaciona permite materializar un concepto de cuerpo; cabe regresar a “la tola” porque —según lo plantea el artista— es en sí mismo un proceso. Molinero lo expresa así:

La TOLA es proceso [...] y como objeto existe; es un pequeño personaje rojo, de plástico, pero es mucho más que eso: es, en sí mismo, un concepto que implica la búsqueda constante de transformación.

Resumimos el conjunto de ideas anteriores en el esquema ubicado en la siguiente página:



## Ángel Pastor

Pastor considera como elementos constitutivos de un performance: la presencia, el espacio, el tiempo y el público. Su posición es que una pieza incluye todo lo que sucede en ésta, como proceso y acción. En este sentido, considera que en el performance no hay “errores”, sino manifestaciones del azar y lo que llama “el accidente”.

Por la condición efímera de este tipo de arte, la transmisión oral, escrita o documental tiene un valor especial para Pastor. De acuerdo con él, cada performance es la resolución de un problema en el cual entran en juego muchos factores: desde la idea a lo que sucede a su alrededor, las características del lugar y el momento de presentarla, pasando por los materiales y medios disponibles. La obra funciona si se toman las decisiones adecuadas y es necesario renunciar a lo que sobra, a lo que resulta accesorio.

Para Ángel Pastor, el cuerpo es el instrumento realizador de las acciones y participa en la percepción del público y la lectura de la pieza. Por esto el cuerpo también es receptor de la performance. Escribe:

Para mí, el performance permite y creo que debería aspirar a un cuerpo totalmente integrado en la acción y que este cuerpo sea el del performer, que se haga presente, que se muestre como es, que vincule al artista y su complejidad.

Así pues, concibe al cuerpo como un elemento primordial. En su caso, gracias a éste ha propuesto piezas que abordan los temas de la enfermedad, la rigidez y el dolor, así como el movimiento físico, la vivencia, la energía, las reacciones del cuerpo y la tensión.

Respecto al espacio señala que lo considera un reto, de manera que el mayor desafío es hacer un performance en cualquier espacio que nos



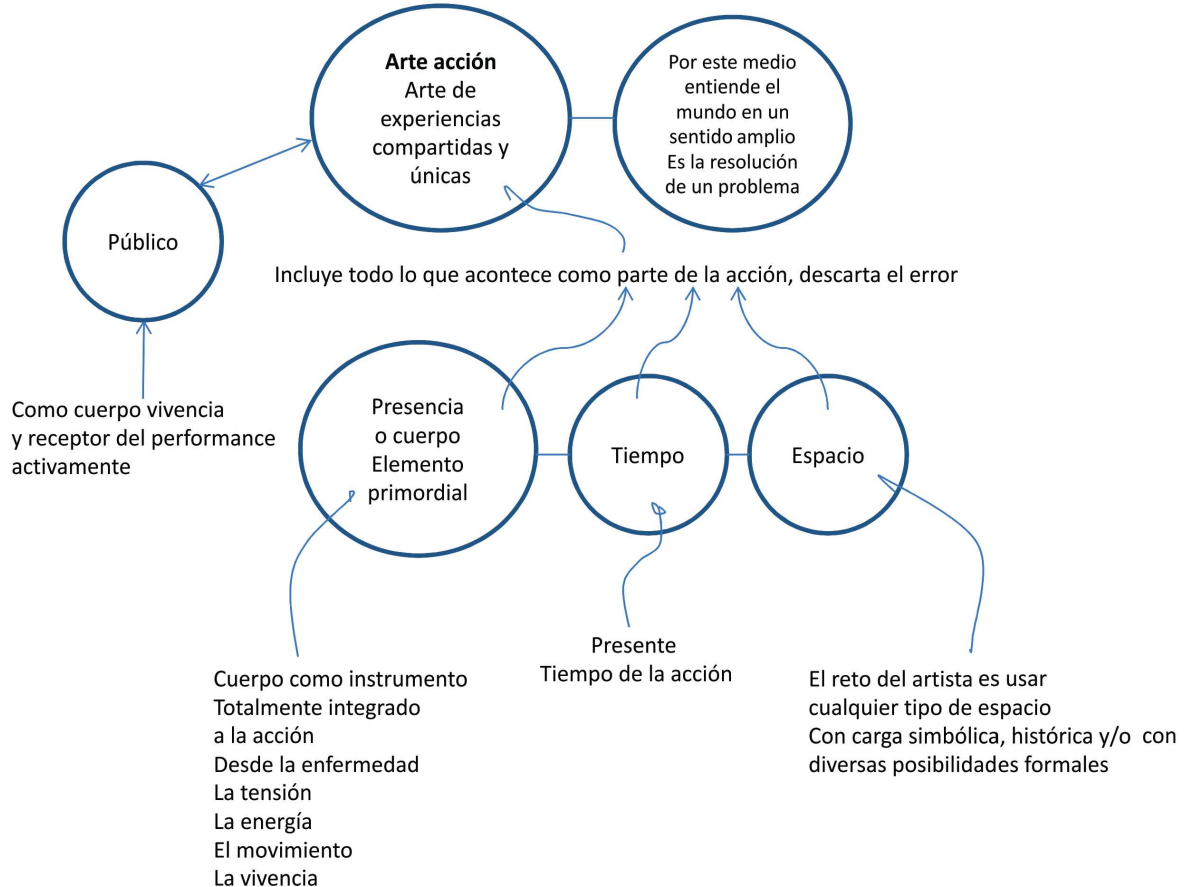
proponga la vida. “En las acciones [...] soy consciente de que el cuerpo las asume, limita, proyecta, modifica, define y puedo vivir una relación consciente con el cuerpo [...]”. Además, añade que algo fundamental es entender que el espacio condiciona la relación del artista con el público.

Acerca del tiempo señala que éste es el de la experiencia, es el “ahora”, el “presente”. El performance —dice— pretende reunir todo el entorno en un “ahora” sin pasado ni futuro que nos permite estar en un lugar. Ese acontecer nos hace estar conscientes del momento. Pastor apunta que al darnos cita para ver un performance estamos ante un tiempo que señalamos con anterioridad, que nos avisa que algo va a suceder. El tiempo como medida, ritmo o duración.

Finalmente, considera que el performance no permite fallos en el sentido de que todo cuanto que pasa en la pieza es parte de la acción. La siguiente frase expresa con qué espíritu aborda su labor como artistas de la acción:

Lo que a mí me motiva es el recorrido, la incertidumbre, el riesgo, el viaje, lo que ese proceso me aporta, desde mi esfuerzo mental o físico; así como las personas y lugares con los que me voy a relacionar durante ese recorrido. Quisiera creer que ese proceso se continúa después, en algún lugar, en alguna reflexión.

Veamos el esquema correspondiente:



## Roberto de la Torre

Este artista expone que son diversos los medios que experimenta en los cuales el cuerpo, la percepción del espacio y su relación con el tiempo representan los recursos que han determinado sus obras. De la Torre prefiere referirse a su trabajo con el término *acción* porque considera que este concepto: “tan sólo forma parte de la descripción del evento, es un recurso más dentro de la complejidad y lectura que puede tener una propuesta, pero en ningún modo la determina”.

De la Torre sostiene que con esta idea apunta a que una obra puede implicar la acción, pero también ser intervención, instalación, trabajo conceptual o de intercambio humano. Plantea que una obra es producto de diversas combinaciones y posibilidades, no es exclusivamente *acción*.

Para este artista, el cuerpo es la presencia y el primer parámetro que lo relaciona con el espacio; es el punto de partida para cualquier obra en cualquier espacio. En la realización de sus obras incluso puede apoyarse en el cuerpo de otros participantes o el público para generar sus acciones.

De la Torre señala que el manejo de su cuerpo está en función del espacio donde tiene lugar la propuesta, así como en relación con otros cuerpos presentes. En ocasiones su presencia es necesaria en determinada pieza; pero en otras no, cuando es así, lo evita. Esto depende de la intención de la obra.

En algunos momentos de la entrevista realizada, este artista prefiere utilizar el término *evento* en vez de *acción*. En un evento la relación con otros cuerpos se puede dar de diferentes formas: en ocasiones puede solicitar la participación del público asistente, la colaboración

de las personas que se encuentran en el espacio público por razones circunstanciales o bien involucrar a la comunidad de un poblado.

Así, su cuerpo es más que sólo su cuerpo como individuo y gestor de la propuesta. La participación de otros se pueden dar al menos desde dos aspectos: “ya sea que este juego de energías incida en el proceso de trabajo o se vuelvan parte del objetivo final de la obra”.

Acerca del espacio, de la Torre expone que éste tiene dos o tres dimensiones, pero también puede ser ilusorio. El espacio es todo lo que nos rodea y a la vez nos contiene; es infinito pero lo podemos delimitar; es también una pausa, una página en blanco, un marco de referencia a través del cual podemos organizar cualquier cuerpo o forma de diversas maneras, haciendo ciertas acotaciones. Por el espacio se desplaza un cuerpo en cualquier escala del mundo y el Universo. Plantea:

Quizás todo sea espacio, quizás lo que aparenta ser sólido no existe, entre más nos desplazemos hacia afuera o profundicemos hacia adentro, siempre va a haber espacio, sólo el tiempo en sus infinitas dimensiones, la energía y el continuo movimiento confluyen en él.

Sobre el tiempo, este artista nos dice que hay diferentes concepciones y formas de vivir y experimentar el tiempo. Para él, cada proyecto tiene su propio tiempo.

Al referirse al tema, de la Torre menciona la palabra *duración*, la cual concibe como un elemento que puede ser planificado y controlado previamente, o bien ser vivido y experimentado por el artista y los demás, dependiendo de cómo se desarrolle la obra. De esta forma, la duración puede abreviarse o prolongarse, puede tener lugar en un tiempo extremadamente corto o transcurrir indefinidamente.

Cabe destacar que este artista ha llevado a cabo obras cuya duración ha

dependido de una sincronía con la naturaleza u otros fenómenos sobre los cuales el ser humano no tiene control, pero puede buscar coincidir con ellos.

Añade:

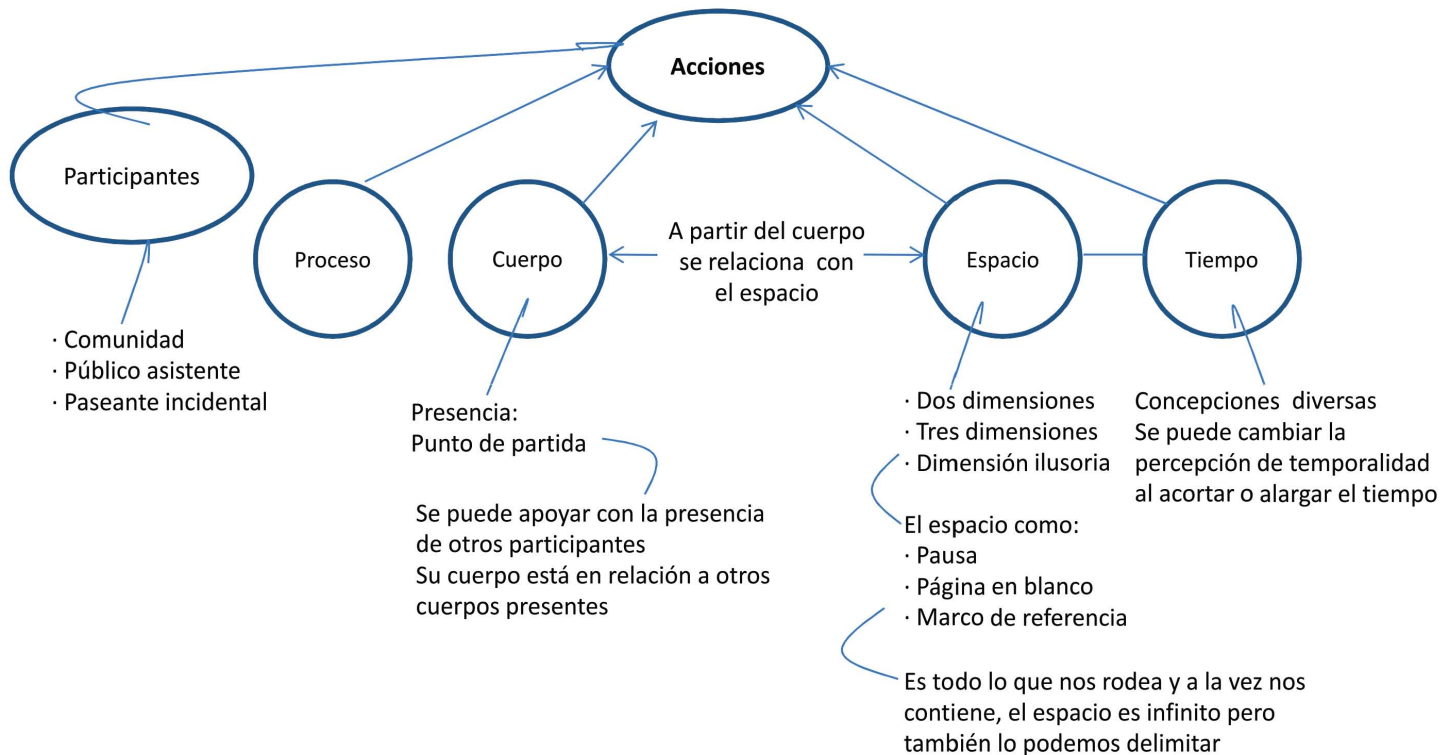
En el performance, la acción o llámese como sea, me refiero a cualquier tipo de evento que requiera de su ejecución en un tiempo real, también se puede lograr modificar la percepción de la temporalidad. Pero debemos considerar que lo está presenciando el público, y cada persona trae en su experiencia un modo particular de percibir el tiempo.

De la Torre da mucho valor al proceso; nos dice que para él cualquier tipo de proceso es fundamental y la consciencia de ello es esencial. En algunas ocasiones podemos incluso considerar que los procesos pueden ser más atractivos que el producto final de la obra. En esa dirección “podemos darle un mayor énfasis al trabajo previo que a la conclusión”.

Este artista respondió lo siguiente a nuestra pregunta relativa a los procesos:

En el caso específico del performance es, a mi parecer, un proceso, es un movimiento en constante cambio. Quizás uno de los aspectos más sublimes de este tipo de manifestación es su impermanencia, por ello se asemeja tanto a la vida, desde que se gesta la idea hasta el final.

Pasemos al gráfico donde se esquematizan las ideas anteriores:



**Valentín Torrens**

Torrens habla de sí mismo como un *practicante* de la performance, no como un *artista* del performance. Se define interesado principalmente por la libertad, la creatividad y la vida cotidiana que por el mundo del arte. Aunque participa en importantes festivales en el mundo, declara que eso no representa su principal motivación.

A partir de su trabajo, Torrens critica las propias bases del performance que son: presencia, tiempo y espacio pero dentro del tiempo, dentro del espacio y dentro de la presencia al mismo tiempo. En algunas obras, hay momentos donde la presencia es una latencia.

Torrens pone en cuestión los conceptos mencionados jugando con ellos en tiempos y espacios distintos o en presencias diversas. Explica: “es, digamos, un juego de presentaciones del tiempo, el espacio o de tiempos mediante la presencia, o es combinar, permutar estos tres elementos e interactuar de esta forma con ellos”.

En su trabajo lo efímero es fundamental, de hecho se considera purista al respecto. Por eso se esfuerza en quitar al performance todos los riesgos que implica la documentación; por ejemplo, trabaja con una luz mínima para dificultar los registros fotográficos. Esto es: pretende que la performance no pase a ser otra cosa que ella misma, algo efímero, pues eso es lo que es, cómo la vida misma.

Para Torrens, la presencia (el cuerpo) implica múltiples presencias durante el desarrollo de una acción. Hay presencias que el artista aborda y, a su vez, el artista es abordado por otras presencias. Puntualiza que siempre “hay muchos espacios, muchos tiempos y muchas presencias dentro de uno mismo y fuera de uno mismo, lo que es también una visión cuántica”.

En su trabajo, nuestro entrevistado da importancia a la ética y es crítico del dolor y la violencia banal en el arte. En este sentido, expresa que “la estética masoquista con su puesta en escena, hace que el ser humano se distancie del verdadero dolor que genera la guerra, por ejemplo”. Por lo anterior, evita que su trabajo sea banal.

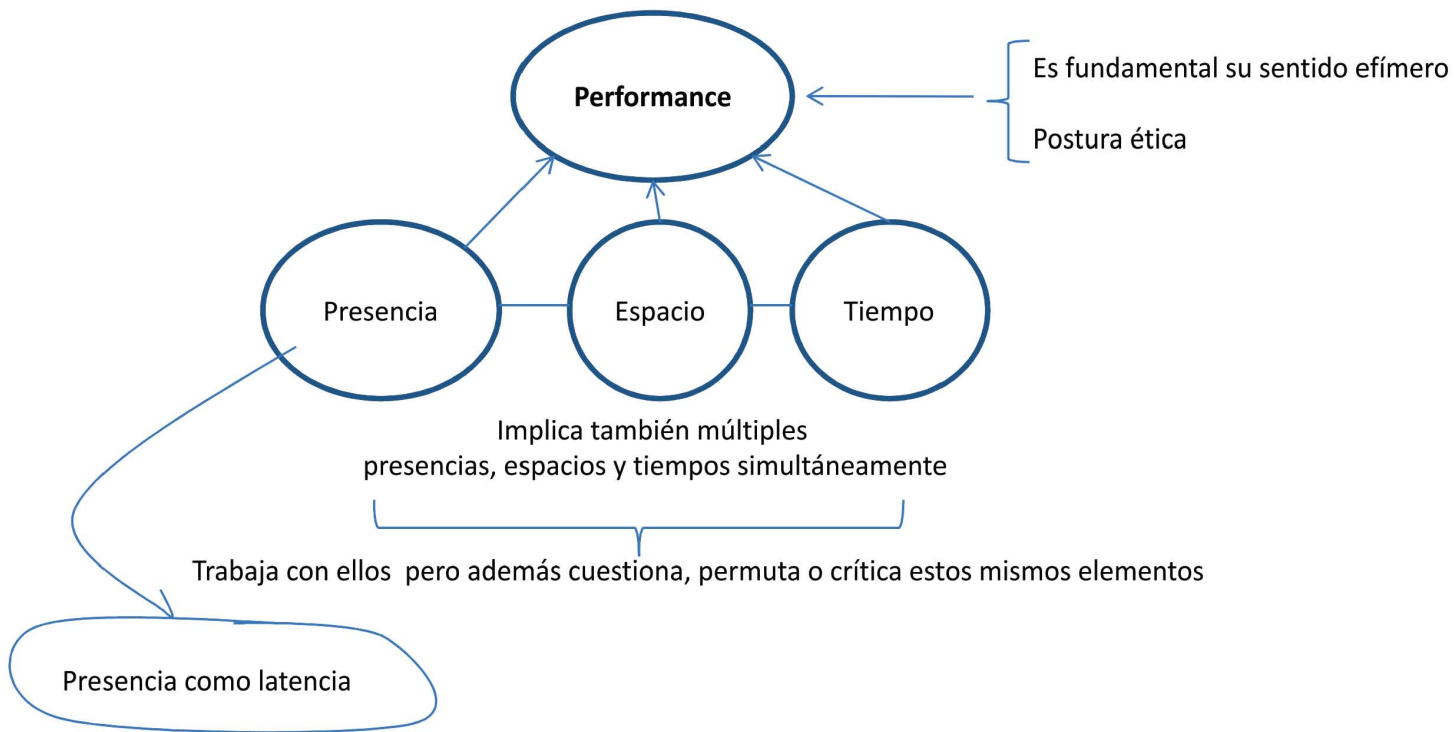
“¿Cuáles son las ideas y conceptos que impulsan tu trabajo?”, le preguntamos al entrevistarlo, a lo respondió que trata de no mantener mucha claridad sobre ellos, ya que —afirma— si se tienen muy claros esos aspectos el artista empieza a sistematizar, a delimitar, lo que conlleva una pérdida en términos de exploración. En contraste, Torrens habla de tener todo en una “nebulosa evolutiva”.

Por otro lado, nuestro artista encuentra que el tema central de su trabajo es “la sombra”, el performer como una sombra. En este punto refiere que la influencia del cine en su perspectiva y su trabajo ha sido de la mayor importancia.

Influencias de la imagen en movimiento, de la proyectividad de la apariencia de la figura, la memoria retiniana, el enlace, el hueco que queda entre una imagen y otra que debe rellenar el propio espectador, de la imagen dirigida. La discursividad del tiempo, aunque al principio del cine, está ya presente.

Lo expuesto anteriormente se ve reflejado en la siguiente página:





## Santiago Cao

Este artista nos narra su trabajo *El sueño de la casa propia (o cómo hacer para no perder el sueño)* presentado en el festival “Semana Fora do Eixo” en Brasil en el año 2011. Se incluyó esta obra porque nos introduce a través de la narración en el sentido del cuerpo, el espacio y el tiempo así como al acercamiento y la presencia de los otros.

Escribió:

Vestido con pantalón de traje, camisa y corbata, até a mi cuello una correa para perros con una cadena de tres metros de largo. En el otro extremo de la cadena había una llave dentro de una cerradura. Cargando dicha cerradura en la mano, me había propuesto caminar ininterrumpidamente durante tres días por las calles de Brasilia deambulando dentro del perímetro comprendido entre la Explanada de los Ministerios y la Terminal de Buses, pasando por el Museo Nacional, el Teatro Nacional, La Catedral y el SBN (Sector Bancario Norte). Dicho perímetro se caracteriza por no poseer vivienda alguna, siendo todos ellos Edificios Públicos, Espacios Culturales, Religiosos o Conjuntos de Bancos.

Observemos cómo se hacen presentes el cuerpo, el espacio y el tiempo.

El relato continúa así:

A diferencia de lo que sucede durante el día, cuando la zona se encuentra plagada de oficinistas, por las noches sólo transitan por allí quienes sin tener un techo propio, buscan refugio en sus veredas para dormir o consumir crack. Estos edificios poseen Personal de Seguridad Privada que continuamente rondan el perímetro de los mismos, expulsando a quien intente acercarse.

Es de suma importancia observar la manera en que el texto ofrecido por Santiago Cao presenta ciertas consideraciones y observaciones que dan cuenta de la conceptualización y desarrollo de la propuesta, gracias a lo cual asumimos el papel del cuerpo, el espacio y el tiempo, así como sus interrelaciones.

## Precisa el autor:

Mi propuesta inicial era pegar la cerradura a la pared de uno de estos edificios intentando apropiarme de la misma y convirtiéndola en “mi lugar”, mi pertenencia, hasta que alguna de estas personas encargadas de la seguridad decidiera lo contrario y me expulsara. Repetiría esta acción durante los días, deambulando, buscando el sueño de la casa propia, compartiendo las calles con quienes duermen sin tener ya este sueño. Pero como siempre sucede... las cosas nunca salen como uno las piensa (¡por suerte!).

En esta acción de tres días los acontecimientos tienen un viraje: lo planeado inicialmente por el artista se da de otra forma, de manera que se presentan una serie de experiencias no previstas generando una vivencia inusitada, rica, interesante y —considero— transformadora, no sólo para el artista sino para algunas de las personas con las que éste se encuentra.

Inicialmente advierte que ubicarse en el espacio del museo en el que se inaugura el Festival conlleva una idea de seguridad, no exenta de inconvenientes: “esa seguridad que provoca el espacio del arte es también la limitación para el artista”.

Cuando sale del espacio del arte a la calle, se rompen límites, cambian el contexto y sus reglas. De esta forma, el artista entra en contacto con personas diversas en diferentes circunstancias.

Al respecto, es de resaltar su encuentro con un indigente, que resulta ser una persona caritativa y afectuosa, quien da a Santiago una enseñanza vital. También es revelador su encuentro con la Jefa de piso de una empresa, mujer que le ofrece trabajo.

Por otra parte, el revuelo que genera en una calle haciendo que llegue personal de seguridad, la policía, una ambulancia y los bomberos, refleja el temor social existente ante todo lo que parece romper las reglas de lo cotidiano. Sin embargo, la gente ayuda a Santiago Cao, lo

protege y, en una interpretación subjetiva, se percibe un contacto con aspectos positivos de la sociedad.

Al final de su narración, el artista entrevistado reflexiona acerca del lastre que puede representar la documentación fotográfica de una pieza por su capacidad de imponerse sobre la importancia de la acción misma. Como sabemos, éste es un tema de debate por sus diferentes aristas y las encontradas posiciones que genera.

En la narración de Cao, la artista brasileña Maicyca Leao reconoce la presencia de dos tipos de performer, los cuales caracteriza así:

- El domador de leones, que es quien domina la situación y se concentra en lograr la ejecución de una pieza conforme a lo previsto.
- El lanzador de cuchillos, que es quien corre un riesgo en cada acción y camina por el terreno de lo inesperado.

Es decir, para Leao, nuestro artista se desenvuelve en dos direcciones simultáneamente, lo cual constituye un aspecto de mucho interés en términos de la dinámica del acto performático.

Concluamos esta síntesis destacando que la claridad de la narración nos permite sentir el espacio, intuir el tiempo transcurrido y percibir las situaciones y las personas que se cruzaron con el artista. Esta obra nos devela las posibilidades del arte acción, la riqueza de lo inusitado y la sorpresa. Asimismo, nos descubre la vida, el transcurrir y la transformación que otorga el arte cuando es hecho con la desnudez y apertura.

Veamos el esquema ubicado a continuación:

Vivir la contradicción, ser consciente y transformarse con la experiencia como proceso de desarrollo tanto artístico como humano

**Acción específica en espacio urbano**

De la reflexión se desprenden dos preguntas relevantes:  
¿Cuál es el valor del registro y cuál es el valor de la acción?  
¿Cuánto hay de ego en el registro y cuánto en la difusión?

Del debate de la acción se desprenden dos arquetipos de performer:  
1.- *El domador de leones* domina la situación y entra en el terreno de lo previsto  
2.- *El lanzador de cuchillos* corre un riesgo en cada acción y entra en el terreno de lo imprevisto

La experiencia permite vislumbrar otras posibles realidades

Cuerpo (presencia)

Espacio

Tiempo

En interacción con otras presencias que van transformando la experiencia conjunta

Un barrio específico en Brasilia caracterizado por contar con edificios públicos, espacios, culturales, religiosos y bancos

Tres días

## C. SIMILITUDES Y PARTICULARIDADES

En este apartado puntualizamos las similitudes y particularidades que encontramos en los artistas, teóricos y estudiosos entrevistados, respecto a los conceptos de cuerpo, espacio y tiempo en el arte acción. Hacemos lo mismo en cuanto al concepto de performance cuando es el caso. Un trabajo como el que hemos emprendido arroja coincidencias relevantes, así como diferencias que van de los matices a las posiciones divergentes. Esta diversidad es —desde nuestro punto de vista— el aporte de una investigación que acude a las personas involucradas de manera directa en el arte acción.

Expondremos las similitudes y particularidades siguiendo el orden cuerpo, espacio, tiempo y performance, que es la secuencia que hemos venido empleando con propósitos discursivos. Este criterio no impide que, de ser necesario, mencionemos dos o más conceptos al mismo tiempo o los relacionemos en un momento dado.

## Cuerpo

Josefina Alcázar, Elia Espinosa, Pancho López, en un momento también Galindo, así como Ángel Pastor, Edith Medina, Roberto de la Torre e incluso Santiago Cao coinciden en la idea del cuerpo como soporte, como lugar de experimentación, como generador del acontecimiento performático, como el instrumento principal, como primer parámetro de la acción y como un elemento accesible, no sólo porque el cuerpo es sujeto-objeto de la obra sino porque genera un rico panorama del lenguaje que emplea y desarrolla el artista del performance.

Josefina Alcázar, Bartolomé Ferrando y Martin Molinaro coinciden, además, en la idea del cuerpo como elemento compositivo; es decir, como forma que se integra al espacio y al interactuar con éste lo hace a partir de su ubicación, recorrido o trayectorias. Bartolomé Ferrando habla del cuerpo como elemento compositivo cuando dice que “el cuerpo en el performance abarca tanto tu cuerpo material como la conexión de éste con el espacio y el tiempo”.

Roberto de la Torre se expresa también acerca de este aspecto cuando dice que su cuerpo está en función del espacio y en relación con los demás cuerpos presentes. Señala, incluso, que si es necesario evita su presencia. En el caso de este artista se puede hablar del cuerpo como elemento estructurador del espacio.

Por su parte, Ángel Pastor concibe el cuerpo como un elemento totalmente integrado a la acción, sólo que especifica la importancia de presentar toda la complejidad del performer, con lo que alude a los diversos y ricos ángulos del ser humano como una totalidad física, psíquica y emocional.

En Valentín Torrens se manifiesta una perspectiva que contrasta con las anteriores, pues mediante su obra critica las ideas de presencia,

espacio y tiempo usando esos mismos elementos en el discurso visual.

Desde otro punto de vista, es importante subrayar que Josefina Alcázar y Elia Espinosa coinciden en las varias posibilidades del cuerpo. En nuestra opinión esta posición responde al hecho de que, como investigadoras del performance, ambas tienen una visión amplia de las diversas formas en que se usa el cuerpo en este medio expresivo, e incluyen al cuerpo como metáfora y signo, como generador del acontecimiento performático y significación de la pieza.

De hecho, consideramos que Espinosa va aún más allá y profundiza una categorización del cuerpo que contempla al cuerpo-sensación o cuerpo-carne, y al cuerpo-afección, que corresponde a un tiempo vivido. Para Espinosa, el cuerpo-afección es el que experimenta el sentido de transformación, por lo que se interpreta de naturaleza más sutil que el anterior. A nuestro juicio, esta categorización constituye un aporte de Espinosa.

Como decíamos al inicio del apartado, las diferencias existentes entre los entrevistados ofrecen una heterogeneidad de gran interés. Es el caso de Ferrando, en cuya concepción del cuerpo se encuentra la idea de equiparar o hacer equivalentes al cuerpo y el objeto. Como se observa, esta concepción conduce a la disolución del sujeto en la acción, lo que representa una sugestiva línea de trabajo en el performance. En este sentido, cabe apuntar que la idea de la disolución del sujeto conecta a Ferrando con John Cage.

También Guillermo Cano ofrece una diferencia fundamental en su concepción del cuerpo al decir que éste tiene partes “útiles” y partes “inútiles”, según la sociedad —que implica un contexto histórico, cultural, tecnológico y práctico. Cano, pues, nos enfrenta a un cuerpo fragmentado y censurado al recordarnos que la sociedad actual oculta



partes del cuerpo por no ser convenientes en cuanto recuerdan su finitud, su vulnerabilidad o su capacidad de proporcionar placer.

En Pancho López y Víctor Martínez se encuentra otra diferencia de sumo interés: el cuerpo visto como cartografía y registro, donde se leen historias, se refieren transformaciones y se imprimen experiencias. Víctor Martínez se refiere al cuerpo como “la condensación de la historia, la acumulación de hechos que nos dan forma y sentido”.

En una posición opuesta a todas las anteriores se encuentra Molinaro, quien afirma que muy pocas veces ve al cuerpo en el arte acción. Desde nuestro punto de vista, este aserto constituye una crítica importante al performance. Para él, el cuerpo está más presente en la danza o la gimnasia que en un performance, en el cual el cuerpo es aquello que “lleva y trae” en el espacio. Nuestro artista dice ver más conceptos que una verdadera presencia del cuerpo.

La mención del cuerpo en la danza y la gimnasia nos remiten a Ángel Pastor, quien se refiere a estas disciplinas para oponerlas al performance, ya que en éste participa un cuerpo no ideal ni dispuesto a sacrificarse o enajenarse por un personaje: el artista del performance —afirma— debe huir del virtuosismo del cuerpo que anula el cuerpo normal.

Por otro lado, es fundamental señalar la divergencia que ofrece Regina José Galindo respecto al cuerpo en el performance. Para ella, es muy importante destacar su doble valor: si bien éste se presenta pasivo, manipulado o violentado como un objeto, es en realidad la instancia que tiene el poder, en el reside la mente que planifica. En un performance, señala, el cuerpo es sujeto y objeto, pero también es el autor intelectual de la pieza.

Cerremos esta primera parte subrayando que Edith Medina apunta

su interés por reflexionar acerca del cuerpo para generar teorías y proyectos sustentados en abordajes especializados, como la antropología o la tecnociencia.

## **Espacio**

En el concepto de espacio encontramos una rica diversidad de posiciones, si bien en su conjunto pueden agruparse en dos categorías, que proponemos llamar espacio objetivo y espacio subjetivo. Creemos que nuestros entrevistados se refieren al espacio objetivo cuando hablan de un espacio que está ahí, preexistiendo a la elección del artista como lugar para desarrollar su obra, y cuya descripción puede hacerse mediante un inventario de características físicas. Por otra parte, consideramos que se refieren a un espacio subjetivo cuando —cada quien desde su perspectiva y convicciones— hablan de un espacio elegido, intervenido, poblado, aprovechado e integrado a la pieza, así como transformado por ésta.

Así, Medina concibe el espacio como un elemento que es parte del desarrollo de sus obras. Lo describe como el espacio real, “cuya presencia suponemos ‘afuera’ de nuestra mente, imaginación y cuerpo”. Es, ahondando, el lugar específico donde se desarrolla la obra. De manera complementaria, Medina se refiere al espacio corporal del artista o participante, que es distinto del anterior pero se integra a éste.

En estas ideas coinciden Josefina Alcázar, Guillermo Cano y Pancho López. Este último nombra estos dos tipos de espacios espacio real y espacio virtual. La denominación virtual, figura también en las ideas de Edith Medina.

Por su parte, Molinaro conceptualiza el espacio como un material a manipular de esta manera: trazando vínculos profundos que relacionan

un espacio externo y otro interno. Estos dos espacios son, de acuerdo con el artista, el espacio al que pertenece el cuerpo y el espacio del cuerpo.

Elia Espinosa coincide con esta perspectiva, pero agrega otros matices. Habla de un espacio performativo, el cual nace del despliegue del performer; no sólo lo plantea como el espacio real sino que piensa que la acción incrementa las ideas y emociones que se detonan desde el acontecimiento en el exterior. Además se puede afirmar que hay tantos espacios como podamos imaginar, así como al desplazarnos en el espacio que llamamos exterior siempre enriquecido por las posibilidades multidimensionales.

Nuestra autora aclara que el espacio artístico “congrega todos los espacios, imaginarios y físicos, intelectuales y emocionales bajo el aura de la experiencia estética” decantada en la obra; de ahí que el espacio performático logre convocar la gama de espacios que nos determinan, lo que se considera una aportación clara a lo que sucede al asistir o hacer una obra de estas características.

Como Molinaro y Espinosa, Roberto de la Torre habla también de un espacio real y otro interno cuando dice que el espacio tiene dos dimensiones. Pero suma la posibilidad de un tiempo ilusorio. Regina José Galindo coincide con de la Torre al afirmar que para la realización de su trabajo el contexto es tan importante como su espacio mental.

Por su parte, Víctor Martínez reivindica el espacio como noción cartográfica, como el “lugar de los hechos” y donde se da un tránsito. Ángel Pastor y Edith Medina coinciden con Martínez. Pastor afirma que hay espacios cargados de significación simbólica e histórica que modifican la pieza y aportan posibles pautas de lecturas al público. Al respecto, es interesante citar que, para Pastor, un espacio conlleva un público.

La posición de Edith Medina es cercana a la anterior, en cuanto señala que el espacio opera como canal activador de experiencias, significaciones y simbolismos. Lo que la hace diferente es que reconoce al menos cuatro tipos espacios: el público, el cerrado, el virtual y el híbrido.

También Santiago Cao subraya el carácter simbólico del espacio y su influjo en el performance, según lo podemos corroborar en la descripción de El sueño de la casa propia. Recordemos, en particular, el caso de los edificios corporativos, los cuales funcionan en la pieza a partir de su simbolismo.

Líneas arriba habíamos señalado la idea de tránsito expuesta por Víctor Martínez al caracterizar el espacio; ahora señalamos que también Martín Molinaro contempla esta perspectiva. Para Molinaro, tránsito es el desplazamiento mínimo del cuerpo en el espacio durante un determinado tiempo y un conjunto de tránsitos constituyen un recorrido. El cuerpo conecta con el espacio en el tránsito y el recorrido.

Por otro lado, lo particular de la visión de Bartolomé Ferrando está en la idea del “espacio como un material más, no un vacío”. Sostiene que en un buen performance se debe mostrar ese espacio escogido.

Ángel Pastor considera que el espacio representa un reto para el artista. Trabajar con este elemento en contextos cotidianos o sacralizados, como galerías o museos, es un desafío que obliga a resolver la problemática del espacio.

Finalmente, presentamos como una particularidad la visión de espacio de Roberto de la Torre, quien manifiesta que estudia cada espacio en el que trabajará para hacer propia la impregnación de su gente, cultura, costumbres, geografía..., así como de todo lo que perciban sus sentidos. Sólo entonces concibe un proyecto para ese espacio. Asimismo, de la

Torre apunta que los espacios son tantos y tan variados por sus múltiples características y cualidades que no se logrará contener a todos en una clasificación. Esta afirmación recuerda la visión multidimensional del espacio que refiere Elia Espinosa.

De la Torre ofrece otra idea interesante respecto al espacio cuando lanza la siguiente especulación: “Quizás todo sea espacio, quizás lo que aparenta ser sólido no existe, entre más nos desplazemos hacia afuera o profundicemos hacia adentro, siempre va a haber espacio; sólo el tiempo en sus infinitas dimensiones, la energía y el continuo movimiento confluyen en él”.

## Tiempo

A diferencia de lo que hemos dicho acerca de la diversidad de posiciones respecto al espacio, existe una mayor coincidencia en la manera de conceptualizar el tiempo. En efecto, Josefina Alcázar, Guillermo Cano, Pancho López, Víctor Martínez, Edith Medina, Ángel Pastor y Martín Molinaro están de acuerdo en que el performance opera en el tiempo presente, el aquí y el ahora.

Para los personajes que mencionamos, el tiempo es el tiempo específico en que se ejecuta la obra performática; es el tiempo de la experiencia y, en este sentido, constituye el factor que determina y da sentido a la pieza. Su duración es un determinante que afecta a la obra de manera directa y, con ello, la percepción que se tiene de ella, por eso Ángel Pastor sostiene que el tiempo se puede enfocar desde dos puntos: como ahora—el presente—, y como medida, ritmo o duración.

Es importante distinguir un matiz interesante en la concepción de Martín Molinaro: por una parte, identifica al tiempo como un elemento compositivo; y, por otro, apunta que en su praxis artística el contacto

con el tiempo en la acción le permite tener una aproximación espiritual al tiempo mismo. Al responder nuestras preguntas recrea la experiencia de la temporalidad cuando repite la frase: “Volver a desarmarlo para volver a armarlo”.

Al lado de la coincidencia anterior, en la que concurren una mayoría de los informantes, Espinosa, Ferrando, Martínez y de la Torre ofrecen aportes particulares, relevantes para nuestra investigación. Veamos:

Para Elia Espinosa, el tiempo en el performance es aplicable a la “consciencia de que se despliega un performance y puede contemplar un tiempo de sacralidad laica, crear una duración por medio de las acciones logrando lo que llama una investigación de las formas de la atención. Por su parte, Ferrando habla de la importancia de sentir la propia pulsación, el propio ritmo con el propósito de alcanzar que la acción y el sujeto se muevan en un mismo tiempo. Bajo esta idea, considera que el artista del performance debe unir y hacer consciente la correlación entre su ritmo y el que requiere una acción. Explica que se puede dar forma circular a una pieza por medio de la repetición o hacerla densa por medio de la simultaneidad. Ferrando plantea explorar el tiempo como conjunción entre linealidades y circularidades o bien buscar formas en la percepción del tiempo, como una fragmentaria o en zigzag. Esto —refiere el artista entrevistado— se consigue mediante la manera como se desplaza el cuerpo en el espacio. También Pastor se refirió al tiempo como ritmo.

Por su parte, un aspecto singular que anota Víctor Martínez es que en el arte acción existe la posibilidad de romper el tiempo cotidiano para contactar con una percepción distinta. En el performance —señala— el tiempo es el elemento que acciona la consciencia o la disloca; es importante que la acción justifique su tiempo.

Roberto de la Torre concibe al tiempo como un elemento presente en el proceso de trabajo artístico, desde la idea hasta la ejecución final, pasando por las fases de investigación, producción y preparación. Es oportuno repetir que algunos de sus trabajos están sincronizados con fenómenos naturales.

Finalmente, consideramos que la concepción del tiempo de Santiago Cao es diferente a las que tienen los demás entrevistados porque se erige en el articulador mismo de la pieza, como queda claro en *El sueño de la casa propia*. Desde nuestro punto de vista, asumir el tiempo en esa dimensión es lo que permite a Cao experimentar a profundidad la calle como espacio y como escenario de interacciones.

## Proceso abierto A manera de conclusión

El trabajo que emprendimos implicó interrogar a 12 personajes e incluir la narración de Cao respecto a tres elementos clave del performance: cuerpo, espacio y tiempo. El supuesto general de nuestra tesis es que sus respuestas ofrecerían elementos relevantes para construir conocimiento acerca del performance, a partir de quienes lo estudian, teorizan o practican. Ahora, al llegar al final del trabajo consideramos haber logrado ese propósito.

Efectivamente, las respuestas que obtuvimos hacen luz acerca de las maneras (así, en plural) de concebir el cuerpo, el espacio y el tiempo en un medio de expresión actual y en creciente cambio. Por ello, así como su dinámica han significado que algunos de los aspectos propios de este arte no hayan sido explorados de manera suficiente. Nuestro proyecto surgió, en este contexto, como un esfuerzo por contribuir a su discusión y comprensión.

Pero, ¿cómo abordar la cuestión? Entre las varias alternativas que se nos ofrecían optamos por acudir a informantes directos, teniendo la convicción de que obtendríamos perspectivas de gran utilidad para continuar entendiendo el arte acción. Claro está, sin embargo, que nos correspondía trazar un mapa general que, a manera de referente, sirviera para acceder a los planteamientos que habríamos de recibir de los artistas, estudiosos y teóricos entrevistados. Trazamos dicho mapa en los primeros capítulos del trabajo, como también, buscamos que sean de utilidad para los artistas e interesados en estos conceptos y su reflexión, tal vez, como detonadores de nuevas obras.



Asimismo, nos correspondía pensar las preguntas, las cuales visualizamos como el planteamiento de un problema artístico. La pregunta “¿Cómo concibes el cuerpo en el arte acción y en tu trabajo en particular?” no es, como se ve, un cuestionamiento simple sino que entraña una reflexión que conduce a elucidar los conceptos del performance. En la realidad, significó la posibilidad de un diálogo con los informantes, cuyo resultado se plasma en las páginas que están terminando.

La indagación nos condujo a identificar coincidencias entre los artistas, estudiosos y teóricos, lo cual implica la existencia de un núcleo conceptual sobre el que se asienta el performance. Paralelamente, nos llevó a reconocer matices y particularidades que vemos como improntas personales y, en suma, como expresiones de las distintas rutas que se abre el arte acción.

Podemos apuntar que el performance implica una oscilación entre la pluralidad y la singularidad. Aunque hay aspectos en los que la mayoría de los entrevistados coincidieron; también los hay divergentes, como corresponde a un dominio donde es esencial la presencia del pensamiento personal, individual como es propio de cualquier rama de arte.

No está de más apuntar que al ser el arte un producto cultural —y por ende implicar los pensamientos y experiencias humanos—, la variedad de formas de concebirlo y hacerlo es la regla y acoge, en ese sentido, la diversidad de pensamientos y procesos. Un performance, ya sea simple o complejo siempre está en relación al proyecto o trabajo que se pretende ejecutar, admite variables y enfoques diversos.

Hacer una obra de arte acción, ser una artista del performance implica un proceso transformador; también lo es participar como espectador.

El performance conlleva una experiencia enriquecedora por estar colmada de emociones y sensaciones, así como por suscitar una reflexión. El trabajo del arte de acción es abierto e incluyente.

Nuestro trabajo de investigación no se plantea —no puede ni debe plantearse— la posibilidad de aterrizar a una conclusión cerrada y única. Por el contrario, espera servir como detonador de nuevas preguntas encaminadas a construir conocimiento acerca del performance. Es decir, nuestro trabajo representa una invitación.



## Fuentes de Consulta

- AIELLO, Fiorella (2005). *Cuerpo actual vs. Cuerpo moderno*. [Ensayo realizado en el contexto de la materia "Principales corrientes del pensamiento contemporáneo" de la carrera de Ciencias de la Comunicación.] BB. AA: Universidad de Buenos Aires.
- AIZPURU, Margarita (s/f). Textos teóricos. Archivo virtual sobre el arte del Performance. Disponible en: <http://performancelogia>.
- ALCÁZAR, Josefina. (2008). *La cuarta dimensión del espacio*. Tiempo, espacio y video en la escena moderna. México: INBA. CITRU. CENART.
- ALCÁZAR y Fuentes. (2005) Performance y arte-acción en América Latina. México: Ex Teresa. Ediciones sin nombre/CITRU.
- ALONSO, Luis Enrique (1995). "*Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa*". En Juan Manuel Delgado y Juan Gutiérrez [coords.] Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales. Madrid: Síntesis.
- ANÓNIMO (2006). "¿Cómo las quieres? ¿De 350 o 500 cc?". *En La tierra del cacao*. Disponible en: [www.latierradelcacao.blogspot.com](http://www.latierradelcacao.blogspot.com). [Consultado el 05.05. 2012.]
- ARTE ACCIÓN. *Revista virtual*. Disponible en: <http://sepiensa.org.mx>.
- AZPURÚA, Fernando (2005). Sapiens. *Revista universitaria de investigación*. Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela, año 6, núm. 2.
- BELTRÁN, Felipe (s/a). La experiencia del espacio: reflexiones sobre la experiencia del espacio urbano en lo contemporáneo. Universidad Jorge Tadeo Lozano. Bogotá, Colombia. Disponible en: <http://www.utadeo.edu.com>
- BISQUERRA, Rafael (1989). *Métodos de investigación en educación*. Guía práctica. Barcelona: CEAC.

- BUENO, Gustavo (1970). *El papel de la Filosofía en el conjunto del saber*. Madrid: Ciencia Nueva.
- CABALLERO, Alberto (2011). *El silencio como modo de acción XVI. Escáner Cultural. Revista virtual de Arte contemporáneo y nuevas tendencias*, núm. 143. Disponible en [//revista.escaner.cl](http://revista.escaner.cl)
- CARLSEN, Laura (2009). *El doble lenguaje en la guerra contra el narcotráfico*. Disponible en: Americas Program. <http://www.cipamericas.org>
- CHADWIK, Whitney (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino.
- CORCHO Orrit, Roger (2003). *El concepto de espacio en la obra de Newton*. En *Boletín Huygens* 44. Valencia: Agrupación Astronómica de la SAFOR.
- CROW, Thomas (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal.
- DE ALVARADO, Dulce María (2000). *Performance en México*. Tesis de Licenciatura. México: UNAM.
- DE BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo*. Volumen II. La experiencia vivida. Madrid: Cátedra.
- DEL RÍO, Víctor (2005). El espacio-signo en el origen de la representación. Disponible en: <http://www.victordelrio.net>
- DONDIS, D. A. (1976). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ELIADE, Mircea (1988). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Labor.
- FERRANDO, Bartolomé. *La Performance. Su creación. Elementos*. Archivo virtual sobre el arte del Performance. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.mx>
- FERRER, Esther. "Install-Accion" Textos teóricos en *Performancelogía*. Archivo virtual sobre el arte del Performance. Disponible: <http://performancelogia.blogspot.mx>

- FIGUEROA, Izaguirre, Marqués, Peña, Rivas y Tua (2010). *La fenomenología*. Cátedra de investigación cualitativa aplicada a la Orientación. Venezuela: Universidad de Carabobo. Facultad de Ciencias de la Educación.  
Disponible en <http://investigacioncualitativa.espacioblog.com>
- GARCÍA, María del Carmen (2004). *Las mujeres y la apropiación de su cuerpo*. Letra S. suplemento de La Jornada, núm. 90.
- GARCÍA, Nora Nínive, Mágina Millán y Cynthia Pech (2007). *Cartografías del feminismo mexicano. 1970-2000*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- GOETZ J. P. y M. D. Le Compte (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Morata.
- GONZÁLEZ Álvarez, Joaquín (2009). *Reflexiones sobre el concepto de tiempo*. Disponible en [www.casanchi.freeiz.com](http://www.casanchi.freeiz.com).  
[Consultado el 17.04.2013.]
- GONZÁLEZ Ochoa, César (1997). *Apuntes acerca de la representación*. México: UNAM/IIF.
- GONZÁLEZ Ochoa, César (2010). *Espacio plástico y significación*. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx>
- GRANADOS, Verónica (2006). *Breve historia del feminismo*. Disponible en [www.sepiensa.org.mx](http://www.sepiensa.org.mx) [Consultado el 10.05.2012.]
- GROSENICK, Uta (2002). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Madrid: Taschen.
- GÖTZ, Adriani. 1989 Joseph Beuys. Dibujos, objetos y grabados. Museo Carrillo Gil. Instituto Goethe, INBA.
- GUASCH, Ana María (2010). *Acción. Desmaterialización*. Concepto. Universidad de Navarra. Pamplona.  
Disponible en: <http://www.youtube.com>
- GUTIÉRREZ, Alejandra (s/a). *Regina Galindo o el espejo violento*. Disponible en: Este país. <http://www.este-pais.com>.

- GUZMÁN, Sayuri (2008). *Mujer-Arte-Cuerpo*. Ensayo sin publicar.
- HABASQUE, Guy (1997). "Cubismo". En *Historia del Arte Salvat*. Tomo IX. Barcelona: Salvat.
- HAWKING, Stephen (1987). *Breve historia del tiempo. Del bigbang a los agujeros negros*. Disponible en: [jmacosta.galeon.com](http://jmacosta.galeon.com). [Consultado el 23.03.2013.]
- HEIDEGGER, Martín (1924). "El concepto de tiempo". [Conferencia pronunciada ante la Sociedad Teológica de Marburgo.] Disponible en: [www.temakel.com](http://www.temakel.com). [Consultado el 01.03.2013.]
- HONNEF, Klaus (1991). *Arte contemporáneo*. Alemania: Taschen.
- HUM. 736. #13 junio (2011). *Papeles de cultura contemporánea*. Campus universitario de cartuja, granada / facultad de filosofía y letras, departamento de historia del arte. Revista. Disponible en electrónica <http://www.ugr.es/~hum736>.
- JIMÉNEZ, José (2002). *Pensar el espacio*. [Catálogo de la exposición colectiva: "Conceptes de l'espai"]. Barcelona: Fundació Joan Miró.
- JONES, Amelia (2006). *El cuerpo del artista*. Nueva York: Phaidon.
- LE BRETON, David (2007). *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. México: La Cifra.
- MADERUELO, Javier (2008). La idea del espacio. *En la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960-1989*. Madrid: Akal. Disponible en: <http://fba.unlp.edu.ar>
- MARCHAND, Simón (1986). *Del arte del objeto al arte del concepto*. Madrid: Akal.
- MARTEL, Richard (2001). *Sour la direction de Art Action. 1958-1998*. Quebec: Inter Editeur.
- MADETEL, Richard (2001). *Art Action. 1958-1998*. Quebec: Editions Intervention.

- MARTEL, Richard (2008). *Arte Acción. Preservación y difusión de la cultura*. México: UAM.
- MARTEL, Richard (2001). Performance, mexicanidad, universalismo en *Con el cuerpo por delante. 47882 minutos de performance*. México: Ex teresa Arte Actual
- MARTÍNEZ, Miguel (1997). *Comportamiento humano. Nuevos métodos de investigación*. México: Trillas.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1986) *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1999). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Atalaya.
- NEIRA, Eli (2008). El peso del dolor en *Escáner Cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, núm. 110, noviembre.
- NORBERG-SCHULZ, Christian (1975). Existencia, espacio y arquitectura. Nuevos caminos de la arquitectura. Barcelona: Blume.
- PÉREZ RIOBELLO, Asier (2008). "Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo", en *Eikasía*. Disponible en [www.revistadefilosofia.com](http://www.revistadefilosofia.com). [Consultado el 03.09.2012.]
- RODRÍGUEZ, Itzel (2002). *No entiendo... arte actual. Cuaderno didáctico*. México: Universidad de Guanajuato y Museo de Arte Carrillo Gil/ INBA/CONACULTA.
- RUIZ, Gabriela (2005). *Una mirada a la Performance. Análisis para la apreciación del trabajo de tres artistas mexicanas*". Tesis de Licenciatura. México: Universidad de la Comunicación.
- S/A (2001). *Con el cuerpo por delante: 47882 mitos de performance*. Muestra Internacional de Performance del Museo Ex Teresa Arte Actual. México: CONACULTA-INBA.
- SALAZAR Antúnez, Gilda (2001). *Un cuerpo propio*. Disponible en <http://lasa.international.pitt.edu>. [Consultado el 04.04.2011.]



- SANDOVAL Casilimas, Carlos A. (1996). "Investigación cualitativa".  
En *Investigación educativa*. Bogotá: Instituto Colombiano para el  
fomento de la Educación Superior.
- SERRANO, Alejandro (2011). Resumen del libro de Brian Greene,  
año 2001. *El universo elegante. Supercuerdas, dimensiones  
ocultas y la búsqueda de una teoría definitiva*. Barcelona: Crítica.
- SOTOMAYOR, Nancy (2001). *Hacia una definición conceptual del espacio*.  
Departamento de Danza. Santiago de Chile: Universidad de Chile.  
Facultad de Artes.
- TAYLOR, S. y R. Bodgan (1990). *Introducción a los métodos cualitativos  
de investigación*. BB. AA: Paidós.
- TARKOVSKY, Andrei (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el  
arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: RIALP.
- UNA LANGA HISTORIA PARA MUCHOS NUDOS. (2004) Exposición.  
Boletín de Prensa. Museo Tamayo. CONACULTA-INBA  
Disponible en: <http://www.museotamayo.org>.
- VELÁSQUEZ, Carolina (2007). Nuestro cuerpo: un campo cultural y  
una construcción social. Disponible en [www.redescristianas.net](http://www.redescristianas.net).  
[Consultado el 11.05.2009.]

Obra que separa cada capítulo:  
**Alma Lorena Orozco Quiyono**  
Collage, grafito y tinta sobre papel y madera.

Diseño:  
Erika Cruz  
Arsys Technologies  
Arcsite



México, D. F. Agosto 2013