



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DOS MIRADAS, TRES REGISTROS:
HACIA UNA RECONSTRUCCIÓN DOCUMENTAL A TRAVÉS DE LA NARRACIÓN,
LA IMAGEN Y EL SONIDO DEL PERFORMANCE EN ESPACIO PÚBLICO.

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA
LIC. RUTH VIGUERAS BRAVO

DIRECTORA DE TESIS
DRA. ELIA ESPINOSA LÓPEZ
(IIE-UNAM, MÉXICO)

TUTOR EXTERNO
MTRO. GABRIEL SASIAMBARRENA
(UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES, UNA. ARGENTINA)

SINODALES
DR. EDUARDO ACOSTA ARREOLA (FAD)
MTRA. MÓNICA PATRICIA MAYER LUCIDO (GODDARD COLLEGE)
MTRO. LUIS SERRANO FIGUEROA (FAD)
MTRO. JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ CASANOVA (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL, 2018.

UN/M
POSGRADO
Artes y Diseño



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Esta investigación, surge de la necesidad de plasmar mis memorias y los acontecimientos vividos durante ocho años realizando *performances* e intervenciones en el espacio público. *Dos Miradas, Tres Registros*, es un proyecto derivado de la Maestría en Artes Visuales, que gira en torno a la documentación visual del *performance art* y explora otras posibilidades discursivas como soportes con el uso de los registros: sonoro y narrativo.

Al incorporar la resonancia que emana del cuerpo cuando se interactúa con el objeto, el sonido originado se propone como nuevo soporte documental. Así mismo, se incorpora la narración en primera persona con la autoetnografía, para captar la experiencia social y humana mediante la recopilación de la experiencia anecdótica de los presentes.

¿Estaríamos hablando de los límites de la documentación? Estas y otras interrogantes son planteadas a lo largo de la investigación, con respecto de por qué se quiere reconstruir lo acontecido de un instante efímero. Todo ello nos lleva a ahondar en cómo se reconstruye el carácter del *performance* documentado, que aporta una nueva significación a un acontecimiento como elemento de experiencia y resignificación en el campo del arte contemporáneo con un valor histórico. Y de esta manera se propicia un diálogo en torno al *performance* dentro del campo expandido, como medio estético y social, que permite pensar en el cuerpo como lugar de encuentros.

Ruth Viguera Bravo

DOS MIRADAS TRES REGISTROS

Hacia una reconstrucción documental a través de la narración, la imagen y el sonido del *performance* en espacio público

DOS MIRADAS TRES REGISTROS

A María de Jesús Bravo Espinosa, por darme la vida,
su apoyo, su linda compañía, su amor incondicional
y ser una gran mujer.

Mi más profundo y sincero agradecimiento a:

Mis hermanitos venezolanos, el Mtro. Robinson Pérez y la Mtra. Ana Reyes, gracias a sus consejos y el trabajo dedicado pude llegar al final de este gran principio.

A todas y todos los que me capturaron un instante congelado en el tiempo, para ser convertido en imagen.

Mi cómplice, Carlos Alberto Martínez Gutiérrez, por su apoyo, paciencia, amor y tiempo ofrecido.

Mi tutora y directora de tesis Dra. Elia Espinosa López, por su amistad, paciencia y lecciones que han guiado mis pasos en este camino; de igual manera a mi cotutor Mtro. Gabriel Sasiambarrena, eslabón fundamental para el presente trabajo, por sus aportaciones teóricas al campo del performance y sobre todo por los buenos momentos a lado de su familia en Argentina.

Dr. Eduardo Acosta Arreola, quien siempre me dio ánimos y grandes aportes.

Dra. Josefina Alcázar, que en todo momento compartió saberes y bibliografía.

Todos los gestores culturales, investigadores y artistas que con su apoyo hicieron realidad mi proyecto de producción: Carmen Ludene, Ender Rodríguez, Mónica Martínez, José Castillo, Santiago Cao, Patricia Mancci, Hugo Oscar Masoero, Nelda Ramos, Roberto Ruiz, Gabriela Alonso, Claudia Ruiz Herrera, Claudio Magifesta, Claudia B. Sanzone, Daniel Acosta, Narvis Bracamonte, Mario Dux Castel, Yury Forero, Elvira Santamaria, Clemente Padín, Marc Montijano, Jessica Fairfax Hirtst, Eliú Almonte, Jorge Rojas, Solé Fermín, Alexéi Tellerías Díaz, Cecilia Stelini, Roberto Sechi, Rene Mainardi, Fausto Gracia, Cesar Forero, Neryth Yamile Manrique Mendoza, Tzitzí Barrantes y Fernando Pertuz.

Índice

Introducción	8
Capítulo 1	
Hacia una reconstrucción del <i>performance</i> en el espacio público	11
1.1 Experiencia, resignificación e intencionalidad: <i>performer</i> y espectador	19
1.2 La autoetnografía como recurso de creación en la <i>performance</i>	22
1.3 “El tercer registro” por Gabriel Sasiambarrena.....	27
Capítulo 2	
La importancia de la documentación como elemento de experiencia en el campo del <i>performance</i>	31
2.1 Las posibilidades de la documentación: medios y soportes.....	34
2.1.1 Narrativo.....	35
2.1.2 Visual.....	37
2.1.3 Sonoro	41
2.2 La documentación como obra artística: ¿arte o documento?	44
2.3 El <i>performance</i> dentro del campo expandido.....	48
Capítulo 3	
Obra que antecede al proyecto: Relatos y Acciones	57
3.1 Inmaculada.....	61
3.2 En la nada	73
3.3 De ánimo.....	85
3.4 Diseminar el Ser	97
3.5 Tu ausencia mi ausencia	109
Capítulo 4	
Producción artística	120
4.1 PATRIA.....	121
4.2 Confesiones bajo la lluvia roja	133
Conclusiones	151
Bibliografía	

La intención de la performance no es decir, sino hacer sentir.

Josette Féral

*El trabajo del artista de acción es potencializarse en un espacio. No importa cuál.
Los espacios públicos prefiero llamarlos vivos, donde vivimos la urbe, ella nos vive.*

Elvira Santamarina

*Necesitamos una historia que no guarde en ningún sentido del término; necesitamos una
historia que haga performance.*

Jane Blocker

*Piensa en distintas maneras de registrar el paso del tiempo en relación
al lugar donde estás sentado.*

Keri Smith

INTRODUCCIÓN

El origen del presente proyecto de investigación, surge de la necesidad de plasmar mis memorias y los acontecimientos vividos durante ocho años de trabajo, realizando *performances* e intervenciones en el espacio público y de la idea de producir en el espectador una experiencia más próxima de lo vivido.

El trabajo se centra en investigar con soportes no visuales para documentar el arte del *performance*, dado que, por su carácter efímero y la idea de desmaterialización o configuración procesual, propios de las dinámicas de producción características del arte contemporáneo. Estos pueden capturarse con el registro fotográfico y videográfico, para constituirse como obras cristalizadas en el tiempo, con un nuevo horizonte a nivel simbólico, mediante la imagen capturada del que documenta, para ser reinterpretada por el que mira dichos registros visuales.

El registro visual, con la fotografía y el video, dentro del campo del *performance* como documento histórico, da cuenta de una memoria o un suceso acontecido con las imágenes que sobreviven a lo largo del tiempo y se acomodan dentro de un nuevo horizonte simbólico que las acoge. Éstas se convierten en un montaje de tiempos heterogéneos, son sedimentaciones temporales que exigen nuevas lecturas que nunca se agotan, pues devienen de la relación entre su temporalidad y su contexto histórico, posibilitando el uso de otras herramientas para insertarse en el transcurso del tiempo, como el registro narrativo y sonoro.

Este proceso se compone de la narración escrita por el *performer*, así como la recopilación anecdótica del espectador cuando presencia una acción, pues él es, quien finalmente da cuenta del proceso comunicativo de la obra y su resignificación en el acontecer de funciones emotivas que permiten intervenir, negar o continuar el proceso, de ahí su parte testimonial. Entonces nace la necesidad de plasmar, como registro, la documentación narrativa, recopilando las anécdotas suscitadas y retomadas desde una perspectiva personal que se inserta en un proceso de investigación con el método autoetnográfico, el cual se revela como herramienta de gran utilidad para la comprensión cuando se dirige a captar la experiencia social y humana.

Al transitar por procesos antropológicos y semánticos, pretendo hacer una reconstrucción documental del *performance* mediante la anécdota del que presencia la acción, la narración escrita posteriormente, la imagen plasmada por la mirada del fotógrafo que documenta, por último, el registro del sonido que emana el cuerpo al interactuar con el objeto, parte fundamental y complementaria, propuesto como un nuevo soporte para la documentación.

La importancia de la información como arte, cuando se enmarcan trabajos en diversos soportes y forman parte de un archivo que después se muestra como obra, obedece a la pregunta formulada desde los años ochenta, cuando tomó más apogeo este tipo de expresión: ¿arte o documento? Retomo la pregunta planteada para este proyecto e incorporo el uso de soportes no visuales para registrar un *performance*, ¿estaríamos hablando de los límites de la documentación? Estas y otras interrogantes son esbozadas a lo largo de la investigación, porque se quiere reconstruir lo acontecido de un instante efímero. ¿Por qué construir una historia de lo que se ve? ¿Cómo construir una historia de lo que se ha visto? Todo ello nos lleva a ahondar en cómo se reconstruye el carácter del *performance* documentado, que aporta una nueva significación a un acontecimiento, como elemento de experiencia y resignificación en el campo del arte contemporáneo con un valor histórico.

En ese sentido, la práctica de archivo para muchos artistas de arte acción se convierte en un *performance* en sí, puesto que el tema de la documentación se relaciona con prácticas no objetuales y oscila entre ser un registro o una obra. ¿Será que el archivo es el cuerpo expandido del artista? Por tanto, hablo del *performance* dentro del campo expandido con la mixtificación y la ruptura de moldes; más allá de este concepto planteado, está el hecho de quienes trabajamos con el cuerpo, dialogamos con otros saberes para permear en lo social, lo comunitario, lo político, lo educativo, lo terapéutico y lo científico. Algunos de estos conocimientos forman parte sustancial de la investigación, junto con las diversas vertientes de un documento, que modifican la interacción entre el artista y el espectador al abordarlo desde un espacio público, donde no hay espectador o transeúnte pasivo, pues usualmente se involucra con la obra. El *performance* es mi manera de generar experiencias y sensaciones en un estallido de colisiones con otros cuerpos y saberes.

CAPÍTULO I

Hacia una reconstrucción del *performance* en el espacio público

Comenzaré por mencionar de forma breve los antecedentes del *performance* para entrar en materia. No profundizaré en el tema porque las próximas líneas serán dedicadas al valor de la documentación, la práctica del *performance* en espacios públicos y la experiencia vivida.

El *performance* se considera una forma artística híbrida o postdisciplinar, al estar inscripto dentro de las artes visuales y en el terreno del arte contemporáneo, le permite seguir en construcción constante; por su campo interdisciplinario y multidisciplinario, porque pone en evidencia la interconexión con diversas áreas y la incorporación irrestricta de materiales y procedimientos propios del periodo postvanguardista, que comprenden distintas expresiones artísticas del siglo XX. Podríamos pensar que su origen se remonta a los rituales primitivos y étnicos. Por otra parte, encontramos las primeras referencias en el lenguaje de los objetos y la cosa presentada;^[1] en el teatro, la pintura, la escultura,

1 Me refiero a los objetos como antecedentes del *performance* en función de la presentación, más no de la representación, importante trayecto en el *performance*, que pasa de la representación para llegar a la presentación. Tomaré como ejemplo la escultura en cera de Edgar Degas, *Pequeña bailarina de catorce años*, de 98 cm de altura, expuesta en la exposición expresionista de 1881. En lugar de representar la indumentaria, Degas la presentó con elementos reales como el cabello, la cinta de satín rosa, el tutu y las zapatillas. Más allá de la representación, el hecho de haber fusionado objetos cotidianos con la escultura provocó una ruptura en el lenguaje del arte, ya que el espectador se encontraba con una obra presentada a partir de la cosa expuesta.

la poesía fonética, experimental y visual.^[2] Como consecuencia de las diversas corrientes artísticas, la performatividad se expande a las manifestaciones sociales, políticas y recientemente con los *flashmob*.

Encontramos los antecedentes más próximos del *performance* en el dadaísmo, el futurismo, el surrealismo, el situacionismo, así como en manifestaciones de vanguardia como el *fluxus*, el accionismo vienés y el *happening*. Pese a que no fueron una corriente, sino un modo performativo que determina fenomenológicamente e históricamente esos movimientos, los cuales concibieron la práctica artística fuera de las instituciones legitimadas del arte, para manifestarse en contra de la cultura intelectual burguesa y del arte establecido institucionalmente. Una postura antagónica sucede hoy en día, la incidencia de los movimientos antecedentes marcaran la historia del arte del siglo XXI, aportando conceptos y teorías a la práctica del *performance* dentro de la academia, aunada a las instituciones culturales que comenzaron a teorizar, propiciar encuentros y festivales, acompañados de conversatorios, talleres y presentaciones de libros. Por tal razón, en la actualidad se encuentran institucionalizadas las prácticas de *performance* y con ello el valor de sus archivos y registros fotográficos.

Richard Sehechner considera que: “Los originales del *performance* desaparecen tan pronto como se crean. Ninguna notación, reconstrucción, película o video puede conservarlos [...] Una de las labores principales que desafía a los estudiosos del *performance* es la elaboración de un vocabulario y metodología que aborden el *performance* en su inmediatez y evanescencia”.^[3]

Sí, el *performance* es un acto efímero que no obedece a lineamientos ortodoxos ni institucionalizados. Entonces, ¿por qué surge la necesidad de conservar los *performances* dentro de la memoria colectiva o en la historia del arte, mediante el registro y la creación de narrativas que lo evalúan desde diferentes enfoques? Con esta pregunta se abre la hipótesis de esta investigación. El documento como elemento de experiencia y resignificación en el campo del *performance* permite visualizar y registrar sucesos mediante la documentación. ¿Será esto el detonante por el cual el artista quiera preservar

2 Considero como antecedentes del *performance* a los siguientes artistas en sus respectivas áreas, por mencionar algunos: *El teatro de la crueldad* de Antonin Artaud (1896-1948), en sus manifiestos propuso un teatro alejado de la representación clásica basado en una violencia sensorial y no en el encanto; la pintura espiritual de Armando Reverón; el *dripping* de Jackson Pollock; los punzados cortes en sus lienzos de Lucio Fontana; Gilbert & George, expuestos como esculturas, con su pieza titulada *Singing Sculptures* (1969-1970); Piero Manzoni firmó directamente sobre la piel de las modelos y las declaró obra de arte. En la poesía observamos que se desarrolla una serie de prácticas, al apropiarse de las palabras, letras, cosas y sonidos, incorporando el tiempo y el espacio, características escultórico-teatrales que transforman al lector en lector-espectador-actor, como los poemas de Raoul Hausmann (1886-1971) y Francesco Cangiullo (1884-1977) con *Canzone pirotecnica*, cuando reflexionan sobre la guerra con alusión a los sonidos.

3 Citado en Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 221.

el momento, el instante grabado en la mente, en el corazón y en la piel? ¿Es acaso la imagen registrada un detonante para activar la memoria? Si bien la memoria es la capacidad de recordar, ¿por qué querer recordar? Porque es necesario activar la remembranza con imágenes de hechos o situaciones pasadas que quedan en la mente, en las fotografías, en los videos o en los sucesos narrados de forma anecdótica, para generar contenedores de símbolos con cada uno de los espacios y contextos donde se habita con acciones artísticas. Lo importante es el recuerdo de lo vivido, de lo transitado y el cúmulo de memorias que nos permiten analizar el uso del documento como productor de conocimiento.

Con la memoria activada, por medio de la documentación, se reconstruyen los actos por medio de la reproducción o el recuerdo. El gesto del *performance* produce un encantamiento generado por las fugacidades del tiempo presente; al producir un conjunto de sensaciones, percepciones, aproximaciones, que de algún modo quedan palpitantes en la memoria de quien los presencia o de quien documenta. No se tendrá el acto por sí mismo, sino una imagen que nos permitirá escudriñar en los vestigios plasmados por la mirada del fotógrafo al reestablecer el instante.

La memoria como materia prima del *performance*, ya sea escrita o visual, acaba por generar una temporalidad en torno al presente encubierto de un pasado, que lo hace jugar con el tiempo, elemento tan fundamental como el espacio y el cuerpo. El tiempo es capturado por medio de las variaciones documentales, con la remembranza acumulamos memorias que se plasman en diversas formas y son el cruce de diversas historias contenidas en un instante transferido al papel. De ahí la importancia de la reconstrucción mediante la memoria, la cual acerca lo vivido a los presentes en toda su complejidad, por medio de los mecanismos tradicionales como la fotografía y el video. Sin embargo, con la narración escrita por el artista en primera persona, se tiene una aproximación más directa de lo que pasó, experiencia que provoca otros acontecimientos. Por ello, puedo decir que hay una reconstrucción documental cuando se combinan diversas variaciones de registros visuales y no visuales^[4] que permiten dismantelar el tiempo para extenderlo por un instante.

Josefina Alcázar afirma que “el registro transita por una diversidad y multiplicidad de espacios intervenidos por los artistas. Espacios cerrados o calles y plazas públicas;

4 Cuando me refiero a los registros no visuales, son soportes que permiten otro tipo de documentación en el campo del *performance*, como la narración y el sonido propuesto como un aporte al campo de investigación y soporte inédito. El dibujo queda fuera de esta investigación porque presenta otras problemáticas que abarcarían una tesis, debido a su complejidad, al capturar la esencia del *performance* por medio del pincel, con trazos gestuales plasmados en papel mediante bocetos. Sugiero al lector ver la obra *Pictoperformance* del artista brasileño José Roberto Sechi. Disponible en: www.sechiislandrc.blogspot.com.br

espacios silenciosos o agitados.”^[5] Estos sitios cobran importancia hoy en día cuando se trabaja con el espacio urbano y se toma la calle como soporte. Tradicionalmente, en nuestras ciudades el espacio público fue concebido como espacio de expresión y apropiación social por excelencia, donde se alberga el cotidiano transcurrir de la vida colectiva que le da identidad y carácter. Permite reconocerla y vivirla, conserva la memoria de sus habitantes, en sus espacios naturales, culturales y patrimoniales, donde el artista hace una revaloración del espacio público como plataforma de comunicación social a través de intervenciones con fines artísticos.

Hablar de intervención artística opera en la resignificación estética y cultural del espacio público, donde confluyen aspectos simbólicos, identitarios, políticos, territoriales, lúdicos e irreverentes, a los cuales se les dan valores culturales para buscar los medios y elaborar canales para su discurso socio-creativo. El artista desempeña un papel como ser social dentro de su comunidad, pero, ¿es necesario el rol del artista dentro de la sociedad? ¿Cuál es el objetivo del arte en el espacio público? El artista plantea un proceso de interacción y reflexión con los espectadores asiduos y transeúntes. En ese sentido el arte público^[6] remarca la estrecha relación de todas las épocas con las creencias y la vida de la sociedad. La relación que existe con las propuestas visuales entre sus habitantes y su entorno, se consigue mediante experiencias que permiten una correlación directa con el público no involucrado en el circuito del arte por medio de: talleres, proyectos colaborativos y espacios de interacción que contribuyen a enriquecer la participación de la comunidad y del artista.

El artista y su obra intervienen al resignificar el espacio público como un ejercicio de expresión cultural, al simbolizar la identificación de los actores sociales y su contexto histórico, donde la ciudad es concebida y experimentada como soporte de las obras artísticas. ¿Por qué retomar la calle como lugar de expresión? Porque es el lugar donde confluye un sinnúmero de personas, un lugar común, un espacio transitado en donde el artista cumple con una traducción estética de la percepción colectiva y de la identidad social, al fabricar significados simbólicos que se adhieren a las obras, las cuales, serán observadas por los transeúntes en constante fluir.

Esto es diferente de la galería o del centro cultural, donde la obra es mirada el día de la inauguración y los días siguientes al montaje sólo es apreciada por un pequeño público que transite por el lugar, lo cual es consecuencia de una estética idealista basada en la separación del arte de la realidad, en la explicación del carácter

5 Josefina Alcázar, “Detonadores de la memoria”, en Antonio Juárez, *Fisura, documentación fotográfica de performance y arte acción*, México, Conaculta-Fonca, 2012, p. 106.

6 Para el término de *arte público* en la actualidad se emplean otras denominaciones que son numerosas: arte en la calle, arte de ciudad, arte en emplazamientos o ubicaciones públicas, diseño para el espacio público, escultura pública contemporánea, arte mural, arte conmemorativo, arte comunitario, arte político, arte de sitio específico (*site specific*), arte en sitio (*in situ*), arte urbano, arte contexto y arte procesual.

del arte como creación “pura” y el concepto de “el arte por el arte” que no está ligado a la vida social.

Considero que el arte debe ayudar a los hombres a conocer su contexto, su historia y las necesidades del desarrollo de la sociedad a los efectos de su transformación. En ese sentido existimos creadores^[7] comprometidos que entendemos la función del arte no como productora de objetos y signos, hay que hacer de ellos portadores de significados, que se transforman en signos permeados y se reproducen en un sentido social. Un ejemplo es la obra del artista uruguayo Clemente Padín,^[8] quien tiene un compromiso político y social, el cual desarrolla en formas de expresión autorreferenciales desde su contexto histórico. Postura que comparto, dada la necesidad de expresar lo que sentimos dentro de nuestro entorno.

Es entonces que hay que retomar la caminata e involucrarse con el transeúnte, para reflexionar sobre nuestra corporeidad cuando transitamos por los espacios públicos, como consecuencia de observar e identificar. Errar y derivar se convierten en útiles instrumentos estéticos con los cuales se transforman los espacios de la ciudad. Así es como vivo el espacio urbano.

La caminata debe de entenderse como una herramienta crítica y una manera de mirar la ciudad, para dar pauta a la construcción de una serie de planteamientos, que implican experimentar conductas lúdico-creativas para indagar en los espacios que moramos. Estos conceptos fueron expuestos por los situacionistas y por Francesco Careri, en su libro *El andar como práctica estética*.

¿Por qué retomar hoy en día los planteamientos situacionistas del acto de andar como una experiencia estética? ¿Por el no objetualismo? Con el término *no objetual*, el arte tiene como prioridad el acto estético y no la supremacía del objeto, un arte donde predominan los efectos sobre el receptor mediante la experiencia. Es necesario retomar los recorridos erráticos en la ciudad y generar un suceso de transformación simbólica del

7 Los términos: *creación, creador y crear*, se refieren a diversos conceptos religiosos, teológicos, filosóficos y artísticos. También aluden a obras literarias, poéticas, musicales y las enmarcadas dentro de las “bellas artes”. Crear es dar existencia a una cosa a partir de una acción que produce una persona determinada a través de su capacidad artística, imaginaria o intelectual. Los conceptos de creación y derivados son empleados en esta investigación, se exponen en términos estéticos y artísticos. Véase en: José Ferrater Mora, 5ª. ed., *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Suramericana, 1999.

8 Clemente Padín, artista referente de la poesía visual y sonora en Uruguay. Su compromiso político a la oposición de la dictadura, en los periodos entre 1973 y 1984, lo llevo a la cárcel; estuvo preso por dos años y hasta 1984 obtuvo “libertad vigilada”. A partir de esa fecha pudo desarrollar con autodeterminación su actividad artística y literaria. Fue galardonado con el premio Pedro Figari del Banco Central de Uruguay, en el año 2005. Para complementar la información sobre su postura política con su obra multidisciplinaria, se sugiere consultar el libro de Clemente Padín, *40 años de performances e intervenciones urbanas*, El Clú de Yauguru, Buenos Aires, 2008.

territorio con conciencia ética de lo que acontece, y así poder reflexionar en la interacción de los habitantes y su contexto, como creadores, gestores y promotores culturales.

Es ineludible formularse las preguntas: ¿Cómo nos relacionamos con la ciudad, su distribución, su tránsito, sus habitantes? ¿Cómo elaborar una estética urbana? Para contestar a estas preguntas es inevitable pensar en los movimientos de gentrificación urbana y las teorías situacionistas. Es importante que el artista genere reflexiones en torno a las problemáticas donde habita, para hacer del espacio urbano una ventana donde pueda visibilizar su función, su producción de signos y discursos visuales con múltiples significantes como simbólicos, identitarios, políticos, territoriales, lúdicos e irreverentes; ahí opera la resignificación estética y cultural del espacio público.

Por consiguiente, el *performance* en espacio público ha cobrado auge por sus cualidades de comunicación social, al poseer un lenguaje simbólico a través de los objetos y el contexto inmediato, que permite al espectador abordar otras vías de percepción de la realidad y de su propia condición cultural e identitaria. Podríamos pensar algunos modos de *performances* e intervenciones urbanas como herramientas para alterar estas subjetivaciones, es decir, como dispositivos de producción de realidad, cuyo campo de acción será entre creador y espectador. El *performance* se inserta en un espacio autónomo que acoge tendencias clave de la sociedad, al ser un revelador de códigos culturales y sociales, donde lo público y lo privado convergen para generar signos reinterpretados y reconstruidos por el espectador voluntario e involuntario.^[9]

Resulta claro que al tomar las calles por asalto para realizar una apropiación simbólica y artística de los espacios de la ciudad de manera no institucional, se tiene como fin resignificarlos y crear conciencia en diversas comunidades, para propiciar una alternativa cultural en diversos espacios. Entiendo la calle y el espacio urbano como un terreno para la circulación y producción de obras, más allá de las ofertas mercantiles para realizar proyectos y encuentros que propician los festivales o los lugares legitimados del arte; obedece a mi necesidad de expresarme, de compartir e intercambiar saberes derivados de coordinar laboratorios de *performance* en espacio público, *fotoperformance*, fotografía y trabajo social con la comunidad.

Como artista de *performance*, estoy interesada en la socialización. Antes de llevar a cabo la pieza, investigo el lugar y su historia, lo cual en algunas ocasiones me ha llevado a hacer piezas de acción colaborativa. El *performance* situado en espacio

9 Me refiero a un espectador voluntario cuando hay testigos (*performances* hechos para festivales, muestras y galerías), un público que sabe lo que ve. El espectador involuntario es el transeúnte que casualmente se topa con la obra y es afectado por el contenido simbólico que le genera asociaciones insertadas dentro del imaginario colectivo, esto depende de su contexto cultural e histórico. De igual manera cuando el artista de *performance* interactúa con los presentes, hay un detonante que posteriormente se verá reflejado en diversos discursos.

público propicia en la gente una realidad a partir de signos y estéticas abstractas, las cuales disparan su psique y le permiten involucrarse con la obra, ahí es donde se producen los instantes de encuentro y socialización. El arte es entendido como el lugar de producción de una sociabilidad, al generar un conjunto de los estados de encuentro, como lo menciona Nicolas Bourriaud, en su libro *Estética relacional*, donde afirma que el arte “está hecho de la misma materia que los intercambios sociales, ocupa un lugar particular en la producción colectiva”^[10]

Debe reflexionarse sobre cómo se relacionan las propuestas del *performance* con el otro (espectador voluntario e involuntario) en el espacio público y el efecto que producen en el espectador, al crear diálogos por medio de la experiencia estética, al generar un *intersticio* social,^[11] hablando en términos marxistas: “El *intersticio* es un espacio para las relaciones humanas, que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global”.^[12]

¿Estaremos hablando del *performance* como *intersticio* o del cuerpo como un lugar de encuentro? El cuerpo como un estallido de colisiones con otros cuerpos (espectadores o presentes), genera el parteaguas para hablar del *performance* como un *intersticio*, que sólo se logra mediante la acción y nos crea los *estados de encuentro* al producir conocimiento, saberes y cuestionamientos del que mira los *performances* urbanos. El *performance* adquiere en el entorno urbano presencia, intercambio e interacción, al transformarlo en acciones colaborativas y participativas, las cuales constituyen un reto para el artista, más allá de las redes donde se articulan las prácticas artísticas con lo social y lo político, al desbordar los límites de lo gráfico y hacer un cruce con otras disciplinas para ser instaladas en el espacio público y usarlo como soporte. Rodolfo Agüero afirma que es: “Un arte que confluye y acciona en el espacio urbano evidenciará especificidades de su contexto a partir del lugar de emplazamiento. Lejos de ser generadas únicamente por el artista, estas manifestaciones apelan a procesos de producción más amplios generadores de dinámicas urbano-sociales que postulan un contexto situacional y relacional.”^[13]

Sin embargo, con la búsqueda por igualar el arte y la vida desde comienzos del siglo XX, y con mayor intensidad en la década de los sesenta, medio siglo después nos encontramos frente a un nuevo debate en torno a los espacios públicos. Esta temática

10 Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013, p. 49.

11 *Intersticio*, término utilizado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapan al cuadro capitalista por no responder a la ley de ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etc. Citado en Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013, pp. 15-16

12 *Idem*.

13 Rodolfo Agüero, *La calle como soporte. Cuadernos de Investigación*, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte, 2014, p. 13.

ha sido abordada por múltiples críticos, historiadores y educadores de arte, quienes cuestionan la postura del arte en los espacios públicos frente a las ofertas de los gobiernos y empresas privadas, impulsadas por los procesos de gentrificación cultural, fenómeno con mayor impacto en América Latina.

Al respecto Santiago Cao,^[14] lanza una interrogante, a modo de título, en su ensayo “¿Arte en Espacios públicos o Arte con los espacios públicos? El cuerpo como herramienta para propiciar imaginarios otros y otras Producciones de Ciudad”.^[15] Al relacionar la investigación con el concepto mencionado, tengo la certeza de que el arte en el espacio público tiene un aspecto relacional con los sujetos; los espacios públicos son contenedores de saberes, a diferencia del arte con los espacios públicos, el cual se encuentra enmarcado dentro de los poderes hegemónicos culturales, que son una extensión del museo o galería. Al realizar *performance* en espacios públicos y buscar en lo cotidiano los deseos latentes de la gente, provocarlos, despertarlos y sustituirlos por los deseos impuestos por la cultura dominante, el espacio y el tiempo se convierten en productores de acontecimientos, por medio de acciones efímeras que buscan perdurar en el documento ya sea visual o narrativo, que conlleva a las prácticas transdisciplinarias al proponer un modo de productividad y experiencia estética. Por tal razón es importante reconstruir una memoria de lo vivido a partir de una identidad individual y colectiva del contexto.

Invito al lector o al creador a indagar en la potencia de las prácticas artísticas fuera de los espacios tradicionales. Dejo abiertas las interrogantes que plantea Cao en su ensayo citado, para que cada uno conciba sus respuestas y de esa forma se generen nuevos cuestionamientos sobre las prácticas de arte en los espacios públicos.

¿Las actuales prácticas artísticas contemporáneas que en su hacer intervienen un espacio público, procuran realmente con ello salir de la asepsia de los Museos para entrar en lo contingente? ¿Acaso la mayor parte de estas propuestas consiguen “salir” del lugar de las respuestas controladas? ¿Se trata de Arte en espacios públicos o arte con el espacio público? ¿Qué se pretende al accionar allí? Entendiendo que en estos espacios el potencial se da en relación al encuentro más que a la búsqueda, a la expansión más que a la delimitación, al disenso más que a la homologación de saberes. ¿Cuáles podrían ser los aportes que una práctica artística relacional - como podría ser la *Performance*

14 Santiago Cao, artista visual argentino, cuenta con una maestría en Urbanismo dentro de la línea de investigación “Procesos Urbanos Contemporáneos” en la Universidad Federal de Bahía (UFBA). Licenciado en Artes Visuales por el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) de Buenos Aires, donde ejerció desde 2008 hasta 2013 como profesor de la asignatura Lenguaje Visual. Pueden verse registros de sus acciones y textos en: <http://santiagocao.metzonimia.com/> y http://issuu.com/santiago_cao

15 Ensayo presentado durante el Seminario Internacional Estudios y Encuentros entre Antropología y Arte, realizado en la Pontificia Universidad Católica del Perú, del 19 al 21 de noviembre de 2014.

- conllevaría tanto al campo del Arte como para las personas que por esos espacios transitan al momento de estar aconteciendo dicha acción?^[16]

1.1 Experiencia, resignificación e intencionalidad: *performer* y espectador

El aspecto relacional del *performance* en el espacio público, puede impulsar propuestas que al ser observadas activan los saberes del imaginario colectivo, con identidad propia. La identidad colectiva, con los signos interpretados por sus interlocutores, se insertan en el *performance* al observar tendencias de la sociedad para analizarlas como un revelador cultural y social, puesto que lo público y lo privado convergen en diversas formas. Por ejemplo, la autobiografía visual, el trabajo *in situ* o de *site specific*, se conciben como un testimonio o una memoria.

Es importante destacar que la percepción del espectador, de una acción en el espacio público, puede ser permeada y matizada por la propia subjetividad a partir del contexto, de la experiencia personal y el análisis posterior a la obra, la cual, estará determinada o influida por los recuerdos. De esa forma éstos se transmiten oral o textualmente al mismo tiempo que las anécdotas suscitadas antes o después de la acción.

La reinterpretación, junto con los saberes colectivos, la podemos pensar desde que nos construimos una imagen de nosotros mismos, basada en cómo nos ven los demás, es decir, nos vemos a través de los otros. Esto es la capacidad de significar al ver y encontrar signos que nos remitan a lo que pensamos o creemos que es, encontrarnos producciones de subjetividades que provocan versiones diferentes a la realidad, de ahí la reinterpretación de las obras de arte.

La práctica del *performance*, situada en un espacio público, propicia activar los saberes de los sujetos, al mirar imágenes hechas con el cuerpo y objetos descontextualizados, genera iconografías no tan conocidas y crea un extrañamiento en los individuos. Ahí tenemos al espectador curioso, al artista que se convierte en objeto y su cuerpo en zona de significados, generando en cada uno de los presentes una relación por medio de la empatía, al activar su memoria y sacarlo del espacio seguro de las respuestas dadas. Cuando no hay quién pueda contestar, el observador generará sus reflexiones, que al ser expresadas completarán el proceso de la obra. Así, el destino de las obras varía en virtud de cómo se lleva a cabo la recepción y de las vicisitudes derivadas de los cambiantes criterios interpretados.

16 Santiago Cao, “¿Arte en Espacios públicos o Arte con los espacios públicos? El cuerpo como herramienta para propiciar imaginarios otros y otras Producciones de Ciudad”, p. 3, disponible en: <http://santiagocao.metzonimia.com/arte-con>

En mi *praxis*^[17] dentro del espacio público, algunas veces el transeúnte ha completado la obra al intervenir en ella; en otras, me ha liberado de contrariedades. Por tal razón es transcendental narrar lo acontecido, otro modo de expandir el *performance*.

Santiago Cao considera que al utilizar el *performance* como intervención urbana, se genera una dislocación de la realidad de los sujetos en su cotidiano al transitar; lo llama *Cuerpo sin Rostro*.

Propongo entonces que pensemos la *performance* como un *Cuerpo Sin Rostro* (CsR) que tenga como posibilidad el ser depositario de múltiples rostros en contiguo desplazamiento frente a los saberes de las personas que la observan. La *performance*, entendida como una herramienta para desorganizar el cuerpo social a partir de sus propios saberes en la procura de nuevas producciones de subjetividad que posibiliten otras producciones de ciudad.^[18]

En líneas anteriores hago mención del cuerpo como un lugar de encuentros y propongo al *performance* como un *intersticio*. Cao concibe al *performance* como *Cuerpo Sin Rostro* que posibilita los saberes compartidos, los cuales se dan mediante la percepción por el sentido de la vista, donde el espacio y el ocupante con el paso del tiempo convergen para generar una experiencia espacial por medio del pensamiento. Por eso decimos que la realidad depende de la percepción. ¿Si cambiara la realidad del transeúnte al confrontarse con una pieza de *performance*, esa realidad modificada cambiaría la realidad del *performer*?

Mi realidad es modificada con cada acción, va del inconsciente al consciente. Gracias a las memorias narradas durante y después de la acción cambia mi percepción, no sólo de la realidad, sino del mundo. En cada uno de los *performances* que he realizado en distintos lugares y países, he trabajado con el contexto, lo cual me da las pautas en mi accionar y a su vez modifica con el tiempo mi apreciación de la vida y del arte.

Cuando comenzaba a accionar me preguntaba si mis acciones modificaban a las personas que las presenciaban. Años después contesto esta pregunta con un **SÍ**, al recopilar las anécdotas suscitadas, antes, durante y después de cada una de mis piezas,

17 *Praxis* se refiere a la unidad indisoluble entre ética y ciencia. Para Marx, la *praxis* es una actividad humana fundamental, en virtud de la cual el hombre produce la realidad histórica y permite al ser humano transformar la naturaleza, por lo tanto, conocerla junto con la sociedad, a partir de la interacción de sistemas históricos y culturales. El hombre para Marx es un *ser de la praxis*. Entiendo la complejidad del término y me apropio del concepto de la teoría marxista, al usarlo en mi práctica artística y en el lenguaje cotidiano, por ser una noción unitaria y diversa de la actividad humana práctico-sensible, en la que se articulan determinados conocimientos de la realidad social para su transformación. En Rubel Maximilien, *Karl Marx: ensayo de biografía intelectual*, Buenos Aires, Paidós, 1970, p.172.

18 *Ibidem*, p. 7.

que son atesoradas en mi memoria. Puedo decir que he dejado una reminiscencia de quienes hicieron un comentario que marcó mi vida.^[19]

Cuando me encuentro en el campo de acción y los presentes se acercan a indagar, al evitar contestación alguna y no responder, me pregunto si genero alguna reflexión o únicamente es curiosidad. No tengo certeza de que el espectador curioso genere una catarsis; sin embargo, el accionar con las diversas temáticas sociales que aborda mi trabajo traza una autobiografía, con la cual en algunas ocasiones he llegado a experimentar catarsis y me permite entender diversos conceptos, que sin duda propician un cambio en mí y en quien me observa. Puesto que la estructura formal de una obra cumple la función de camuflar sus orígenes en el inconsciente del artista y crear un disfraz que permita la manifestación de los pensamientos.

Me parece pertinente hacer algunas citas sobre la postura de Bartolomé Ferrando, *performer* y poeta visual español. Sus aportaciones a los elementos de creación de la *performance* los considero fundamentales, en especial cuando se refiere al discurso artístico, que a menudo contiene un alto grado de ambigüedad. Eso genera modos de activación, de empatía o identificación del espectador, proceso inconsciente, que transmite antipatías y simpatías, las cuales son aparentemente injustificables.

Ferrando investiga los factores subliminales que activan los deseos del *performer* y del espectador, al trasladarse en sentimientos, no sólo contemplativos, sino de activarlos a la capacidad de reflexión e imaginación del otro. Bartolomé propone el *no discurso*, con el cual coincido; sin embargo, mi *praxis* está encaminada a la relación directa con el otro y su contexto. Retomo aquí algunas de sus líneas: “Propongo y estoy a favor de la articulación de ese no discurso aplicado del arte de acción, y dejarlo que flote, que permanezca en suspenso, en espera, tal vez, de que algún otro recoja los filamentos rotos del mismo y construya con ellos algo distinto.”^[20]

Bartolomé se refiere a las ideas de Jhon Cage, con respecto de un arte no intencional; puesto que las cosas hablan y comunican su propio lenguaje, Ferrando aplica este concepto al arte del *performance* y su *no discurso*: “Yo pienso, que todo comunica, decía Cage, y que yo comunico tanto no diciendo nada como diciendo algo.”^[21] El *no discurso* propone intervenir el proceso comunicativo, en el cual el *performer* se advierte apenas como tal, pareciera estar ausente, para mimetizarse con los materiales y observar al autor de la acción desde la audiencia, como uno más.

19 Para ver algunas anécdotas narradas, se sugiere consultar el material audiovisual en la entrevista realizada por *Culturama TV, Volumen 01 Ruth Viguera, 2015*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=d-wUnmjEBvw>

20 Bartolomé Ferrando, *El arte de la performance, Elementos de creación*, Valencia, Mahali, 2009, p. 75.

21 *Ibidem*, p. 76.

Se trataría, en resumen, de llevar a cabo una práctica artística que no estuviera dirigida a nadie y al mismo tiempo, que indirectamente toda la audiencia fuera destinataria de la misma. De ese modo a menos parcialmente, se evitará el subrayado de esa distancia no productiva que separa al artista del público en el arte de la *performance*.^[22]

Me resulta interesante el hecho de jugar con el espacio en función de la ausencia, un recurso retomando por Elvira Santamaría^[23] en muchas de sus acciones, sin embargo, la idea de involucrar al público indirectamente en los *performances*, enriquece y completa la obra. Son dos formas distintas de concebir el quehacer de la *performance*, estas darán la pauta a los estudiosos del arte para futuras investigaciones.

En el espacio público es necesario seguir forjando receptáculos de saberes, tanto de quien los transita, como de quien utiliza la calle como soporte artístico, generar en esos espacios relaciones interpersonales e individuales, que permiten asumir la responsabilidad que conlleva involucrar al espectador al trabajar en la urbe y modificar el espacio.

1.2. La autoetnografía como recurso de creación en la *performance*

Conocerse a uno mismo es la tarea más difícil porque pone en juego directamente nuestra racionalidad, pero también nuestros miedos y pasiones. Si uno consigue conocerse a fondo a sí mismo, sabrá comprender a los demás y la realidad que lo rodea.

Alejandro Magno

Retomo las líneas anteriores del epígrafe y hago alusión a ellas en mi práctica dentro del *performance*, que se inserta en un espacio autobiográfico; por ser mujer viajera, mujer nómada y voraz consumidora de relatos, tradiciones, sabores, fragancias y saberes emparentados con diversas formas de autoconocimiento, para poner en juego mis pasiones y mis miedos e incorporarlos a mi proceso de investigación y así ahondar en

22 *Idem.*

23 Elvira Santamaría, artista visual mexicana, miembro del grupo de *performance Black Market International* y del Sistema Nacional de Creadores de Arte (CONACULTA-FONCA). Su concepción plantea que a partir del *performance* se deconstruyen discursos para generar símbolos e imágenes, que nos permiten concretar otras nociones para ser resignificadores de memorias, al construir una realidad diferente. Considera que un *performance* en la calle, es una realidad que sale a vivir. Toda la información referente a Elvira Santamaría, ha sido extraída del CDR *Elvira Santamaría. Mujeres en Acción*. Serie documental de *performance*, de Josefina Alcázar. CONACULTA-FONCA-CITRU-Ex Teresa Arte Actual, México 2006. Se sugiere visitar el sitio web de la artista, disponible en: <https://www.elvirasantamariatorres.co.uk/>

el campo de la autoetnografía^[24] como método para enlazar la experiencia propia, al incorporar conceptos sociales, políticos y culturales.

Guillermo Gómez Peña, en su libro *Bitácora del cruce*, aborda ligeramente la temática del artista como etnógrafo al destacar que “nuestra principal obra de arte es nuestro propio cuerpo, cubierto de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas”.^[25] En ese sentido, en la postmodernidad, el artista se interesa en el otro y en la relación con su entorno. Con la reevaluación de nuevos paradigmas en el campo del arte y en el de las humanidades, se han presentado cambios para facilitar las estrategias del arte contemporáneo al vincular el método etnográfico,^[26] el cual depende del estudio de la antropología.^[27] En los años sesenta surgió la noción de las “culturas como textos” y por tanto, la de “antropología como literatura”. Será entonces que, hasta finales de la década de los ochenta las artes adquirieron notoriedad en la reflexión antropológica.

Con respecto al artista como etnógrafo, Hal Foster considera que éste nació como migrante en 1987, con el hundimiento del mercado y las controversias políticas que ocurrieron en Estados Unidos y Europa, donde el arte entró en un periodo de declive. El giro etnográfico en el arte contemporáneo, fue impulsado cuando la institución dejó de describirse únicamente en términos espaciales como el museo, el estudio o la galería, para desplazarse hacia los movimientos sociales como los feminismos, las homosexualidades, los derechos civiles y el multiculturalismo. Hubo un retorno de lo referencial, el cual, estuvo basado en una identidad particular o comunidad situada. Con este giro, las prácticas artísticas se vincularon a las políticas de igualdad de los noventa y la unión con la antropología.

24 La autoetnografía es un método de investigación social que se caracteriza por enlazar la propia experiencia autobiográfica del etnógrafo, con conceptos sociales, políticos y culturales. Su diferencia con la etnografía es el alto grado de subjetividad que es introducido al estudio, y la presentación de argumentos en una observación participante. Véase en Manuel Antonio Velandia Mora, “De la autobiografía a la autoetnografía como herramienta para el estudio de sí mismo,” disponible en: http://www.academia.edu/1001537/De_la_autobiograf%C3%ADa_a_la_autoetnograf%C3%ADa_como_herramienta_para_el_estudio_de_s%C3%AD_mismo

25 Guillermo Gómez Peña, *Bitácora del cruce*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 166.

26 La etnografía es el método de estudio utilizado por los antropólogos, para describir las costumbres y tradiciones de un grupo humano. Contribuye a conocer la identidad de la cultura humana que se desenvuelve en un ámbito sociocultural concreto. La etnografía recurre a la observación participante del antropólogo durante el tiempo en que se encuentra en contacto directo con el grupo a estudiar, asumiendo un rol activo en las actividades cotidianas de la comunidad. Consúltense en Definiciones (2015), disponible en: <http://definicion.de/etnografia/>

27 La antropología del griego *anthropos*, “hombre o humano”, y *logos* “conocimiento”. Ciencia integradora que estudia al hombre en el contexto cultural y social del que forma parte. Analiza el origen del ser humano, su desarrollo como especie social, los cambios en sus conductas y la manera en que las produce, según el paso del tiempo. Consúltense en Definiciones (2015), disponible en: <http://definicion.de/antropologia/>

Con el estudio de la cultura y el arte, desde la perspectiva antropológica, configura una serie de planteamientos sobre cómo la humanidad ha creado y construido, desde diferentes contextos, una multiplicidad de objetos, documentos, monumentos y escritos, cuyas formas estéticas han sido resignificadas. El proceso histórico de la creación artística está en relación con los mundos culturales concretos, vinculados entre sí y con los cuales las personas y los grupos han conformado identidades dentro de un orden político, social, económico, nacional, regional, local y global, donde el artista trata de realizar un proceso con el cual incide en la cultura de un sitio y, a su vez, aprende de la misma.

Foster destaca que “Con el giro etnográfico en el arte; el artista corre el riesgo de esencializar las identidades del otro y de proyectar las imágenes del *yo* por medio de una “auto renovación narcisista”, sobre una otredad idealizada.”^[28] ¿Se puede pensar en otredad idealizada como artista de *performance*? Opino que la otredad idealizada la concibe el transeúnte ante la recepción de la pieza y los criterios interpretados, puesto que en cada *performance* se presenta un segmento de los múltiples *yo*es. Sin embargo, tanto la etnografía como la autoetnografía aparecen como herramientas alternas para dar mayor importancia a las relaciones establecidas con los sujetos a quienes se dirige la dinámica artística dentro de actividades y contextos cotidianos.

¿Por qué valerse del recurso de la autoetnografía como un elemento de creación en el *performance*? Hablaré sobre mi *praxis* y cómo me ha influido este método. Si bien la etnografía nos permite describir a un grupo humano en su contexto, la autoetnografía nos permite incorporar la biografía del investigador y diversos métodos, de los cuales retomo dos de manera empírica en mi proceso de creación: el inductivo y el dialógico,^[29] fundamentales para la concepción y la creación de la pieza.

Mediante la observación del lugar y la recopilación de datos históricos, interpongo la experiencia y la convierto en una narración escrita en primera persona al develar las memorias contadas por sus habitantes, quienes en algunas ocasiones han participado en la elaboración de la pieza o conclusiones de estudio, propios del método dialógico. Estos elementos se insertan en un espacio autobiográfico del día a día, permitiéndome abordar el imaginario social por medio del *performance*, el cual posteriormente deviene en catarsis, al revelar acontecimientos que marcaron mi vida, compenetrados con el trabajo en

28 Hal Foster, *El retorno de lo real: vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 186.

29 Método inductivo: parte de la recopilación de datos para contrastar hipótesis, alcanza conclusiones generales a partir de antecedentes en particular para llegar a una visión total. Suele basarse en la observación, la experimentación de los hechos y acciones concretas para poder llegar a una resolución o conclusión general. Método dialógico: los resultados de la investigación pueden ser valorados también por las personas que han sido estudiadas, y por tanto participan en la elaboración de las interpretaciones y conclusiones de estudio. En Joaquín Guerrero Muñoz, *El valor de la autoetnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa*, Revista Internacional de Trabajo Social y Bienestar, núm. 3, 2014, p. 238.

sitios específicos, impregnados de connotaciones sociales y políticas. Traslado las experiencias vividas, la compilación de datos y las anécdotas suscitadas antes, durante y después de la pieza a registros narrativos, propuestos en esta investigación como otro soporte, para documentar un *performance*.

Retomando las líneas anteriores con relación a la autoetnografía, el antropólogo Joaquín Guerrero Muñoz argumenta que:

La autoetnografía y las narraciones autobiográficas, permiten una comprensión cultural de uno mismo y de los otros, por ello ocupan un lugar central. En cambio, la narración en sí misma no ha de ser lo “predominante”, esto es por los contenidos autobiográficos que se han de combinar con otras fuentes y recursos, sin que dominen por entero el producto etnográfico final, en el que se han de incorporar además el análisis y las interpretaciones que se han derivado del proceso etnográfico.^[30]

En la opinión de Mercedes Blanco,^[31] la autoetnografía es una forma narrativa, generadora de conocimientos, que apoya la diversidad de formas de escritura y presentación de resultados, al dar cabida a relatos personales o autobiográficos situados en determinado contexto. Ella da a conocer:

Una variedad de autores afirman que la autoetnografía usualmente se escribe en primera persona y los textos aparecen en una variedad de formas. Por ejemplo, Richardson (2003) ofrece un amplio listado de autores con textos dice de “muchas especies”: relatos de ficción, drama, textos de *performance*, textos polivocales, aforismos, comedia, sátira, presentaciones visuales, alegóricas, conversaciones y géneros mixtos.^[32]

Y con respecto a la autobiografía Anna Maria Guasch menciona:

La biografía no explica la vida, sino que corre paralela a ella, como en paralelo corren los raíles del tren. Ante la necesidad de llevar a cabo un inventario de una época y de los modos de pensar, escribir, recapitular las personalidades, las formas y los comportamientos de la misma, la biografía aparece como una

30 *Ibidem*, p. 239.

31 Mercedes Blanco, doctora en ciencias sociales con especialidad en estudios de población por El Colegio de México. Profesora-investigadora de tiempo completo en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores. Sus temas de interés son la articulación familia-mujer-trabajo, el enfoque del curso de vida, el entrelazamiento de trayectorias vitales, la perspectiva de género, los estudios sobre generaciones/cohortes y la investigación narrativa.

32 Mercedes Blanco, “Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos”, disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000200004

“respuesta instintiva”, un impulso ciego frente a los fundamentos del orden y de la razón unidos al Yo.^[33]

En el arte contemporáneo hay un interés por los relatos autobiográficos, género que se creía caduco, pero que es retomado por artistas conceptuales con diversas formas de presentar el yo. Guasch reflexiona sobre un nuevo género autobiográfico que va de la autobiografía literaria a la autobiografía visual y centra su estudio en diversos artistas como: On Kawara, Hanne Darboven, Mary Kelly, Sol LeWitt, Cindy Sherman y el cineasta Jean-Luc Godard; con algunos casos de combinación entre imágenes y textos, que establecen un nuevo nexo entre el autor, la vida y el trabajo artístico más allá del autorretrato. La autobiografía se emparenta con diversas formas de búsqueda de la identidad y del autoconocimiento, al respecto Josefina Alcázar enfatiza:

La ampliación del espacio autobiográfico muestra que vivimos en una época de expansión de la reflexividad, en un intento de ser conscientes del propio yo. El *performance* se ha confundido con narcisismo y egolatría; sin embargo, los artistas establecen una relación entre su yo íntimo y el compromiso social; es un yo que conecta la esfera privada con el espacio público, un yo proyectado a la comunidad, un yo con proyección estética. En resumen, un yo que retoma el lema feminista “lo personal es político”. En el *performance* no se busca la integración a la normatividad, sino que, por el contrario, busca la trasgresión de lo establecido.^[34]

En ese sentido, la autoetnografía se inscribe en mi interés por los relatos autobiográficos, ubicándolos desde la perspectiva epistemológica, al dar cuenta de los contextos que me toca vivir. Cuando trabajo el espacio público y lo tomo como soporte, vínculo, desde un enfoque narrativo, la experiencia inscrita sobre lo vivido e incorporo los relatos construidos por los transeúntes. Los relatos o las narraciones, son realidades discursivas en las que se condensan y fijan nuestras vivencias personales por medio del lenguaje oral o escrito, aunque sea tan sólo de una forma limitada y parcial; está claro que no todo lo vivido puede ser aprehendido o sustituido por la palabra. “Aquello que contamos a los demás, y que también nos contamos a nosotros mismos, emerge de procesos intencionales de selección, elaboración, expresión y rememoración de las experiencias personales.”^[35]

Tanto los relatos como los *performances* no pueden repetirse; sin embargo, pueden insertarse en el tiempo mediante la escritura y la imagen (documentación fotográfica y video) incorporadas a la producción para formar un cuerpo de obra. Sumo a mi quehacer

33 Anna Maria Guasch, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid, Siruela, 2009, p. 13.

34 Josefina Alcázar, *Performance un arte del Yo, autobiografía, cuerpo e identidad*, México, Siglo XXI, 2014, p. 9.

35 Guerrero, Muñoz, *Op. Cit.*, p. 204.

artístico la autoetnografía, para con ello, según Guasch, realizar una autobiografía visual acompañada de narraciones escritas, fotografías, videos y sonidos.

Más allá de ciertas controversias que puede generar la incorporación de la auto etnografía como un recurso dentro de los elementos de creación, ésta amplía mi concepción para dar cabida tanto a narraciones personales, como a experiencias suscitadas dentro de un contexto social determinado, del cual hay una investigación previa del lugar que me permite hacer partícipe a la comunidad, al que documenta y al que da una opinión, respecto de la pieza, con sus múltiples reinterpretaciones.

Al hacer partícipes a los otros, hay una ruptura de la visión individualista por parte del artista y de los limitantes de la metodología de algunos antropólogos ortodoxos, con los criterios de fiabilidad y validez de un documento.

Sin embargo, al incorporar la autoetnografía como método de investigación, favorece el lado creativo del artista-investigador, ya que permite explorar ciertas áreas o temáticas que exigen un enfoque distinto que, en este caso, son incorporadas al arte contemporáneo como: el arte relacional, el *performance*, el arte *in situ* o de *site specific*.

1.3 “El tercer registro” por Gabriel Sasiambarrena

El trabajo de investigación-producción del artista y docente Gabriel Sasiambarrena,^[36] se centra en los procesos de inscripción entre las variantes de los diferentes registros que componen el *performance*, diferenciándolos de otros tipos del *cuerpo en acción*, como él le llama. Su trabajo está puntualizado en la operatividad del *fotoperformance* y *videoperformance*. Considero importante, para el presente proyecto, sus aportes a la categorización de otros modos de registro, otorgándoles un estatuto inédito, los cuales enumera en cinco tipos: *performance* documental, *performance* con público, *performance* con soporte de video en vivo, *fotoperformance* y *videoperformance*.

La diferencia que existe entre el cuerpo registrado en un *fotoperformance* y el cuerpo que está registrándose en un *videoperformance* parecen procesos similares, pero la categoría de registro que los une es la misma que los separa de otros tipos del cuerpo en acción. Cada uno de ellos establece una capacidad diferente del tiempo junto al vínculo que existe entre la cámara y la acción realizada.

Presentar la categoría del registro de un cuerpo en la unidad que origina la *performance*, ya sea con, en, y/o para la cámara, nos brindará la posibilidad

36 Artista visual e investigador, profesor en la cátedra Artes Performáticas I y del Taller de Videoperformance en la Maestría en Teatro y Artes Performáticas en la Universidad Nacional de Artes (UNA), Buenos Aires, Argentina.

de entender las diferenciaciones fenomenológicas en cuanto a la presentación espacio temporal, también transitar la dialéctica del registro en tiempo presente/ ausente, cercano/lejano, temporal/atemporal, directo/indirecto, como también asimilar la fragmentación del sentido, y la secuencia continua de una acción frente a la lente de la cámara.^[37]

Sasiambarrena establece que el registro de un cuerpo en acción termina siendo una obra en sí, asunto estudiado por Peggy Phelan, cuando se refiere al *performance* documentado como una obra independiente de la acción. Comparto el concepto, sin embargo, agrego que la documentación es un complemento y extensión del mismo, aunado a las diferentes categorías de registro que componen a un *performance*.

La categoría está definida según los modos del registro, estos son exclusivamente para un cuerpo frente a la lente de la cámara, donde se identificarían señalamientos de una contrariedad fenomenológica temporal entre lo; estático/dinámico, continuo/discontinuo, directo/indirecto, duracional/momentáneo, real/virtual-real. Los rasgos comunes presentes entre el cuerpo-cámara, familiarizan a la *performance* en tanto el registro de la misma. La naturaleza temporal en cada uno de estos registros constituye una diferencia fenomenal en las producciones finales.^[38]

Retomo algunos planteamientos de Gabriel Sasiambarrena y realizo una relectura del “*tercer registro*”. Este concepto se refiere a que el último registro siempre será real/virtual, con énfasis en la representación irrepresentable, hablando en tiempos de registro; es decir, lo real de la acción, ante la realidad alterada del registro, por la mirada del que documenta. Esta reflexión de Gabriel se desarrolla desde el campo de la pintura (obra-espectador), puesto que el mirante y lo mirado están separados en la estancia del museo o la galería. La obra en el museo, el artista en el estudio-taller y el espectador-transeúnte; esta analogía se traslada al campo del *performance* en espacio público, para reflexionar sobre la mirada omnipresente del instante inasible. Sasiambarrena da a conocer lo siguiente:

Propongo en la *performance* un modo de pensamiento en arte que plantea un espacio que cubra a otro, a veces superpuestos, otros...yuxtapuestos. Como dos líneas superpuestas en espacio y tiempo que claman una nueva lectura de la realidad “*El tercer registro*”. En la escena creada, exploro lo que sucede en la mirada que mira lo mirado.^[39]

En su proyecto “*Efímero: Performance*”, él le da vuelta a la escena y cuestiona la mirada del otro. El artista plantea la mirada a partir del otro en tiempo real, con dos *performances* realizados en público, ante una reproductividad técnica, por medio de dispositivos. Lo importante de la obra era capturar la mirada del público observando el *performance*; posteriormente, seleccionar las imágenes y editarlas, para después proyectarlas en una pantalla a doble distancia, es decir, registro en vivo y futura proyección con registros y dispositivos inalámbricos. Los participantes se evocan en un tiempo performativo y a un instante de una lectura próxima o lejana de la realidad, que reafirma lo que acontece al mirar un *performance*.

El “*tercer registro*” se refiere a lo real/virtual, poniendo énfasis en la triada propuesta por Gabriel: acción-acontecimiento-inscripción. ¿Por qué incorporar el “*tercer registro*” al proyecto de investigación? Hago una apropiación del concepto para recontextualizarlo a mi experiencia, por medio de nuevas lecturas de la realidad en el *performance*, aplicadas en el caso del espectador-transeúnte como participante activo, mediante la reinterpretación que depende de su contexto y de su historia, además de incorporar la mirada del que documenta. Ahí es el punto de apropiación y relectura que hago, al retomar el “*tercer registro*”, pero desde la perspectiva del cuerpo-objeto como lo mirado y el que mira: espectador-transeúnte-fotógrafo. Esta realidad efímera es capturada de ambas partes y permeada de diferente forma. Exploro en la mirada del otro desde una perspectiva autoetnográfica, le llamo el otro o los otros a los habitantes del lugar donde realizo un *performance* y vinculo la propia experiencia con los saberes y contextos diversos, que me permiten interactuar y generar los conceptos para la construcción de la pieza. Posteriormente, exploro en la mirada y experiencia del transeúnte, al recopilar las anécdotas que se generen, para finalizar con la mirada del fotógrafo.

Cuando indago en las diversas miradas que conforman la presente investigación, puedo explorar con varios soportes para la documentación de un *performance* y ampliar las narrativas para otórgales un papel activo-creativo y de ese modo incorporar las distintas miradas que presenciaron la acción. Parafraseando a Sasiambarrena, “ver en la *performance* lo que sucede en la mirada que mira lo mirado”. Desde mi perspectiva, incorporo las miradas a una memoria reflejada en el cuerpo de obra o producto final de la pieza.

37 Gabriel Sasiambarrena, ensayo, “La imagen del cuerpo en tanto el cuerpo de la imagen. Tiempo-Cuerpo - Dispositivo. La acción en *Fotoperformance* y *Videoperformance*”, Quilmes, 2015, p. 3, disponible en: <http://www.gsasiambarrena.com.ar/cont/Escritura/Textos/marco.html>

38 *Ibidem*, p. 9.

39 Gabriel Sasiambarrena. *La mirada en la performance, pensar en el tercer registro*, Quilmes, 2011, pag.55

Capítulo 2

La importancia de la documentación como elemento de experiencia en el campo del *performance*

Desde el comienzo de la investigación, he abordado el término de experiencia, entendida en función del acontecimiento derivado de la observación del público voluntario e involuntario y de la resignificación que cada cual le da a la obra, que en ocasiones suscita la participación de los presentes y conocimientos generados de esta vivencia al artista. La experiencia vivida por el artista y espectador da una alteración azarosa y continua, cuyos efectos modifican el sentido de lo cotidiano y la vida. Es importante precisar la importancia y el papel de la documentación como elemento de experiencia, debido al impacto que tiene en el nivel visual, con las imágenes capturadas o bien las anécdotas contadas como testimonios, los cuales generan otro tipo de experiencias.

El *performance*, instaurado dentro del campo de las artes visuales, además de ser interrelacionado con la poesía, el teatro, la danza, la música y las nuevas tecnologías, ha provocado diversos debates en torno al tema de la documentación. Hoy en día siguen habiendo algunas posturas ortodoxas en torno a esta temática; sin embargo, como arte institucionalizado,^[40] es imprescindible el uso de la documentación.

40 Utilizo el término para referirme de forma general a la práctica del *performance*, por medio de laboratorios, talleres, programas de becas, residencias para artistas, festivales, acceso a libros, catálogos, memorias y sitios web.

Desde una mirada personal, observo que algunos artistas centran toda su obra en la documentación visual, lo cual es importante pero no más que la acción; debe entenderse como complemento de la misma. ¿Por qué los artistas del *performance* no vemos otras posibilidades de documentación más allá de los componentes visuales como la fotografía y el video? Hay multiplicidad de medios para documentar el *performance* más allá de lo visual, propongo ahondar en otros tipos de soportes. Rechazo las *performances* donde sólo vemos imagen perfecta plasmada en una fotografía impecable y la acción queda en última estancia; no me refiero al *fotoperformance* o al *videoperformance*, sino que hago énfasis en las acciones instauradas dentro de un festival o bien en los espacios públicos que son utilizados como un supuesto “bello” fondo.

En México, algunos artistas de los años sesenta y setenta rechazaban las posibilidades de la documentación, ya que no era tan importante como las acciones en sí mismas, por ser un acto efímero, hay poca documentación.

Josefina Alcázar, investigadora incansable y pionera en el campo de la compilación y archivo del *performance* en México, destaca que en los sesentas y setentas sólo tenemos huella transcendental de los *performances* realizados por la tradición oral y por recopilación de anécdotas, de los cuales han sufrido modificaciones; pero que sin embargo, se han convertido en acciones míticas.

Paradójicamente; a pesar de que hoy en día cada artista hace acopio de su propia documentación y que, en las presentaciones de *performance* hay muchas cámaras y videos pululando por todos lados, todo ese material documental está disperso, sin clasificar y no es accesible a la mayoría interesada en esta manifestación artística. De ahí que contar con una memoria visual del *performance* es fundamental para construir su historia. Sin embargo, el doble carácter de la fotografía, como arte y como testimonio, permite que una buena foto alcance gran difusión, aun cuando el *performance* haya sido mediocre. Y, por el contrario, *performances* entrañables no se difunden por no contar con registro fotográfico de calidad. No hay que olvidar, por lo tanto, que el *performance* es un arte vivo, donde la experiencia es insustituible.^[41]

Alberto Caballero,^[42] por ejemplo, escribe que al entrar en escena la imagen como representación del cuerpo, el cuerpo en tanto imagen ha sido su representación el objeto del arte, hablo de la imagen como resultado visual de la documentación que queda de un *performance*. Caballero propone una interrogante con respecto a la documentación:

41 *Ibidem*, p. 109.

42 Alberto Caballero, investigador argentino, centra su trabajo en el arte acción, nuevas tecnologías y arte-psicoanálisis.

“¿Habría una fotografía *performática*? Se registra algo en tanto *performático*, por la acción misma, no por la cosa ni por el hecho, sino por la acción que ello produce.”^[43]

Como se mencionó en el apartado de Gabriel Sasiambarrena, sí hay una fotografía *performática*, pero dentro de la categoría de la misma como ejemplo tenemos los *fotoperformances* que, en algunas ocasiones, son tomados por el propio ejecutante, acciones hechas para la cámara. Conuerdo con la postura de Caballero sobre el *performance*: cuando se intenta fijar algo de la acción, el cuerpo no adquiere valor de imagen, ya que la imagen es un producto entre lo real y lo imaginario, mediado por lo simbólico y el cuerpo en acción se instala en la imagen; de esa forma, podríamos hablar de una fotografía *performática*.

Al respecto Peggy Phelan afirma que: “La única vida del *performance* transcurre en el presente. El *performance* no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es *performance*.”^[44] En algún punto coincido con la visión de Phelan, cuando menciona el carácter efímero y que al registrarse se convierte en otra cosa, pero en la actualidad tanto el registro como el *performance* pueden vincularse al cuerpo de obra. Es necesario el carácter documental para que sobreviva el *performance* en el tiempo, no como acción en sí misma, sino como memoria y documento con valor histórico en el arte.

Varios artistas tienen un dilema con respecto al tema de la documentación, en algunos casos desmerece la acción, en otros la fotografía la enaltece. En el documento de video se logra ver de una forma más aproximada; sin embargo, no se compara con la experiencia vivida.

El documento de un *performance* es un estímulo a la memoria para que el recuerdo se haga presente, por ser un acto efímero, cuyas huellas radican en la psique del público y en la mirada del fotógrafo que plasmó la imagen; es ahí donde se encuentra su valor, en la desaparición en sentido ontológico estricto, no puede repetirse pero sí recordarse o reconstruirse.

En palabras de Phelan: “El *performance*, en un sentido ontológico estricto, no es reproductivo. Dicha cualidad lo convierte en miembro menor de las artes contemporáneas. El *performance* obstruye la delicada maquinaria de representación reproductiva necesaria para la circulación del capital.”^[45]

43 Alberto Caballero, “*Performance, foto y Videoperformance*”, Quilmes, 2005, disponible en: <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/articulos/caballero/a-caballeroFotoPerf.htm>

44 Peggy Phelan, “Ontología del *performance*: representación sin reproducción”, en Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 97.

45 Phelan, *Op.Cit.*, p. 99.

No considero que el *performance* sea miembro menor de las artes contemporáneas por la desmaterialización del objeto y su desaparición; al contrario, da un sinfín de posibilidades y de interconexiones con otras áreas, ejemplo de ello es el presente trabajo. Peggy lo argumenta desde un enfoque permeado por su línea de investigación, enfocada al psicoanálisis y al feminismo postestructuralista. Como lo he mencionado, hablar de *performance* en el siglo XXI es hablar de un arte institucionalizado que, con algunos artistas pioneros, logró insertarse dentro del mercado y el *mainstream*. Un ejemplo es la retrospectiva de Marina Abramovic, *The Artist Is Present*, expuesta del 14 de marzo al 31 de mayo de 2010, en el Museum of Modern Art/Nueva York (MOMA).

A pesar de que el registro ya no es el *performance* en sí mismo, hoy en día no pueden ir separados ni depender del todo del documento, deben ser complementarios. ¿Por qué no ver las múltiples posibilidades de la documentación como obra expandida? Como artistas tenemos un sinfín de posibilidades, por ejemplo, explorar la autodocumentación o la posibilidad de generar nuevos proyectos a partir de los registros. Seguir viendo el cuerpo como soporte y utilizar la documentación como vínculo. Es entonces como se reconstruye el carácter del *performance* documentado, que aporta una resignificación con diversas vertientes como las que propongo en el presente proyecto.

2.1 Las posibilidades de la documentación: medios y soportes

La importancia del documento como elemento de experiencia y resignificación en el *performance*, ha dado pauta para insinuar que es independiente de la acción e incluso con un valor estético más que la acción misma. ¿Será entonces el *performance*, en algunos casos, una obra aislada a la documentación? El *performance* y la documentación son obras separadas que dialogan paralelamente en simbiosis, además de posibilitar el campo de expansión con otras áreas; sin embargo, hay necesidad de plasmar la imagen creada por el *performance* en un soporte que a su vez reivindica el papel artístico de la fotografía y el video para formar un híbrido; estas relaciones pueden establecerse como hecho artístico, entendido como prolongación de la propuesta de la obra.

Analizar el uso de la documentación como medio de percepción y experiencia del otro, reiterando el carácter de la resignificación como elemento primordial en la reconstrucción posterior del *performance*, es un complemento que deviene en extensión del mismo, visto de esta manera por pocos artistas que sólo se quedan con el documento visual. Somos una minoría los interesados en el uso de otros soportes para registrar el proceso o el *performance* mismo. Para este proyecto de investigación, presento dos soportes no visuales para documentar un *performance*: el narrativo y el sonoro, propuesto como un aporte al campo de investigación y soporte inédito. Con la expectativa de que el interesado o interesada en el tema tenga un panorama más amplio y pueda acercarse a la experiencia vivida. Pienso que cuando se incluye la narración hay un acercamiento más directo, a diferencia del registro visual, este sólo puede quedarse en una buena fotografía. La experimentación que surge al documentar con dispositivos para la captura

de sonido de puntos específicos, como el latido del corazón, por poner un ejemplo, genera sensaciones o paisajes a quien escucha. Los tres soportes expuestos crean una reconstrucción de lo sucedido.

En casos como el *videoperformance* y el *fotoperformance* la imagen es privilegiada, puesto que son acciones hechas para la cámara. En otros casos como el trabajo en espacios urbanos, el registro es visto como huella, entendiendo que jamás debe agotar a la acción.

Esta investigación se construyó, paulatinamente, con el trabajo constante en el espacio público, el cúmulo de experiencias adquiridas en ocho años, junto con la recopilación de anécdotas y sucesos antes, durante y después del *performance*. De esta manera, pude crear un espacio de relaciones, además, es necesario retomar la palabra como un vehículo para el acercamiento y la valoración de la narración, que propicia que se escriba. Así surge la necesidad de indagar con soportes diferentes a los visuales, los cuales se expondrán en el siguiente orden: narrativo, visual y sonoro, mismos que conformarán el cuerpo de obra expuesto en el cuarto capítulo.

2.1.1 Narrativo

El uso de la narrativa en el *performance* como documentación, adquiere un valor no sólo como registro sino también como activador de nuevas experiencias. Este recurso fue utilizado en los inicios del *performance* o arte acción, del cual tenemos huella por medio de anécdotas que, al paso del tiempo, se han convertido en leyendas.

La narración fue desde tiempos remotos razón y motivo de encuentro. Se reconoce su importancia como camino de acercamiento entre los seres humanos y su entorno, al contar un hecho de manera cronológica tal y como ha ocurrido a través del tiempo. Así, diferentes acciones dan cuenta del hecho o suceso en general, ya sea oral o escrito. Rescatar la anécdota como relato breve de un acontecimiento sea extraño, curioso o divertido, generalmente ocurrido a la persona que lo cuenta, que es permeado de su historia y contexto. De ahí que es cuestionado por el carácter diverso de los hechos.

Omar Rincón^[46] hace énfasis en la narrativa:

Una de las afirmaciones más incontrovertibles es aquella que dice que somos los relatos que producimos de nosotros mismos como sujetos y como culturas. Habitamos la cultura de la narración como estrategia para sobrevivir, resistir

46 Omar Rincón, investigador colombiano y director del posgrado en Televisión en la Universidad Javeriana y en Periodismo en la Universidad de los Andes. Bogotá, Colombia.

e imaginar la vida. En el mundo de la vida aunque no tengamos nada, tenemos relatos para explicarnos e imaginarnos.^[47]

Es necesario retomar la palabra como un vehículo para el acercamiento y la valoración, como un camino a reconocer y recorrer la creatividad. Hay que resaltar la importancia del mundo de las palabras que narran, las palabras que dicen, las palabras inquietas, las palabras que preguntan y las palabras soñadoras que cuentan, pero sobre todo de las palabras reflexivas que se pronuncian y se escriben. Hacer de las experiencias vividas en el *performance* un cúmulo de memorias plasmadas en un documento narrativo, biográfico, etnográfico y antropológico. Es difícil crear espacios para la escritura, ésta genera puntos de abstracción y meditación, desmantela el tiempo para extenderlo temporalmente con una parte de los hechos. La importancia que le doy a la anécdota, mediante el ejercicio de la escritura, es porque el *performance* en espacio público constituye una herramienta para observar las tendencias claves de la sociedad, donde lo público y lo privado convergen en una identidad colectiva, los signos son interpretados por sus interlocutores, para insertarse posteriormente en un espacio autoetnográfico y ser rememorado.

El uso del relato, como elemento protagónico, fue de gran interés para los artistas dentro de la corriente del arte conceptual en la década de los setenta. Cabe considerar que algunos artistas contemporáneos incorporan el ejercicio de la escritura como elemento posterior a la acción y el relato oral como *performance*, veamos algunos ejemplos.

Contar Performances, 1996, pieza de Esther Ferrer,^[48] llevada a cabo en el Instituto Francés de Madrid, utiliza el relato como elemento protagónico, cuenta al público las peripecias de la práctica del *performance*, a su vez, ejecuta y describe una de sus acciones. Santiago Cao, con cada uno de sus *performances* articula reflexiones teóricas y narrativas, para hacer posteriormente un ensayo al cual llama *registro narrativo*. El proyecto *Thirteen Year Plan*, de Tehching Hsieh,^[49] consistió en dedicarle trece años de su vida a la producción de arte sin mostrarlo en público, su *performance* concluye con un relato de lo producido en ese tiempo ante un foro, el 1ro de enero de 2000 en el Judson Church de Nueva York. Guillermo Gómez Peña hace relatos híbridos que han ido evolucionando en un desarrollo orgánico, generalmente documenta sus *performances* en memorias de producción, poemas *performáticos*, reflexiones, crónicas y ensayos

47 Omar Rincón, *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*, Barcelona, Gedisa, 2006, p. 44.

48 En algunos momentos de esta investigación, cuando hablo de algunos artistas. Para mis fines considero innecesario dar más referencias, puesto que son artistas de gran trayectoria en el circuito del arte mundial y sus obras se pueden ver en la web. En el caso donde hablo a pie de página sobre algunos artistas, investigadores y críticos, es para dar a conocer su trabajo y sus aportaciones al campo de estudio.

49 Disponible en: <http://proyectoidis.org/tehching-hsieh/>

publicados en forma de libro, los denomina *performances notes*. David Byrne utiliza el relato como parte de su proceso creativo, ya que desde hace treinta años viaja por el mundo con su bicicleta portátil. En sus diarios de bicicleta, retrata postales urbanas con palabras que conforman narraciones llenas de color, música y notas sobre los barrios, bares, museos, calles, monumentos, plazas y prostíbulos que visita; medita sobre la violencia, la censura y los estereotipos. Su obra es una memoria narrada en primera persona, una autobiografía, conformada por diarios, apuntes, notas y diversos escritos.

En el caso de la documentación no visual del *performance*, se propone una mirada subjetiva que responde a una serie de interrogantes ligados a otras maneras de explorar nuevos medios y soportes con mayor efectividad para enlazar la experiencia de lo vivido.

Al indagar con el relato oral y escrito como recurso documental, se da la posibilidad de ser orientando en diversas direcciones, puesto que el *performance* o arte acción es un acontecimiento que se transforma y se construye en la medida en que el artista y el público interactúan. Esa construcción parte de la experiencia de la vivencia, por tanto, los mecanismos tradicionales, como la fotografía y el video, se reducen a la experiencia visual y a cuestiones relacionadas con la autoría de la obra.

Por consiguiente, pretendo sostener la posibilidad de documentar al *performance* mediante el relato escrito, aunado a las posibilidades sonoras, tarea compleja, ya que, se han encontrado pocos referentes debido a lo efímero y la estrecha relación con la documentación visual.

2.1.2 Visual

La inclusión de la fotografía, el uso del video, el audio digital, los dispositivos electrónicos combinados y el *software* específico han cobrado preponderancia en los procedimientos y discursos de los artistas; todo esto aunado al impacto digital que propició cambios históricos en la ciencia, la tecnología y la cultura visual. La imagen ha tenido un papel clave en tanto que le ha dado un sentido al imaginario colectivo. Walter Benjamin y Marshall McLuhan escribieron sobre la irrupción de los *mas media*, la tecnología informática y cómo influyen en la sociedad. Hoy en día, la producción y consumo de imágenes son vistos como sustitutos de la experiencia.

Alberto Caballero, hace hincapié sobre la representación en la imagen:

Toda la teoría de la representación se trata de una proyección, proyectar una imagen propia del artista sobre la materia del papel, de la tela, de la madera, de la piedra, etc. Como el objeto/cosa mira al artista, como la mirada/objeto se construye bajo la mirada del sujeto/artista, que la proyecta sobre la materia

y la hace imagen, la imagen es una construcción entre el objeto/cosa y la mirada/objeto.^[50]

Es claro que con las implicaciones de la industrialización construida bajo la inmediatez de la imagen con el cine y las expresiones contemporáneas del arte, hay una desfragmentación de los lenguajes, que en algunos casos, ha beneficiado la interconexión con diversas áreas.

Hoy en día, con la accesibilidad de los dispositivos móviles, es más fácil para cualquier persona interesada en detener el tiempo y capturar una imagen en fotografía o video. Esto conlleva a mirar lo cotidiano a través de un celular, teniendo gran impacto en las redes sociales. Diversos artistas han explorado los recursos de las tecnologías inalámbricas y al mismo tiempo el potencial de la Internet como espacio de exposición y medio de creación; de este modo, explotan al máximo sus posibilidades de comunicación e interacción con el usuario. Los recursos de los teléfonos celulares establecen un género dentro de la categoría de registros o de documentación que, en diversos concursos o bienales tradicionales han integrado esta nueva categoría.

Jorge Zuzulich^[51] destaca al respecto:

Es algo dado que la aparición de procedimientos tecnológicos en el campo de la *performance* tiende a tensionar el propio concepto de lo *performático*, en la medida en que el aquí y ahora de la potencia de los cuerpos aparece mediatizada, reinstalada en el campo de lo representacional. Procedimiento que podría equipararse a lo que Walter Benjamín denominó “*perdida de aura*”.^[52]

Sin duda, la pérdida del aura es la masificación de la imagen y su reproducción destruye la originalidad en las obras, visto desde una perspectiva materialista del arte, pero con el *videoperformance* o *fotoperformance* hay una interconexión con los medios tecnológicos y tratamientos de la imagen hechos con diversos soportes para su reproducción.

En la década de los sesenta, el experimentalismo llegó conjuntamente con el cine estructural o minimalista, y consistió en la exploración más extrema despojada de la forma cinematográfica donde predomina el concepto y la racionalidad. Por mencionar algunos ejemplos: el primer filme de Andy Warhol, *Sleep*, 1963, muestra a un hombre durmiendo durante cinco horas. Los filmes-ensayo de Jonas Mekas se

50 Alberto Caballero, “La realidad pantalla”, Revista Escáner Cultural, disponible en: <http://revista.escaner.cl/taxonomy/term/345>

51 Jorge Zuzulich, investigador argentino y docente en la maestría UNA-Artes del movimiento, en la Universidad Nacional de Artes (UNA). Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte.

52 Jorge Zuzulich, *5.5 Videoperformance*, Buenos Aires, Ediciones Arte x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo, Instituto Universitario Nacional del Arte, 2013, p. 43.

caracterizan por la subjetividad de primera persona, su voz y su propia presencia, en una narración discontinua y fragmentaria. Dentro de esta perspectiva, las distintas maneras de expresión en el cine experimental se definen por la configuración de un ritmo conceptual a partir de la técnica que se encuentre disponible, junto con la migración de imágenes como la intertextualidad visual que adopta otros formatos o esos formatos adoptan los recursos visuales como instalaciones, *performances*, tecnoescena, videoarte y videodanza.

¿Será que el *performance* abre paulatinamente un espacio de intersección para el cruce de lenguajes con el cine? Evidentemente, cuando existe confluencia entre medios y soportes, irrumpen las formas de estatizar y narrar el cuerpo del artista con la imagen. De hecho, el trabajo del artista argentino Martín Molinaro hace una confluencia de expresiones por medio de la investigación con dibujos y arte acción; un desplazamiento por toda su obra en un largometraje titulado *Punto (F)*, 2011.^[53] Es un viaje por los cuatro “*Estados Tóxicos*”, como él les llama que sirven como excusa para indagar el sentido del cubo.

Rodrigo Alonso^[54] hace particular énfasis en el *fotoperformance* y el *videoperformance*, que al ser registrados generan un metadiscurso crítico respecto a la ejecución de la obra, en palabras de Alonso:

Procedimientos basados en acciones pensadas especialmente para ser registradas, dieron cuerpo a un tipo de obras donde el acto aparece como inestable de su traducción mediática. La secuenciación del registro fotográfico o a la edición videográfica permitieron además alterar los patrones temporales propios del acto *performático* o focalizar la recepción del mismo, con la posibilidad de generar un metadiscurso crítico en relación al proceso de ejecución de la obra o su fruición.^[55]

En el caso de la documentación de *performance*, sitúa al espectador dentro de un marco referencial, donde la imagen sólo presenta un momento clave, así que la lectura del público está condicionada por esa decisión previa y en el análisis posterior a la obra de corte historicista, considera diversos aspectos de las disciplinas artísticas con sus acontecimientos sociales y políticos. Peggy Phelan comenta acerca de la fotografía como documento del *performance*:

53 Para completar la información del rodaje y postproducción del film *Punto (F)* se sugiere visitar el sitio web, disponible en: <http://www.proyectopuntof.com/>

54 Rodrigo Alonso, artista, profesor y curador independiente argentino, especializado en arte contemporáneo y nuevos medios.

55 Rodrigo Alonso, “*Performance*, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro”, disponible en: http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php

Con todo, tan pronto como la acción [...] entró a formar parte del marco de la historia del arte, se transformó en fotografía, una transformación que suele pasarse por alto. Dada su naturaleza efímera en comparación con el poder de permanencia y reproducción de la fotografía, la *performance* depende enormemente de las “buenas imágenes” para su documentación [...] la fotografía encuadra su potencial visual.^[56]

A lo largo de la investigación se ha señalado la importancia de los mecanismos tradicionales (fotografía y video) para documentar el *performance* por ser una experiencia fugaz; al devenir en una acción poética que termina por completarse por el que mira, como en la poesía, donde sólo hay que sentir y adentrarse a las metáforas que, en este caso, serían visuales. Son metáforas atrapadas en una imagen capturada por quién documentó. Por tanto, ¿podríamos pensar en el *performance* como un acto inacabado y que sólo puede completarse con su registro visual? Para mí no es así. A pesar de que toda obra se enriquece con los comentarios y reinterpretaciones, el creador es quien decide cuándo está acabada la obra o el proceso. El *performance*, como acto vivo, sólo puede quedarse en la memoria de quien sintió la experiencia estética o bien de quien miró dichos registros. Por tal razón, creo que el artista debe involucrar no sólo los mecanismos visuales y, de ese modo, pensar en la documentación no visual como soporte.

En la actualidad, ha surgido la inquietud por profundizar en el tema. Las pocas investigaciones que se han hecho, desde la perspectiva del documentador, han sido con el análisis de la imagen y un recuento de documentadores de *performance* que existen hoy en día; ejemplo de ello es la investigación de Antonio Juárez, fotógrafo que por veinte años documentó los grandes festivales en México y alrededor del mundo, él hace gala de su archivo con exposiciones itinerantes y charlas de su catálogo *Fisura, documentación fotográfica de performance y arte acción*.

Dentro de este orden de ideas, destaco a Dominique Wainstein Messing, quien realiza una investigación sobre técnicas fotográficas para documentar *performances*, además de su exposición documental fotográfica bajo el título *La Mirada Activa*.

Sin duda, las presentes líneas están enfocadas a la investigación de otros soportes no visuales para capturar el *performance*, sin dejar de lado la intencionalidad como artista al incorporar perspectivas que enriquezcan nuevas investigaciones o planteamientos. Tomo como ejemplo a Marc Montijano,^[57] referente en función de la documentación visual con otras posibilidades. Él documenta sus *performances*, su cuerpo es presente-ausente; sin embargo, añade elementos dentro o fuera de la acción, al poner

56 Helena Reckitt y Peggy Phelan, *Arte y feminismo*, Barcelona, Phaidon, 2005, p.30.

57 Marc Montijano, artista, docente, investigador y gestor cultural español. Cuenta con un doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Málaga. Se recomienda visitar el sitio web del artista. Disponible en: <https://www.marcmontijano.com/index.htm>

mayor énfasis en el proceso previo antes de realizar la pieza, se vale de modelos o invita a otros artistas a participar en su proyecto para accionar una de sus piezas. Su obra hace reflexionar en otra forma de concebir al arte acción y de documentarla.

Cabe considerar las conversaciones sobre el carácter colaborativo del registro con el artista visual brasileiro Rene Mainardi,^[58] quien desde hace algunos años se ha dedicado a la documentación de *performance* en su país, en festivales internacionales, además de trabajar en proyectos conjuntos con diversos artistas de *performance*. Se entablaron reflexiones sobre el debate que existe al registrar los instantes efímeros del cuerpo o los cuerpos en acción.^[59] Es un deber de ambas partes, tanto del fotógrafo como del *performer*, establecer mutuos acuerdos para compartir créditos. El fotógrafo debe estar consciente de que su trabajo es un registro documental, mas no una obra independiente, el artista debe tener la ética de mencionar quién documentó cuando sean exhibidos los registros. Debate que sigue en pugna entre algunos fotógrafos y *performancers*. En algunos casos la ejecución técnica de algunos registros es valorada como obra en sí misma, sin dejar de lado la visión del fotógrafo como artista. Es importante tener en claro que la concepción de la pieza y el uso de derechos de imagen son del artista de *performance* y que la documentación pertenece al fotógrafo. Son derechos compartidos.

2.1.3 Sonoro

El sonido, propuesto como otra posibilidad de documentación y hasta ahora inédito. Aclaro, me refiero a inédito como componente en función de la reconstrucción documental de un *performance*. Este nuevo soporte documental tiene la finalidad de incorporar la resonancia que emana del cuerpo al interactuar con el objeto, pensado para el presente proyecto, luego de haber realizado la pieza titulada *Diseminar el ser*,^[60] dentro del marco del *13 Festival Internacional de la Imagen*, en Manizales-Colombia, el 7 de mayo de 2014. Tras someter mi cuerpo a un estado de *shock*, por haber transportado mi sangre de un país a otro, horas después, ya en la ejecución de la pieza, llevé mi cuerpo al límite al derretir un bloque de hielo, por lo cual casi me da hipotermia, sólo escuchaba mi corazón. Esto me hizo pensar en cómo poder capturar lo que sucedía *in situ*. Al pasar del tiempo, incorporé el uso del sonido como otro soporte para la documentación, que

58 Rene Mainardi, artista visual, gestor cultural y documentador de *performance* rioclarense (Brasil). Se invita a buscar más información sobre él. Disponible en: <https://www.jornalcidade.net/rio-claro/artista-rio-clarens-participa-de-projeto-do-sesc-campinas/19432> y <https://www.jornalcidade.net/rio-claro/artista-de-rio-claro-faz-exposicao-na-europa/38734>

59 Rene Mainardi y Ruth Viguera Bravo, Conversaciones inéditas sobre *performance* y documentación. Azcapotzalco, Ciudad de México, 18 de julio de 2017. Referencia disponible en: <https://www.jornalcidade.net/rio-claro/artista-rio-clarens-faz-residencia-artistica-no-mexico/42882>

60 La narración escrita y la información detallada sobre esta pieza, se puede leer en el tercer capítulo.

tuvo diversas salidas como: autodocumentación (auxiliar para la reconstrucción de la *performance*), pieza sonora e instalación.^[61]

Cabe considerar que el uso de la tecnología mecánica, electro-acústica y cibernética son algunas de las herramientas apropiadas para generar cruces entre arte y tecnología, que sólo constituyen un eje para comprender distintas categorías y su interconexión. También, podemos establecer otro eje de categorías transversales que contemplen lo que podríamos llamar intencionalidad en los procesos creativos y nuevas formas de aprender a concentrar diversos soportes como: proyecciones digitales, desarrollo del sonido, *videomapping*, uso de *apps* y el 3D incorporado a la pintura digital y al cine. Son muestras de cómo la tecnología se ha ido filtrando en el quehacer artístico y, en muchos casos, insertados por las redes sociales con su particular forma de comunicación con la literatura, la poesía y el arte contemporáneo.

La incorporación de la tecnología dentro del arte es un campo muy explorado por diversos artistas, pero el uso del sonido dentro del *performance*, es un medio poco indagado. Destaco el uso de este recurso no como documentación, sino utilizado en tiempo real por Vito Acconci, donde incorpora el sonido y la narración en sus piezas; es ahí el punto de encuentro con mi trabajo, vasos comunicantes en la interacción entre creador-espectador.

Acconci es un artista referente del arte conceptual estadounidense y su obra es un viaje artístico entre los caminos de la literatura y los terrenos del *performance*, pasó de la página de la poesía al cuerpo, donde el recurrente planteamiento conceptual que utiliza es la inmaterialidad corporal en el video y el *performance*; examina las relaciones entre el poder y el lenguaje, entre el yo y el otro, entre el sonido emanado por su cuerpo y su voz que narra facetas entre lo privado y lo público. A continuación, presento un fragmento de una de sus piezas: “Puedes aumentar mi excitación, servirme de medio (la semilla plantada en el suelo es el resultado conjunto de mi presencia y la tuya)”^[62]

Satisfacción autoerótica, agorafilia, coprofemia, fantasías sexuales y un monólogo mórbido es la acción *Seed Bed*, de 1972, llevada a cabo en la Sonnabend Gallery de Nueva York. Acconci construyó una tarima de madera que cubría todo el suelo de la galería, debajo se instaló. Allí se masturbaba en respuesta a los pasos que daba el público sobre la plataforma y, a su vez, hablaba con su pene. El sonido espasmódico y la libido en las palabras se transmitían por un altavoz a todo el espacio de la galería: “Estas a mi izquierda [...] te alejas pero te acorralo con mi cuerpo en la esquina [...] inclinas la cabeza sobre mi [...] hundo mis ojos en tu cabello [...] estoy haciendo eso contigo ahora mismo [...] estás delante de mi”^[63]

61 Los componentes sonoros se encuentran disponibles en: <http://www.ruthviguera bravo.com/>

62 Amelia Jones y Tracey Warr, *El cuerpo del artista*, Nueva York, PHAIDON, 2006, p. 117.

63 *Idem*.

Acconci, incluye al espectador en la acción, aunque físicamente se encuentre separado. Le llamó incorporeidad *performática*, en un gesto introspectivo que genera un exhibicionismo psicológico por el cuerpo ausente y la presencia fonética; así lograba confrontar al público con sus prejuicios y su imaginación voyerista, de modo que se convertían en parte del espacio donde se movía, hablaba y masturbaba, en un despliegue entre lo privado y lo público, entre lo real y lo irreal, entre la corporeidad y lo incorpóreo. El artista añadió los movimientos de la audiencia a sus fantasías sexuales.

Al alterar el espacio con esta acción, se genera un componente psicológico que circunda cada individuo en el espacio vital el cual es un espacio subjetivo, diferenciado, que está referido a la forma en cómo cada individuo percibe el mundo. Además de tener componentes subjetivos, tiene también aspectos objetivos como las condiciones sociales, que actúan al limitar el campo psicológico. La percepción social, la manera particular de cómo el individuo interpreta las acciones, los atributos o intenciones de los otros y su atmósfera social en determinadas situaciones de la vida que encauzan el comportamiento humano.

Vito Acconci derrama semen en el suelo, me recuerda a Jaime Gil de Biedma, quien compara la escritura y el onanismo con el “amor”; sin duda, son trabajos que necesitan en esencia de la soledad para materializarse. “Me muevo de punta a punta, cubriendo el suelo [...] tengo que seguir todo el día, cubrir el suelo de esperma, sembrar el suelo”^[64]

El acto de escribir y masturbarse no reclama más música ni más voces que las proporcionadas por la imaginación, la memoria y el deseo inefable. La escritura, como el onanismo, es un acto narcisista de amor con uno mismo, una cópula íntima y secreta que, por otra parte, reclama una faceta exhibicionista: la de la publicación y la búsqueda del interlocutor. Y es ahí donde la masturbación se convierte en la cópula en comunión sagrada con el otro, con lo que nos es ajeno siendo propio a la vez.

Para Vito, esa interlocución se da por medio de palabras y sonidos, evidencia la actitud indiscreta del ser humano, comportamiento predominante del inconsciente y la mirada mórbida dominante de una sociedad con falsas posturas ante la sexualidad.

Acconci se convierte en un referente para mi propuesta por el punto de conexión con la confrontación directa del transeúnte y el ejercicio constante de la escritura, elementos fundamentales para mi relación con el entorno, por medio del uso de diversos soportes para registrar mis vivencias.

64 *Idem*.

2.2 La documentación como obra artística: ¿arte o documento?

La documentación es una especie de “fe de vida” requisito cumplido por un secuestrador para demostrar que su víctima está ahí viva en tiempo y lugar [...] el arte está secuestrado y tiene que demostrarse vivo, dando fe de su pasado y su proceso.

Luis Orozco

Abordar la temática de la documentación en el *performance*, implica hablar de legitimidad y plantearse interrogantes. ¿Es arte o documento? ¿Por qué seguir documentando el *performance*? Son parámetros para otorgarle validez a las prácticas efímeras dentro de la academia, en el mercado del arte o el museo. A lo largo de la historia, se ha visto que tanto los artistas, como las instituciones se valen de diversos mecanismos para intentar recuperar el instante percedero de la obra, lo cual ha generado una especie de secuestro de la imagen para dar fe de su pasado y su proceso, al producir objetos autónomos que remiten al *performance* pero que no lo es. A pesar de ser incompatible con cualquier categorización dentro de las artes visuales y escénicas, tengo la certeza de que el *performance* es un encuentro concentrado entre el artista y el público, que me permite expandir las formas de presentar la experiencia vivida con diversos soportes que quedan archivados para formar una obra autobiográfica.

La conceptualidad del archivo, como le llama Anna Maria Guasch en su libro: *Arte y Archivo: 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, se refiere al apogeo entre los años sesenta y los ochentas que tuvo la información documentada como arte, al enmarcar un número considerable de trabajos basados en la epistemología del archivo, con el uso de inventarios, taxonomías y tipologías. Esto convierte el archivo en una estructura descentrada que permite a diversos artistas hacer una autobiografía e incorporarla a su trabajo conceptual por medio de una abstracción con la repetición, secuencia, el inventario, series o ensayos fotográficos.

Diversos formatos de video, cintas de audio, fotografías y filmes, fueron usados para capturar y registrar prácticas de carácter no objetual y de fuerte carga contextual, lo cual originó numerosos acervos de documentación audiovisual. Esta documentación, por no haber sido realizada con fines expositivos, sin considerar el registro como parte integral de la obra, no fue albergada en las colecciones de los museos, lo que propició que estos testigos audiovisuales fueran almacenados en los archivos personales de los artistas.

A estos acervos se ha sumado la variedad de soportes y tipos de documentación que los artistas utilizan para su archivo o lo incorporan a la obra misma. ¿Por qué no pensar en la práctica del archivo como *performance* en sí mismo? La documentación forma parte del cuerpo de obra del artista, por tal razón, el debate que existe con respecto al tema queda obsoleto desde mi punto de vista. Rebecca Schneider analiza la práctica del archivo como un *performance* en sí y la define como una puesta en escena de la

historia en acción retrospectiva que, se cristaliza en objetos accesibles por medio del sentido de la vista.

“El *performance*, se presenta como un modo igualmente válido de permanencia que ofrece otras maneras de recordar y de producir conocimiento.”^[65]

Richard Martel enfatiza:

El archivo adquiere una importancia estratégica ya que incluso es prueba de la experiencia del arte autónomo. Todo persiste y hay un arte independiente desde el punto de vista de la forma y de la intención. Los “restos” de la actividad artística – el gesto y el comportamiento – se consideran más importantes que la manifestación material de una producción singular.^[66]

Pensar en archivo y *performance* nos remite a video y fotografía, siendo en la actualidad soportes digitales que implican un reto actual para conservarlos. Este tipo de documentos, desde un punto de vista tradicional, el archivo es conservable, por lo tanto, los documentos digitales pueden ser conservables y se les puede proporcionar continuidad. Caso estudiado por los archivistas, coleccionistas actuales y los grandes museos de arte contemporáneo.

Hoy en día, los grandes museos y colecciones enfrentan un problema con el tema de la documentación relacionada con las prácticas no objetuales y *performáticas*. Su identidad, poco definida, que oscila entre ser un registro o ser una obra, cobra importancia por su carácter histórico y conceptual. Esta dicotomía obliga a los especialistas a definir criterios de conservación. Nuestro país enfrenta un reto ante la problemática de la preservación y catalogación de archivos digitales. Tendríamos que pensar en una realidad compartida, entre los artistas que piensan en su propia documentación y los agentes institucionales. Es ineludible la falta de recursos económicos en las instituciones, así es que sólo se está produciendo obra, pero no se está conservando. Estas memorias se convierten en las principales fuentes de información que permiten al investigador, curador e historiador crear un hilo conductor en el desarrollo de las prácticas artísticas actuales.

Si los archivos son parte fundamental para la investigación y construcción de la historia del arte, entonces, ¿cuál es el papel que desempeñan los museos en la preservación del *performance*? En México, los archivos reunidos por centros de documentación de espacios institucionales, surgieron en los noventa con el Centro de Documentación Ex Teresa Arte Actual, seguido del Laboratorio Arte Alameda, fundado en el año 2000,

65 *Ibidem.* p. 218.

66 Richard Martel, *Los tejidos del performance*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Casa Abierta al Tiempo, 2008, p. 47.

así como el archivo independiente Mónica Mayer y Víctor Lerma, inaugurado en 1989 como un espacio alternativo y galería de autor.

El archivo de Mayer ha sido parte del proyecto artístico de su vida. Gran parte de su archivo pudo observarse en la exposición presentada en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), del 6 de febrero al 31 de julio de 2016, curada por Karen Cordero, titulada *Si tiene dudas... pregunte*. Una exposición retro colectiva. En la exhibición podían apreciarse obras, documentos, *performances* y diálogos entablados con el público participante de sus piezas. Parte de la obra de Mónica se conforma de relatos, anécdotas y narraciones escritas, algunos ejemplos.

Rosa chillante: mujeres y performances en México, es una crónica narrada en primera persona, desde los años setenta hasta los primeros años del nuevo milenio. *Autobiografía en 8 marchas*, es una pieza que se construyó a partir de las caminatas en las manifestaciones políticas. *De Archivos y Redes*, es un proyecto que se plantea como documentación y obra, al igual que su sitio web y blog de la exposición *Retrocolectiva*.

En cuanto al Archivo *Pinto mi Raya*, éste se conforma a partir de la integración y reactivación de archivos. Surge con el propósito de crear un espacio de reflexión en torno a diversos temas como: feminismo, arte, activismo y archivo. Concentra un ciclo de talleres, charlas y vínculos con centros de documentación. Su proyecto "*Raya: crítica, crónica y debate de las artes visuales*" es la colección hemerográfica, planteada como intervención social.^[67]



Fotografía del Archivo Pinto mi Raya

Cortesía archivo de la artista



Mónica Mayer

El trabajo de Mónica, como activista y estudiosa de cuestiones de género, surge de la necesidad de documentar y hacer con la producción artística un cúmulo de relatos. Sus aportes como artista han sido generar espacios de encuentro constantemente, a través de acciones participativas, con talleres que son *performances* en sí mismos y en conjunto forman gran parte de su obra. Ella le llama "proyectos visuales", que en ocasiones son activadores de *performances*. Para mí, son "*performances intersticios*" o lugares de encuentro, como se mencionó en el primer capítulo.

Pensar en colectivizar el arte y la forma en cómo lo aborda Mónica Mayer, es un ejemplo de la práctica de archivo como *performance* en sí mismo, donde puede pensarse desde la concepción y desarrollo de una pieza, a partir de ahí, conceptualizar diversos proyectos que mutaran con el lapso del tiempo.

Los artistas podemos generar espacios alternos con los archivos e incorporarlos a nuestra obra, para seguir construyendo lugares de saberes y procesos de transformación que hay en el *performance* y en el arte relacional. Debe incorporarse el archivo a la obra para pensar en diversas formas donde puede alojarse en la memoria, a modo de narraciones orales o escritas. La historia se transmite cuerpo a cuerpo, cuando se relata y se muestra. Me pregunto, ¿será que el archivo es el cuerpo expandido del artista?

67 Información disponible en: <http://www.pintomiraya.com/pmr/bio-monica-2>

2.3 El *performance* dentro del campo expandido

No se puede hablar del concepto de expansión sin pensar en las reflexiones que hizo al respecto Rosalind Krauss, bajo el título, *La escultura en el campo expandido*. El concepto de expansión se insertó a diversas prácticas de creación, al hacer referencia a la multiplicidad de medios, el término se extiende para referirse a diversas cosas, pero sin llegar a quebrantarse, es decir, sin dejar de ser escultura, pintura, fotografía, para llevar al límite los soportes. Algunos artistas de finales de los sesenta llevaron a territorios liminales la escultura; por ejemplo, los trabajos de Robert Morris, Michael Heizer, Robert Smithson, Richard Serra y Bruce Neuman, con una confluencia de lenguajes con diversos soportes. De este modo, la práctica y la creación de la obra de arte no se definen con relación a un medio dado, sino a la lógica cultural con una serie de términos, lo cual, en palabras de Krauss, es la *libertad del creador*.

Con la terminología cultural y la necesidad de definir las prácticas artísticas, toman fuerza las fronteras y las divisiones tajantes entre las disciplinas. Esto, en respuesta a las necesidades de una sociedad que demanda acciones novedosas e integradoras en distintos campos del arte. Este hecho convoca a profesiones de diversas vertientes de las artes; particularmente, a los que trabajan con el cuerpo ante el reto de dialogar con otros saberes que ponen en presencia propuestas concebidas desde lo multi, lo inter o lo transdisciplinar, como enfoque metodológico creativo.

Jorge Zuzulich, alude:

Tempranamente la *performance* asumió el cruce con medios esencialmente tecnológicos dando lugar a lo que podríamos señalar la *performance expandida*, en especial en su confluencia con la fotografía y el video, dando como resultante la *fotoperformance* y la *videoperformance*. Pero la cuestión tecnológica ha producido otros tipos de expansiones en lo performático los cuales han llevado la reflexión al terreno del cruce entre cuerpo y tecnología, también ha incorporado los desarrollos digitales como el uso de la web y de los denominados mundos virtuales, llegando hacer propias las cuestiones vinculadas a la biotecnología y a la robótica.^[68]

El *performance* se caracteriza por establecer diferentes nociones del cuerpo, en este sentido, no sólo se ha modificado la forma de pensar de la corporalidad, sino también las formas de presentarla. El cruce entre arte, tecnología y medicina pueden verse con propuestas como las de Orlan, que ha intervenido su rostro nueve veces, combinó la imagen de su rostro con la *Mona Lisa*, una escultura anónima de *Diana* del Colegio de

68 Jorge Zuzulich, *Performance la violencia del gesto*, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA) Movimiento, 2012, p. 90.

Fontainebleau con la *Europa* de Boucher, con la *Venus* de Boticelli y con la *Psique* de Gérôme. Con las intervenciones quirúrgicas creó una nueva imagen de sí misma, se vale de la tecnología cosmética y toma como concepto la reinención de su persona a partir de los cuestionamientos de quiénes somos y cómo nos afectan los condicionamientos sociales y de género. Stelarc pone de manifiesto su concepción de que el cuerpo es obsoleto, pero a nivel biológico, estructuralmente puede ser modificado y monitoreado; trabaja con procesos biotecnológicos para generar partes del cuerpo con tejido, tal es el caso de su pieza *Ear On Arm* que forma parte del proyecto *Extra Ear Projet*, desarrollado desde 1997, el cual consistió en hacer crecer una oreja a escala por medio de un proceso biotecnológico en un biorreactor. En el año 2006, ésta fue implantada en el brazo izquierdo. La última cirugía realizada, consistió en definir el lóbulo y cartilago de la oreja, así como introducir un micrófono para darle la propiedad auditiva.

Resulta inevitable asociar el trabajo de Marcelí Antúnez al de Stelarc, ya que en sus acciones de los noventa recurrió también a los *exoesqueletos*. En *Epizoo*, el *performer* se ofrecía a los espectadores para que éstos, por medio de una terminal informática, activaran determinados mecanismos sujetos al cuerpo de Antúnez, y así pudieran manipular a voluntad su carne: abrir las fosas nasales, golpear sus nalgas, elevar su pecho y estirar sus labios.

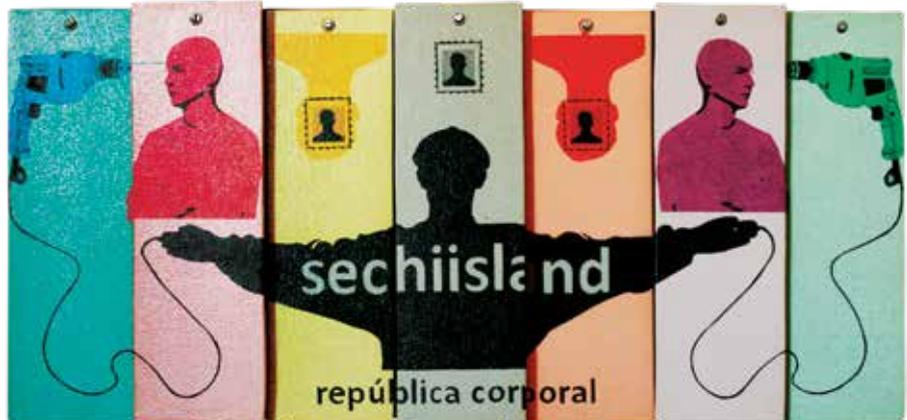
En este marco de ideas, hablar del *performance* en el campo expandido se refiere a los procedimientos científicos y tecnológicos como los ejemplos citados en líneas anteriores. Sin embargo, el trabajo con el *performance* ha permeado y enriquecido intervenciones desde lo social, lo comunitario, lo político, lo educativo, lo terapéutico, entre otras posibilidades infinitas que da el constante trabajo con el cuerpo. Esto fortalece el quehacer sobre el accionar en los contextos y poblaciones actuales para expandir los escenarios de acción-creación-investigación.

Para finalizar este capítulo citaré a dos artistas sudamericanos, Jose Roberto Sechi y Yury Forero, que trabajan el *performance* desde el campo expandido a nivel conceptual, sus propuestas le dan un estatus inédito al campo de expansión del *performance* y nos permite, a los estudiosos de esta área, pensar en planteamientos no tan trillados.

En 1989, Jose Roberto Sechi^[69] comienza a experimentar con materiales como la xilografía, pinturas diversas para crear pantallas a través de cortes de relieves y de esa forma trabajar con lo tridimensional; al incorporar objetos, fotografías y acciones para posteriormente, desarrollar una técnica a la que le llamó *pictoperformances*. Poco a poco,

69 José Roberto Sechi, artista brasileño referente en arte correo, archivo, documentación, poesía visual y *performance*. Los datos incorporados al texto se recopilaron en una conversación con el artista realizada el 18 de abril de 2016, como parte de una residencia de artista, en la cual fui invitada del 14 al 23 de abril del mismo año. La información de la *Sechiisland-República Corporal* se encuentra disponible: www.sechiislandrc.blogspot.com.br

generó un diálogo con su cuerpo y la pintura al incorporar parte de su padecimiento de diabetes, el cual indudablemente influyó en su obra para hacer de ella una autobiografía entre lo pictórico, la poesía, el mail art, el *performance*, sus libros, sus *pictoperformances* y su acervo de arte correo.



Fotografía: Ruth Viguera Bravo.

Pictoperformance de la Sechiisland República Corporal. Por Jose Roberto Sechi

En su obra todo confluye en simbiosis con su cuerpo al conceptualizarlo como un “país imaginario” sin fronteras, donde hay un estallido de saberes, un territorio de acción, un lugar sin tiempo y una performatividad constante. La *Sechiisland República Corporal*⁷⁰ es la construcción imaginaria de un país como obra de arte. Un sitio alternativo situado en Río Claro, municipio interno del Estado de São Paulo, Brasil. En este lugar convergen diversos lenguajes del arte contemporáneo como: el arte correo, el video arte, la *performance*, la poesía experimental, visual y sonora. Un espacio físico y geográfico mediante el cuerpo expandido a nivel conceptual; el cual es concebido como un país imaginario y una isla movable que viaja por todo el mundo a donde es invitado su creador.

La *Sechiisland* surge como proyecto en la red de arte correo desde hace quince años. Con el tiempo, ha ido mutando en lo *performático* y afianzando su concepto, al crear un país como obra de arte, lugar donde habita el artista, su cuerpo se expande como concepto de isla viajera, del cual es el emperador vitalicio, que expide pasaportes a cada uno de los visitantes, donde circula una moneda susceptible de ser cambiada por abrazos;

70 Es el segundo centro de documentación más importante en Brasil, especializado en arte correo, después del archivo del artista Paulo Bruscky. El espacio cuenta con una microgalería, un programa de residencias para artistas, una editorial independiente especializada en la publicación de catálogos, libros de artista y una revista postal. El valor cultural con el que cuenta el acervo es impresionante, contiene obras y objetos de artistas mundialmente conocidos, dentro de los cuales destacan: Paulo Bruscky, Litsa Spathi, Rod Summers, Shozo Simamoto, Ryosuke Cohen, Antoni Miró, Clemente Padín y Bartolome Ferrando.

su bandera es llevada al lugar donde transita junto con su moneda. De esa forma el artista involucra al espectador, al transeúnte y a toda persona que se interese en ser parte del país imaginario.



Fotografía: Ruth Viguera Bravo.

Roberto Sechi. Parte del archivo de la *Sechiisland República Corporal*.

Cortesía: archivo del artista.



La silueta del artista con los brazos extendidos para abrazar. Logotipo utilizado para las banderas, sellos, pasaportes y monedas que circulan en la Isla.

Por otra parte, hago énfasis sobre una pieza crucial para la construcción de nuevos lenguajes y discursos, orientados a generar reflexiones en la práctica del *performance* y la crítica del arte: *Lavado de activos* del artista colombiano Yury Forero.^[71] Obra presentada en el Palacio de las Artes de la ciudad de Belo Horizonte, Brasil, en 2012.

El *performance* se compone de dos acciones simultáneas que, a la vez, plantean dos discursos respectivamente: la ejecución de un *performance* y la crítica de arte hecha en vivo. Dicha acción entre artista y crítico de arte genera reflexión y cuestionamiento en el papel de cada uno, aunado a la concepción y producción de la pieza, donde dialogan los componentes conceptuales del contexto cultural, la teoría y la crítica del arte. Forero invita al crítico de arte brasileño Daniel Toledo, durante la acción de *Lavado de activos*, el artista lava dinero y hace alusión sobre el billete como objeto que pertenece a lo comunitario y las implicaciones económico-políticas del dinero, su procedencia y su legitimidad. Contraponen aspectos de lo comunitario como instancia de inclusión y el dinero como causa de exclusión.



Cortesía: Archivo del artista.



Lavado de Activos por Yury Forero (Colombia) y *Crítica en vivo* con Daniel Toledo (Brasil).
Secuencia del *performance*, con un fragmento del texto escrito por el crítico Toledo.
Documentación fotográfica: Perpendicular.

71 Los datos incorporados al texto, se recopilaron en una conversación con el artista, realizada el 28 de marzo de 2017, en la delegación Azcapotzalco, Ciudad de México. Más información sobre el artista, disponible en: <http://yuryforero.blogspot.mx/>

Por otra parte, la acción de Daniel de escribir crítica de arte sobre la pieza en el instante mismo que la observa, su escrito es visto por los espectadores en el muro donde es proyectado. Ahora el crítico ya es parte de la *performance*, realiza el ejercicio de la escritura acompañada de aromas, al rociar perfume en algunos instantes dentro de la acción, mientras que Yury le pedía al público lavar su dinero. De este modo, se indaga paralelamente la idea del arte como vehículo de conocimiento, expresión y lenguaje, al igual que se constituye como un objeto de valor en el mercado cultural. Una reflexión acerca de cómo un sujeto genera legitimidad o contexto teórico en el arte y sus actores implicados, al igual que la economía tiene el escenario de la bolsa de valores para su operación. Con este mismo lineamiento, propone cinco años después, en Colombia, *Diálogo reflexiones en torno al performance como medio de acción social*. Con una serie de piezas, él pretende involucrar a diferentes críticos de arte que estén dispuestos a involucrarse con la obra *in situ*, donde intervengan a partir del papel de crítico-espectador-*performer*.

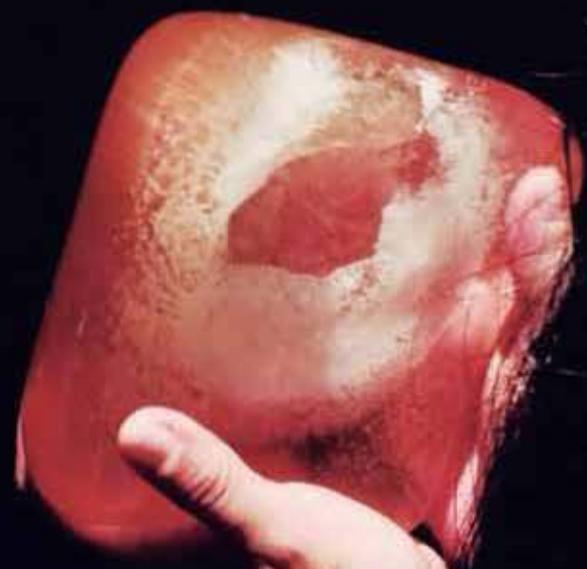


Cortesía: Archivo del artista.

Diálogo reflexiones en torno al performance como medio de acción social por Yury Forero (Colombia) y *Crítica en vivo* con Emilio Tarazona (Perú/Colombia)
Documentación fotográfica: izquierda por Diana Carolina Romero, derecha por Migue Ángel González

A Yury Forero, le interesa la espontaneidad de la escritura en tiempo real y Jose Roberto Sechi, expande el concepto del cuerpo para confluir todo tipo de lenguajes, una biografía concebida como un país y su archivo. En ambas propuestas hay un espacio de intersección con otros conceptos, con otras áreas entrelazadas y extienden las posibilidades expresivas por cada artista. La *performance expandida*, no sólo se refiere al cruce con lo tecnológico, es también, a nivel conceptual, relacional y receptivo; en un despliegue del espacio compartido por los cuerpos co-presentes.

Por tanto, existen puntos de encuentro con la presente investigación. Me interesa la relación con otras áreas y otras maneras de documentar al *performance*, la mirada del otro y la receptividad del público voluntario e involuntario, para recabar memorias que conformen una biografía, entre el espacio de la recepción de quien registra la acción, el cual está inmerso en la obra.



Capítulo 3

Obra que antecede al proyecto: Relatos y Acciones

Desde inicios de mi carrera, que comenzó en el año 2000 con la fotografía, me interesó hacer de la obra un proceso de receptividad por medio de la recopilación de historias de cada una de las personas cercanas a mí, no involucradas en el contexto del arte, que tuvieron la gentileza de posar para mí y compartir sus experiencias más íntimas, mismas que, posteriormente, se vieron reflejadas en series fotográficas.^[72] Esto me llevó, poco a poco, al trabajo en el espacio público y a generar propuestas de arte relacional y trabajo social con la comunidad. El espacio público, para mí, es un terreno para la producción de acciones que postulan a un contexto específico situacional y relacional, al crear acontecimientos en la urbe, parte de mi objeto de estudio, lo cual me llevo al campo interdisciplinario con el cruce de lenguajes con otras áreas como la antropología y la autoetnografía.

La obra presentada en este capítulo, antecede a la presente investigación, que indaga en torno al cuerpo como interlocutor en espacios públicos y su receptividad con los co-presentes, junto a la relación espacio, contexto y signo para la realización de piezas de *site specific*, e intervenciones urbanas vinculadas con sus habitantes. Mis indagaciones detonaron en un compromiso social, al ser impulsadas por los permanentes

72 Consultar parte de la obra fotográfica en: <http://www.ruthviguerasbravo.com/>

estímulos del entorno cotidiano. Cuando trabajo en el sitio colecciono vivencias, objetos, costumbres, sabores y aromas, que se convierten en mi búsqueda constante.

Por tal razón, surge la inquietud de ahondar en otro tipo de soportes para la documentación. Intento trabajar con una documentación no visual y experimentar con la documentación narrativa, la cual venía trabajando por la necesidad de plasmar, en algún soporte, las anécdotas suscitadas antes, durante y después de la acción. En algunas ocasiones éstas fueron realizadas desde el anonimato, fuera del circuito del arte con objetivos específicos como caminar, vivir la urbe, interactuar con los transeúntes para recabar historias y experimentar la deriva como *performance* en sí mismo.

Por otra parte, atesorar relatos, objetos y descifrar sus formas, sus símbolos, cuyas causas no me importaban en ese momento, dejaba actuar el inconsciente, que con el paso del tiempo, pude analizar y descubrir al hacer una relectura desde la perspectiva contemporánea de Husserl y su planteamiento fenomenológico a través de la experiencia de la percepción, de la conciencia humana y del cómo se conciben las cosas, enfrentadas por medio de procesos *performáticos* al hacer *Epoje*,^[73] y poner en paréntesis todo lo que ya se sabe y condiciona nuestras actuales percepciones. Tomo esto desde una perspectiva personal, al quitarme prejuicios, para así poder cuestionar, evidenciar y reconstruir significados. Por tal razón, utilizo el concepto de *epojé*, especie de suspensión del juicio. Me parece un concepto apropiado para la práctica del *performance*, aunado a la concepción de *epifenómeno*.^[74] Este término se adecua a la receptividad del que observa, puesto que el *performance* es un fenómeno, un suceso por sí mismo, cuando surge en el espacio público, al cual se adhieren otros fenómenos o sucesos que detonan en el inconsciente del que mira la *performance* en vivo, sea éste el registro fotográfico, videístico, narrativo o anecdótico.

Finalmente, con el cúmulo de experiencias adquiridas y de sucesos que fueron del inconsciente al consciente, tuve la necesidad de plasmar mis memorias de ocho años de trabajo e intentar hacer una reconstrucción documental a través de la narración, la imagen y el sonido, propuesto como otra posibilidad de documentación para el *performance*. Los *performances* presentados a continuación son los que dieron la pauta para reflexionar y hacer mis primeros escritos. Posteriormente, con el *performance Diseminar el ser*, decidí

73 La palabra proviene del griego y significa “suspensión”. Se originó en la filosofía griega para ser remontada en tiempos modernos por la fenomenología de Edmund Husserl (1859-1938). Él la redefine como una abstracción de lo no esencial y la captación de lo fundamental, que da como resultado un estado mental de la suspensión del juicio, estado de la conciencia en el que no se niega, ni se afirma nada. En Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Traducción de José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

74 Se refiere a un fenómeno secundario o derivado de otro fenómeno principal o determinante, en el caso del comportamiento humano, el epifenómeno en este caso, le da más importancia a la parte inconsciente que a la parte consciente de las cosas, con aquello que lo provoca. En José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, 5ª. ed. Buenos Aires, Suramericana, 1999.

comenzar este proceso de investigación e incorporar el sonido como registro. Parte de la producción desarrollada es expuesta en el cuarto capítulo, con las piezas *PATRIA* y *Confesiones bajo la lluvia roja*, las cuales se pueden ver, leer y escuchar en mi sitio web. Con lo dicho, no sé si seguir llamándole *performance* o arte acción a un arte que está lleno de posibilidades tanto individuales como colectivas.

Relatos y Acciones

*Siempre he atesorado los objetos; las cosas que uno encuentra en el mundo.
Me gusta descifrar sus formas.*

Leonard Cohen

*El propósito secundario de las artes es: El juego sin propósito. Este juego es una afirmación
de la vida, no es intento de sacar orden del caos o mejorar la creación, sino simplemente
una forma de despertar a la vida que es espléndida una vez que hacemos a un lado la razón
y el deseo, y la dejamos actuar a su antojo.*

John Cage



Escanea para conocer
más acerca de la obra

Inmaculada

Primer Festival Internacional en la Ciudad de Chihuahua

PERFORMANCE – INSITU

Zona Roja de prostitución, México

Performance duracional

22 de marzo de 2013

Fui invitada por primera vez a un festival internacional de *performance* en mi país, venía transitando el espacio público por medio de *performances*, pequeñas intervenciones en la calle y en algunos espacios privados fuera del circuito del arte. Por tal razón, pensé en la posibilidad de realizar una pieza que tuviera que ver con el espacio. Me pregunté, ¿qué tan válido será presentar un *performance* que hablé del contexto, el lugar y su historia dentro del marco de un festival internacional? Sí, por tal razón he decidido trabajar en espacios públicos. Son tiempos en que muchos artistas de *performance* cuestionan la necesidad de procurar nuevos públicos y de esa forma, salir a las calles y tomarlas por asalto, conceptos con los cuales estoy de acuerdo. Dentro de un festival internacional, hay permisos estipulados para llevar a cabo las presentaciones. Soy un artista emergente, con poco presupuesto y que no saca permisos para trabajar en la calle. ¿Será que estoy traicionando mis principios? Dejé abierta la pregunta.

Al pasar de los días pensé en la temática sobre las muertas de Ciudad Juárez, la cantidad de asesinatos de forma violenta que existen hacia la mujer y en el asesinato de Marisela Escobedo Ortiz, por exigir justicia del feminicidio de su hija, el 16 de diciembre de 2010. Justo en esos momentos reflexioné, no soy feminista, ni estoy a favor de las posturas radicales y mucho menos machistas, me considero humanista. ¿Por qué no hablar de todos aquellos que son invisibles ante la sociedad?

Medité sobre la prostitución, que a lo largo de los siglos ha constituido un fenómeno social, es decir, nace desde la aparición del hombre en sociedad y así se le ha denominado: “el oficio más antiguo del mundo”. Este ejercicio de la sexualidad ha sido motivo de marginación en todos los ámbitos culturales y a su vez, una creciente taza de las y los sexo- servidores en la frontera. Problemática que sigue y seguirá en pie. En ese sentido, el planteamiento de la pieza, versa sobre la reivindicación de las y los sexoservidores ante la sociedad, por medio de la iconología religiosa resemantizada.

Llegó el día de la presentación, por los cuestionamientos anteriores, decidí realizar un *performance* duracional y negociar con el organizador la posibilidad de salir del área delimitada, que abarcaba la salida de la galería donde se estaban realizando las acciones y caminar por las calles aledañas hasta llegar a la zona roja, situada entre calle segunda y cuarta, desde la Victoria hasta Bolívar. En ese momento no tenía conciencia de la carga energética que tienen algunos espacios, me refiero, no en el sentido místico; sino a las implicaciones que tiene el situar una pieza en un lugar donde han acontecido actos violentos y tensión por el control de territorio con la venta de drogas.

Me encontraba vestida con un traje hecho con ubres de vaca, al salir de la galería, caminaba con cinco litros de agua y un recipiente; el calor me estaba sofocando, la carne, comenzaba a despedir olores, observaba a los transeúntes que se cruzaban en mi camino, algunos me veían, para otros pasaba desapercibida, observaba las miradas de los otros artistas que me acompañaban y tomaban distancia. Al seguir caminando, me comenzó a pesar el vestido y el agua. El clima me estaba debilitando, agotada pude llegar al lugar, coloqué el agua en el piso junto al recipiente, en medio de la calle, donde irrumpía el tránsito, ahí comenzó una lucha con el vestido de carne, no podía quitármelo, no sé qué pasó con lo que estaba cocido, se enredó con el listón que lo sostenía, después de algunos minutos pude quitármelo; quede desnuda, me hiqué y comencé a lavar el vestido. Perdí la noción del tiempo y de todo lo que acontecía a mí alrededor, por primera vez en mi vida, experimentaba catarsis, no podía dejar de llorar. En esos momentos pasó una camioneta rosándome, casi me atropella, eso me provocó más llanto, me sentí vulnerable como aquellos cuerpos que están a la venta. Dejé la pose de artista, sólo era una persona más, con los mismos sentimientos, penas y miedos que en algún momento todos llegamos a experimentar, cuerpo a cuerpo, de tú a tú. La diferencia que existía entre mi cuerpo y lo que estaba a la venta, sólo era la carne, el agua y mi desnudez. Seguí lavando el vestido, que ya no era vestido, sólo eran pedazos de carne; terminé el agua del recipiente, tomé aliento y poco a poco me incorporé. Estaba perturbada aún. Un chico, que era parte de la organización, me auxilió a incorporarme y me tapó; algunos compañeros me abrazaron.

Entre el llanto, la caminata de regreso y el temblor de mi cuerpo, reflexionaba sobre la pieza, no sólo cuestioné el comercio sexual y la falsa moral, sino las implicaciones de la compra y venta del cuerpo con sus partes como: el tráfico de órganos, huesos, cartílagos, cabello. En un estado fronterizo, hay muchos problemas políticos, no sólo es la trata de blancas para fines sexuales, es también, un comercio de personas de todo tipo

de sexo y edad. Todo eso pasaba por mi cabeza mientras caminaba para ir de regreso a la galería, ahí seguían más acciones.

Me sentía triste y desolada, entre los días siguientes, me hicieron comentarios los demás artistas sobre mi trabajo. “Ruth, las prostitutas se sintieron con cierta empatía con lo que miraban, algunas lloraron, otras hicieron contención para que no siguieran pasando los carros, los hombres de los bares aledaños salieron, a pesar de que fue un desnudo no causó morbo, porque algunos de ellos, también lloraron.” El organizador me dijo: “Te manda un recado una de las chicas que presencié tu acción: que no llores y que muchas gracias.” Hubo una charla, uno de los ponentes citó mi pieza, recuerdo lo siguiente:

El poder que tienen algunas piezas situadas en el contexto y lugar específico, causan muchas meditaciones. Sin embargo; como artistas, se nos olvida el poder de receptividad que contienen algunos performances, dejamos de lado los sentimientos, por conceptualizar y estar más involucrados en los aspectos semánticos y simbólicos. Observaba la acción y pensaba en los signos, a un lado de mí, estaba un hombre ebrio, le pregunté que por qué lloraba, él me contestó: ¿que a ti no te conmueve y si no te conmueve que clase de persona eres?

En ese momento comprendí que mi propuesta y discurso como artista, no sólo era apropiarme de los símbolos, sino, hacer de ellos portadores de significados, ese día cambió mi vida, ya no fui la misma, mi postura con respecto al arte también cambió. Estas líneas tuve la necesidad de escribirlas meses después de haber realizado la acción.



Documentación fotográfica y de video
Fotografía: Fausto Gracia y Jahir Frutos
Video: Christine Brault









En la Nada

Frontera Ciudad Juárez México, El Paso

Performance duracional

3 de abril de 2013

Si los tratas como perros, conseguirás que trabajen y se comporten como perros. Trátalos como hombres, y conseguirás que trabajen como hombres.

Harriet Beecher Stowe

Debe, por tanto, existir un ser – que no puede ser él para-sí – y que tenga como propiedad el nihilizar la nada, soportarla en su ser y construirla continuamente de su existencia, un ser por el cual la nada venga a las cosas.

Jean-Paul Sartre

El ser y la nada (1943)

Todo mexicano tiene algún familiar, amigo o conocido en los Estados Unidos de América, que van en busca del tan anhelado “sueño americano”, sueños que cumplen los más afortunados, sueños que quedan en el olvido, como burbujas de jabón al desaparecer con cualquier movimiento en el aire. Así son las miles de historias fronterizas al norte de mi país; que comienzan al sur de la frontera con la entrada ilegal de centroamericanos. Siendo la migración uno de los problemas más importantes de México, consecuencia de un desigual desarrollo económico, aunado a otro tipo de conflictos; el tráfico de drogas, de niños, de mujeres, de órganos y el desplazamiento de los campesinos que han emigrado a las grandes ciudades. Las zonas rurales han sido abandonadas, regiones que se encuentran deterioradas, infértiles, cuya riqueza productiva ya no es explotada por sus habitantes, el campo resulta ser uno de los activos de la economía y muchos de los cereales o granos que ya no se producen, tienen que ser importados, junto con la mano de obra que representa otro factor que se está perdiendo.

En nuestro país la población económicamente activa está disminuyendo en zonas rurales, pero no dejemos a un lado las historias de nuestros hermanos centroamericanos, víctimas de las peores vejaciones, por parte de la *migra mexicana* (como le dicen coloquialmente) situación cruenta, vista con la lente del cineasta mexicano Estaño Dirdamal, con el documental, *De nadie*, en el cual, evidencia una realidad palpable, que se esconde ante el flujo de billetes verdes que reciben a diario miles de familias, fruto de la mano de obra barata en tierras yanquis.

Las estadísticas recientes dan cuenta de que, el 94% de los detenidos migrantes son centroamericanos, de los cuales 40% son hondureños, 39% guatemaltecos y 19% salvadoreños. La cifra es de 117,491 migrantes detenidos en los principales estados, que son: Texas con 1,475, Nuevo México con 800, California con 400, y Arizona con 800. Esto sin contar los muertos en el intento o aquellos que han sido abandonados por el *pollero* o *coyote* (nombre que se le da a la persona que ayuda a cruzar ilegalmente la frontera mexicana, a cambio de sumas costosas). Entre 1993 y 2013 han muerto cerca de nueve mil indocumentados, la mayoría de ellos mexicanos, de los cuales aproximadamente entre 20% y 30% son mujeres y entre 10% y 20% menores de edad, pero otras fuentes informativas dicen que son 557 muertos a diario en el intento por pasar al “otro lado”, como dice la *vox populi*.

Tras el interés y la investigación previa al abordaje de la temática migratoria como ciudadana mexicana, el origen del presente trabajo surgió al problematizar la presencia física y la condición migratoria de los mexicanos y centroamericanos, con evocaciones de muerte, de memorias olvidadas, reminiscencias de transitoriedad, de huellas, de rastros que se quedan en el olvido, al margen de la frontera. Restrinjas de espacios geopolíticos, con políticas diversas que contribuyen al rechazo y clasificación del ser humano, el cual pierde identidad por perseguir ilusiones en fragmentos rotos. Intentos fallidos, para algunos, que conllevan a la nada.

Reflexionemos en la nada en sentido existencialista de Jean-Paul Sartre. El ser humano, como tal, no posee naturaleza alguna predeterminada, no se identifica con una esencia determinada, su esencia es su libertad, la existencia precede necesariamente a la esencia, es su propia existencia, de la cual, la libertad se revela en la angustia; la angustia es la forma que tiene el ser humano de darse cuenta de lo que es, es decir, la forma de darse cuenta de que no es nada y que es el miedo a la muerte. Huye de la angustia y de este modo, trata también de sustraerse de su libertad. Y así fue, miedo y angustia sentí al recorrer el camino del desierto de los sueños rotos, como le dice el escritor Guillermo Alonso Meneses. Efectivamente, ese camino me llevó a la nada, al vacío, al ras de la muerte.

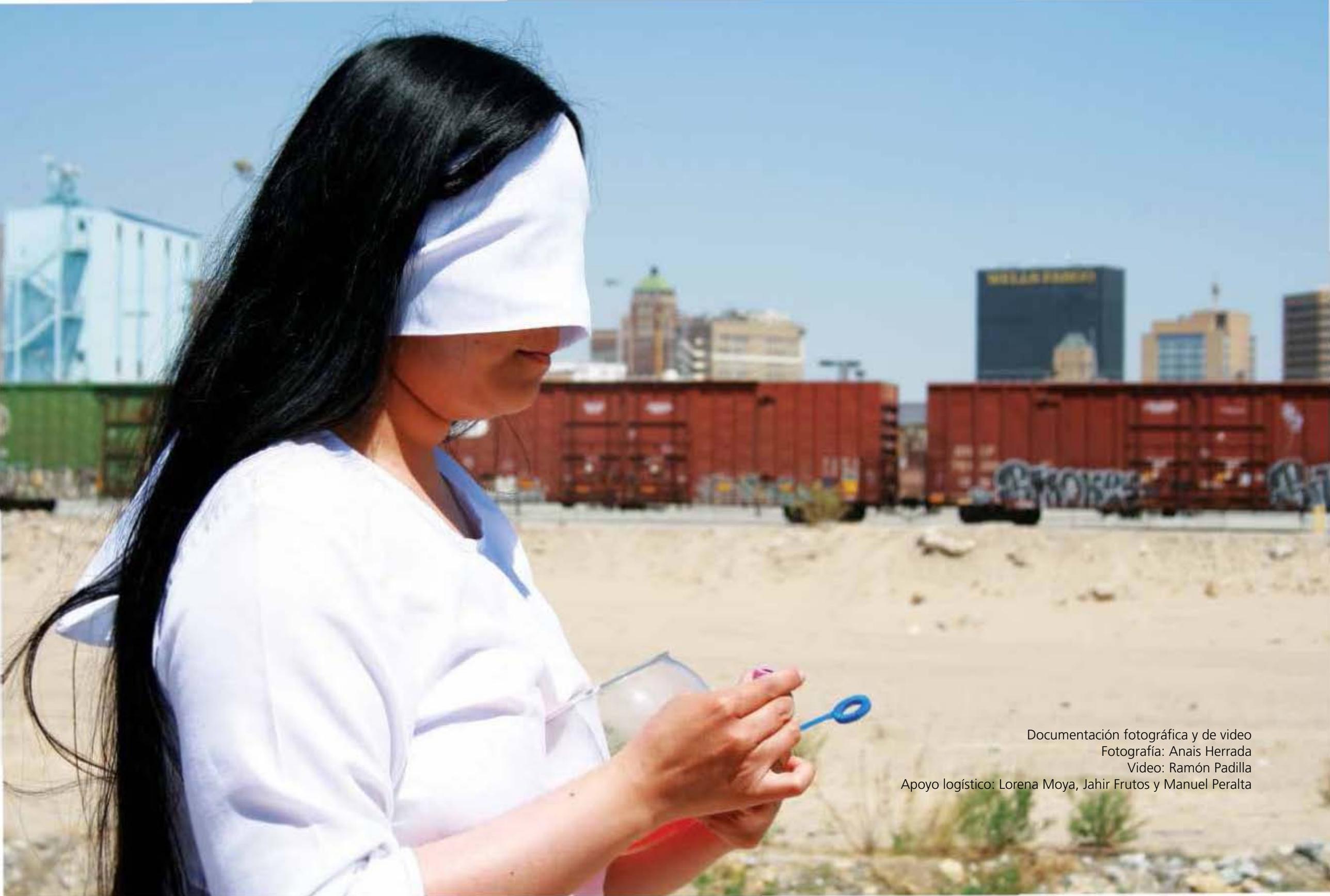
Tras la ejecución de la pieza titulada *En la Nada*, que realice en Ciudad Juárez, Chihuahua, con ayuda de compañeros artistas radicados en la frontera, estaba consciente del riesgo que implicaría el *performance*, al caminar justo en el margen fronterizo, ya que se encuentra patrullado por la migra estadounidense, con órdenes de disparar a lo

que se mueva. Días antes de mi llegada, habían muerto unos niños por jugar con una pelota en esa zona, asumí las consecuencias tras las advertencias de mis compañeros.

Al caminar descalza, con un vestido y un paño blanco que cubría mi rostro, sentí el calor asfixiante, la arena del desierto que quemaba los pies, el silencio ensordecedor, recordar las historias contadas, palpar la muerte con los pies y el aire que estrellaba las burbujas de mi sangre, las cuales iba soplando mientras caminaba. Así, transcurrió un gran lapso, hasta que en el silencio abrumador se escuchaba a lo lejos el motor de una camioneta, los gritos de mis colegas diciéndome: “¡Ruth... para, para, detente, ahí está la migra, vámonos!” Alcancé a verterme la poca sangre que quedaba en el recipiente de cristal donde la portaba, me quité el paño que me cubría el rostro, al voltear y ver a mis compañeros asustados, giro la mirada y... ahí estaba la migra dando vueltas y apuntando. Las metáforas que utilicé se convertían en realidad como las burbujas de jabón con sangre, símbolos de sueños frustrados donde se pierde la vida; el paño blanco en mi rostro me impedía ver, como los miles de casos de ilegales que omiten la realidad para ir al país de los sueños. El blanco de mi vestido, aludía a la paz ausente en esa franja liminal.

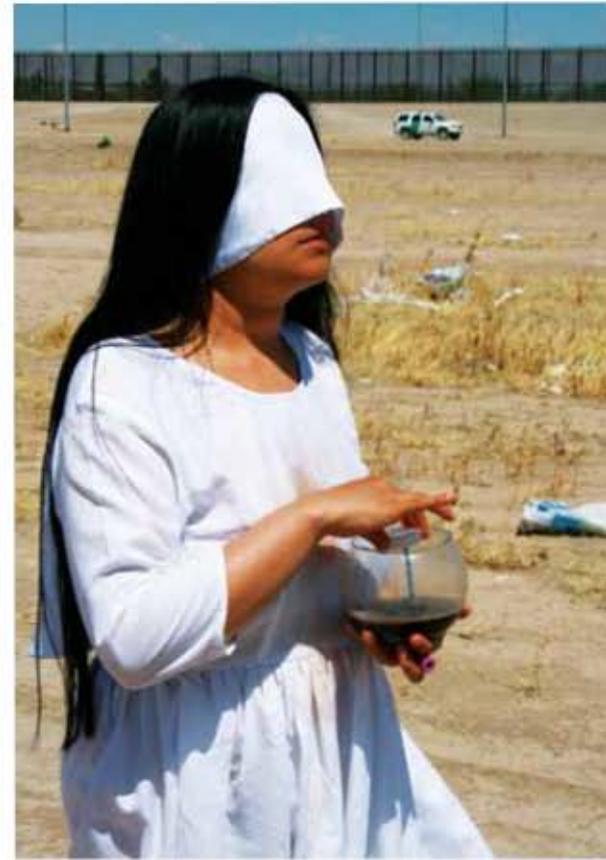
Me invadió la tristeza y la desesperanza, arriesgué mi vida y la de mis compañeros, cuestioné mi trabajo y la función del artista. Estas emociones, me hicieron reafirmar la postura del creador ante las obras que intervienen y resinifican el espacio público como ejercicio de comunicación social.

Por tanto, finalizo mi escrito con una frase del pedagogo italiano Gianni Rodari, “El sentido del arte, no es para que con el todos seamos artistas, sino para que jamás nadie sea esclavo.”



Documentación fotográfica y de video
Fotografía: Anais Herrada
Video: Ramón Padilla
Apoyo logístico: Lorena Moya, Jahir Frutos y Manuel Peralta







De Ánima

INAI Intercambios Nómadas Artistas Invitados,
a través de Acción en Vivo y Diferido
Plaza Bolívar, Congreso de la República
Bogotá, Colombia
Performance
8 de octubre de 2013

Pieza de sitio específico que aborda la temática política por el narcotráfico, corrupción y violencia, actos suscitados en diversos países, principalmente en Latinoamérica. La Plaza Bolívar en Bogotá, es un punto de encuentro para diversas protestas, ahí se consumó una de las peores masacres de la historia colombiana. Al transitar las calles e investigar sobre el lugar, me encontraba entre perturbada y conmovida por las diversas historias sobre el asalto perpetrado a la sede del Palacio de Justicia, el miércoles 6 de noviembre de 1985, realizado por un comando de guerrilleros del Movimiento 19 de abril M-19. Cuenta la *vox populi* que la toma fue financiada por el famoso narcotraficante Pablo Escobar.

Con ese antecedente, me pregunté si la historia de la toma del Palacio es verídica. Entonces, la toma no sólo implicó cuestiones políticas, también conflictos internos por la droga, puesto que Colombia es uno de los principales países productores y en esos años, fue el primer exportador a nivel internacional. Es por ello que reflexioné sobre el cuerpo violentado de la mujer, nuestras vaginas han sido utilizadas para transportar cocaína, heroína, dólares, euros, información y armas. Decidí tomar el lugar por asalto y realizar una recontextualización del ave María, utilizada en los rezos funerarios, para que alcancen la vida eterna las ánimas que han muerto en situaciones violentas. El ánima vista como la imagen arquetípica de lo eterno. Vida eterna, el sueño del hombre, otro

pensamiento utópico. Plegaria resemantizada por medio de huevos rojos, símbolos de las vidas disipadas por la toma del palacio de justicia, una veladora introducida en mi vagina como alusión a los cuerpos vejados de aquellas mujeres que las usan de carnada. Metáforas que aluden a la existencia del ser humano. La veladora, es utilizada para darle luz a las ánimas como parte de las tradiciones mexicanas y el culto a los muertos.

Finalmente, llegó el día de realizar la acción, me encontraba enferma con un poco de temperatura por el cambio de clima, no venía de mi país, ya tenía algunos meses viajando por Venezuela. Además de los malestares, sentía miedo por lo que fuera a suceder, de los nervios, me olvidé de qué lado estaba el Palacio de Justicia, así que realice el *performance* frente al Congreso de la República, que está situado dentro de la misma Plaza.

Antes de comenzar introduje, discretamente, una veladora en mi vagina; ya con la veladora dentro de mí, caminé hacia donde pensé que estaba el Palacio, mientras caminaba sostenía dos cartones de huevo, que daban un total de ochenta huevos pintados de color rojo, coloqué cada uno en el piso, cada que me agachaba lastimaba mi vagina, el dolor que sentía era intenso, el viento no paraba, frío, dolor, enfermedad, tantas emociones juntas que tuve que controlar. Terminé de colocar los ochenta huevos, segundos después me agaché a recoger cada uno de ellos y reventarlos en el piso, mientras gritaba ¡Ruega por ellos!, ¡Ruega por ellos! Así sucesivamente algunos niños que se encontraban presentes también comenzaron a estrellarlos. Supongo que, al transcurrir el tiempo, se transformaba mi rostro y mi voz. Entonces se apartaron. Con todos los huevos reventados y la debilidad que sentía, me acosté frente al Congreso, abrí mis piernas, saque la veladora de mi vagina, me incorpore para hincarme y encenderla, pero tardé, por tan intenso viento. La veladora era una ofrenda a las vidas caídas en ese lugar. Cuando logré prenderla, me quedé hincada por unos minutos, besé el suelo, al incorporarme, lo primero que vi fue a dos militares mirándome con cara de susto, no sé quién tenía más espanto en ese momento, ellos o yo. Con tantas personas a mí alrededor, perdí el control de mis emociones y desaté en llanto. Escuchaba mucho alboroto, me retiré entre el bullicio de la gente que, en ese momento, me preguntaban diversas cosas que no pude responder.

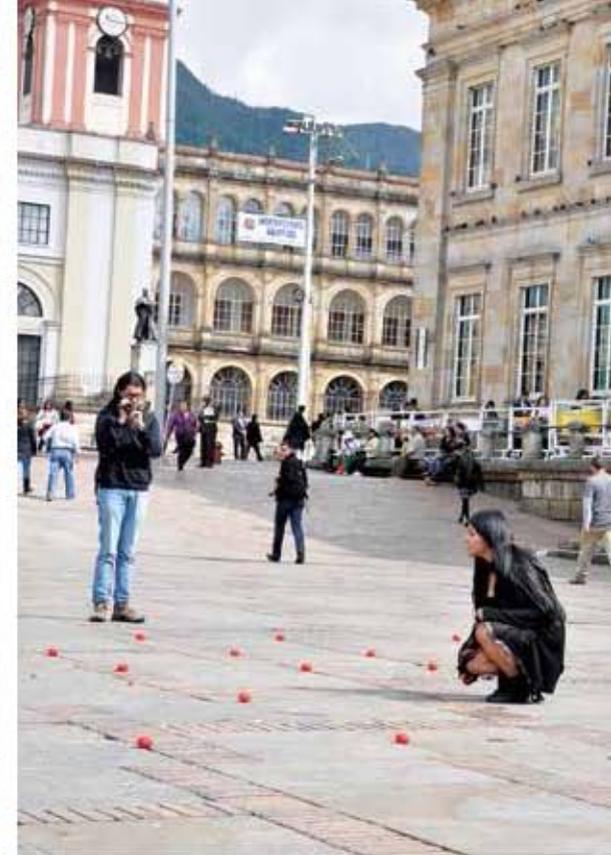
Ese *performance* lo hice gracias a una residencia de artista, la coordinadora explicó a las personas, por otra parte, los que me acompañaron para la documentación se encargaron de hablar con los soldados de lo que estaba pasando y el concepto de la pieza. Al día siguiente regresé a Venezuela. Antes de partir, la coordinadora me platicó algunos comentarios que hicieron los presentes, fue un trabajo bien acogido, a pesar que hubo niños. De lo mal que me sentía no recuerdo con exactitud las anécdotas recopiladas, cosa que lamento.

Días después, se publicó un artículo de mi trabajo por Fernando Pertuz, en “Esfera Pública”. No era la intención hacerlo mediático, pero levantó diversas polémicas en las redes sociales, curiosamente fue más polémico por el espacio virtual, que por el

espacio público. Me hizo pensar en acciones más sutiles, hechas anteriormente, que finalizaron con actos violentos como golpearme o en intentos por arrestarme. Con actos más explícitos se puede lograr mayor receptividad con el público, aclaro, depende del contexto y del lugar. Pienso que son actos que generan empatía, por ser situados bajo la temática del contexto.



Documentación fotográfica y de video
Fotografía: Tzitzí Barrantes
Video: Alexander Caicedo







Diseminar el Ser

13 Festival Internacional de la Imagen,
a través del Museo del Barrio
Manizales, Colombia
Performance duracional
7 de mayo de 2014

Me encuentro escribiendo este relato, semanas después de haber llegado de Colombia, y aún me cuestiono si lo que voy a escribir fue el *performance*, el proceso que tuvo la concepción de la pieza o lo que sucedió después de la ejecución. Me quedó claro que hay algo que nos protege a todos los artistas que hemos llevado nuestro cuerpo al límite; no se si es místico, energético o simplemente es la empatía que sienten las personas al observarnos.

Investigué, como siempre, sobre el lugar donde había sido invitada y decidí utilizar mi sangre. Le pedí a la amiga de mi madre, que es enfermera, me extrajera la sangre y la vertiera en un recipiente para exámenes médicos, puesto que ya traen un anticoagulante, de esa forma me sería fácil trasladarla, eso fue lo que pensé, pero la realidad fue otra. Me miró y me dijo que estaba loca: “NO voy hacer lo que me pides porque es un delito y va en contra de las normas de salubridad, NO se puede transportar sangre, pero por ser hija de mi amiga, que es una persona respetable, haré lo que me pides. Espero que seas juiciosa al ocuparla.” Pensé, ¿y ahora como la traslado a Colombia? Tengo un viejo amigo que trabaja en la aduana y le pregunté: ¿Cómo pasaban pequeñas cantidades de droga por los aviones? Respondió a mi pregunta y segundos después reaccionó, con la misma expresión de la amiga de mi madre, sólo que añadió el comentario

de: “¡Ahhhh... seguramente es para uno de tus *performances!*” Hasta ese momento no tenía conciencia de lo que estaba por suceder.

Cuando se llegó el día de viajar y tener que pasar por migración, se me bajó la presión, me ensordecí, a los pocos instantes comencé con visión borrosa, sólo escuchaba el latir de mi corazón, y efectivamente, las indicaciones de mi amigo funcionaron. Logré pasar mi sangre, pero, en el avión pensaba que la *performance* era esa, más no la que iba a presentar. Misma situación me sucedió, pero ahora con la migración colombiana.

En el camino seguía pensando, me sentía triste, una vez más; al margen de la ley, al límite de mi cuerpo. ¿Es arte, activismo, masoquismo? ¿Qué carajos hago? La respuesta obtenida fue: es la pasión y compromiso, pero de lo que no me quedó duda, es que la pieza verdadera fue el proceso y que tenía que registrar de alguna manera lo acontecido.

Llegué a la sede y comencé a preparar mi acción. Consistió en vaciar mi sangre en un recipiente con granos de café para ser congelados y contenidos en un bloque de hielo de 15 x 20 centímetros aproximadamente. La acción era simple, hacer un tapete de pétalos de rosas blancas, situarme ahí y derretir el bloque para que cayeran los granos de café en los pétalos. El concepto estaba pensado en la industria como el motor de la economía que desde el siglo XIX, hasta nuestros días, es mano de obra barata en países de Tercer Mundo. Como bien se sabe, el capital lo proporciona la inversión extranjera, son los que montan las infraestructuras necesarias para extraer la riqueza con este modo de producción capitalista, aunado con el tratado de libre comercio que en algunos países latinoamericanos, ha generado una explotación de los recursos, un deterioro en el medio ambiente y conflictos entre las comunidades locales por el uso del suelo. Como el caso de la Ciudad de Manizales, donde se generaron los primeros conflictos armados y epicentros de violencia en 1948, por ser el eje cafetalero de la cordillera central andina.

Con un bloque de hielo, hice alusión a la indiferencia de las empresas hacia sus trabajadores y la sobreexplotación de la tierra. Granos de café, recontextualizados, como las personas que reclaman su tierra. Pétalos de rosa, como ofrenda a los fallecidos. Al comenzar a accionar, me encontraba parada sobre los pétalos, en mis manos sostenía el bloque de hielo que, con mi poco calor, comenzaba a derretirse lentamente y quemaba mis manos, caían los granos y mi sangre sobre los pétalos. Era una noche fría, llovía y aquella galería estaba helada, después de tres horas de estar parada, se me bajó la presión, nuevamente sólo lograba escuchar el latir de mi corazón, estaba por darme hipotermia, en ese instante, se acercó un chico que me abrazó, me dio calor y me decía: “yo no soy café”. Quedaba poco por terminar de derretir el hielo, lo derretimos juntos, gracias a aquel chico me encuentro viva.

Minutos después de haber terminado me di un baño con agua caliente y la cabeza me daba vueltas. ¿Será un epifenómeno lo que sucedió con el chico? Si es así, ¿cómo lo registro? ¿Cómo poder compartir mi experiencia? En los soportes tradicionales,

como el visual, considero que no se logra transmitir la esencia del *performance*. ¿Podré hacerlo con el sonido? Quiero capturar el sonido de mi cuerpo; hace unos instantes, sólo escuchaba mi corazón, quiero atrapar ese sonido en el tiempo, para que siga latiendo y no se congele.



Documentación fotográfica y de video:
Mar Marín y Luis Sebastián Sanabria









Tu ausencia mi ausencia

Museo del Barrio, Residencias Artísticas
Calle de la Guapas, zona de prostitución
Manizales, Colombia
Performance duracional
10 de mayo de 2014

Depresión, desolación, trabajo en exceso, un cambio de casa, cansancio y la ruptura de una relación de siete años. Me sentía fatal, acababa de hacer una acción muy fuerte, de resistencia física, de poner a tope los nervios y el estrés, estaba con presión baja como consecuencia, además de encontrarme como artista residente en el Museo del Barrio. No tenía idea de qué iba a hacer. Salía a caminar, a reconocer el barrio, por las noches, me revoloteaba la cabeza; pensaba en el amor y en su ausencia. El amor como concepto universal entre los seres humanos, definido de diversas formas, según las diferentes ideologías y puntos de vista. En Occidente, se interpreta como un sentimiento relacionado con el apego que deviene en una serie de actitudes, emociones y experiencias. Cuando el amor por alguna razón muere, se extraña su compañía. Ardua tarea el poder conciliar la ausencia del ser amado. En esas noches frías me preguntaba, ¿qué es el amor? Lo pensaba una y otra vez, extrañaba la ausencia de aquel amor, me preguntaba si él sentiría lo mismo. A tantas preguntas y respuestas llegué a la conclusión: el amor es una ilusión vestida de palabras que claman tu ausencia, mi ausencia. Así es que decidí trabajar bajo este concepto.

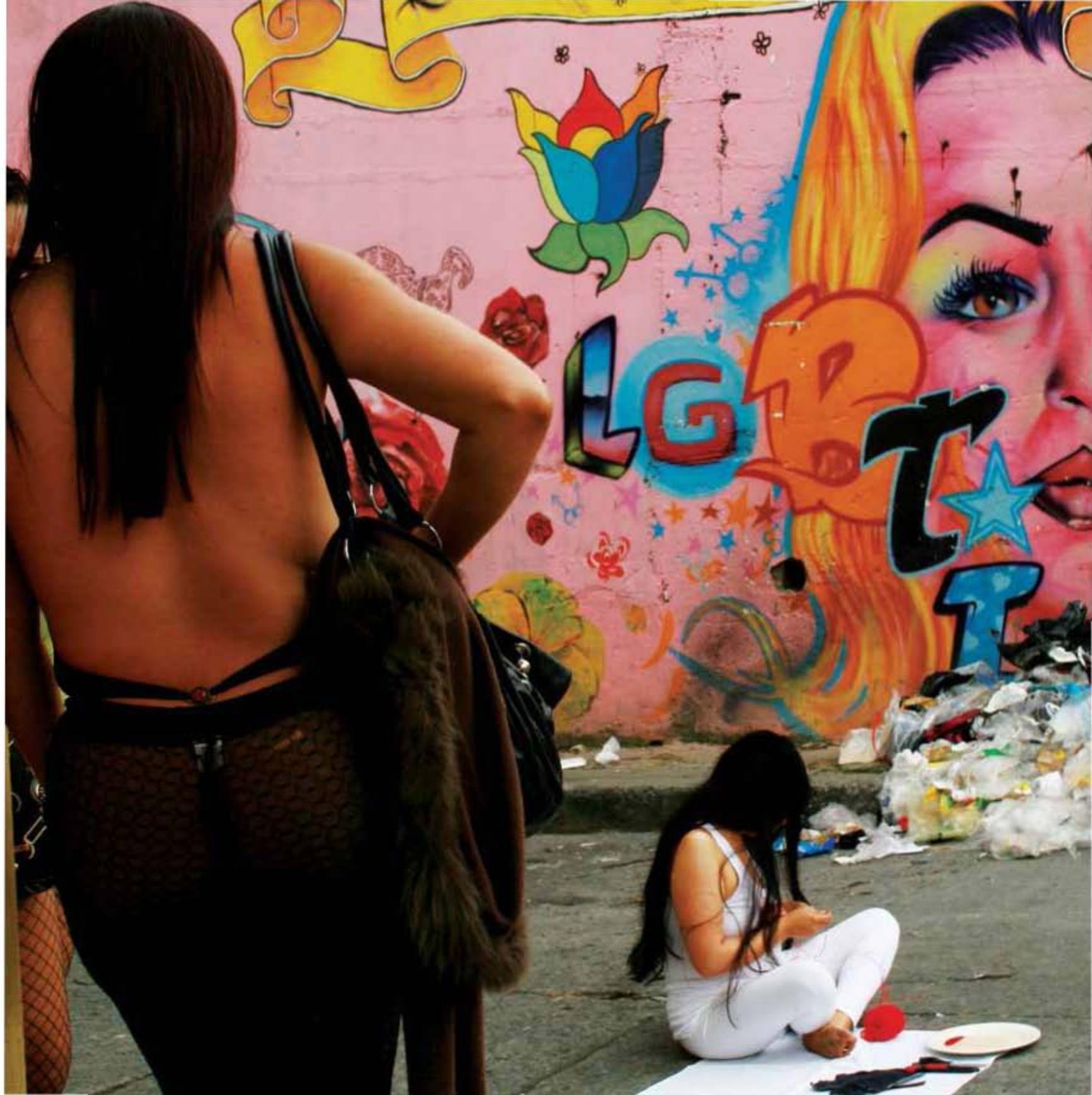
Le propuse al director del espacio me llevara a caminar y me contara las historias de Manizales, con la larga caminata, dimos con la zona de prostitución, le dije, aquí es el lugar. Qué mejor lugar para hablar del amor que en una calle donde hay cantidad de historias de amor y desamor. El equipo de trabajo, del Museo, temía por mi seguridad

y la reacción que pudiera provocar, en las sexoservidoras, al interpretar mi acción. Al día siguiente realice el *performance*.

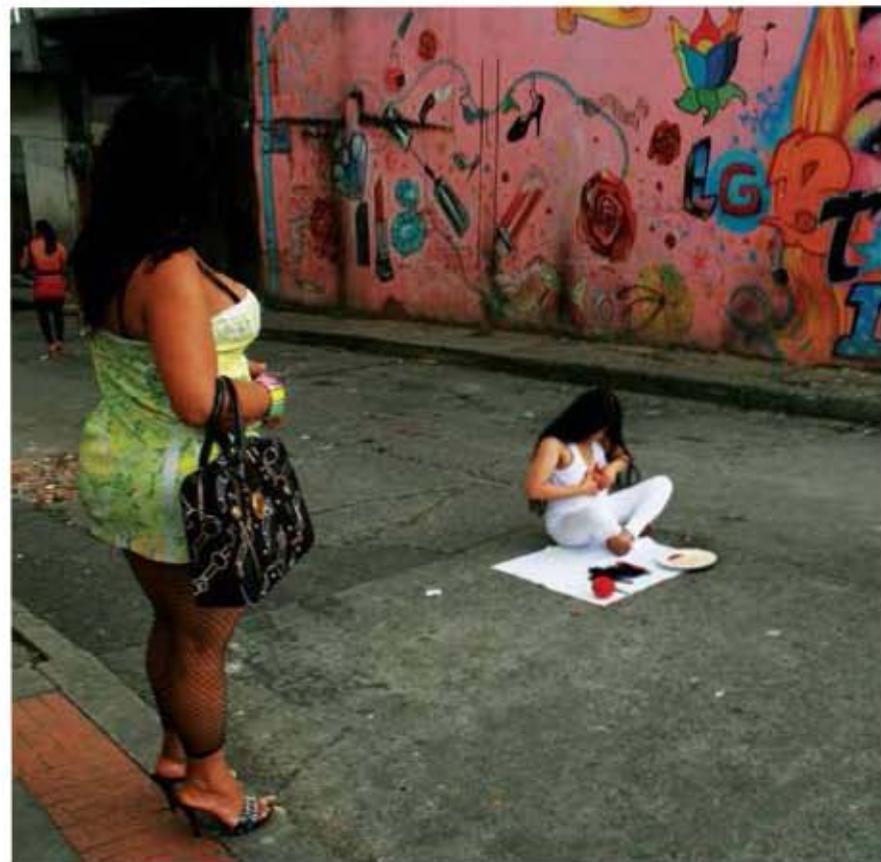
Me situé en medio de la calle; extendí un mantel, sobre el cual, coloqué un plato y encima un corazón de puerco. A un costado, unas tijeras, una hoja de una planta nativa de color morado en forma de corazón y un hilo con agujas. Me senté frente al mantel, las prostitutas me observaban y comenzaban acercarse, al tiempo que yo comenzaba a cocer el corazón a mi pecho sobre mi camiseta, no sé cuánto tarde, perdí la noción del tiempo, conforme seguía cociendo seguían caminando personas, algunas se detenían a observar, siempre estuvo presente una mujer, totalmente drogada, que me veía con una tristeza profunda en sus ojos, también, se detuvieron unas niñas y un niño, no se movieron hasta que terminé la acción. Cuando ya tenía el corazón en mi pecho colgando, lo corté a la mitad, una de ellas se quedó en mi pecho, la otra la envolví con la hoja morada, al incorporarme e irme caminando corrió la mujer que en todo momento me observó, me dijo: “no sé quién eres, ni que quieres decir, pero me robaste mi corazón porque me recordaste a mi madre.” Me acarició el pelo, me abrazó y mencionó: “eres como mi madre santa.” La abracé y estallé en llanto, una vez más experimentando catarsis, dos de las prostitutas se acercaron y me dieron las gracias, también me abrazaron y lloramos todas. Minutos después, más tranquilas, conversamos sobre la pieza, de su significado, también el director intervino en la conversación. Ellas destacaron que, decidieron quedarse para cuidarnos, por cualquier cosa y comentaron: “En esta calle pasan muchas cosas, tienes suerte, que Dios te bendiga en tu camino para que sigas haciendo esto que, no logramos comprender del todo, pero, que nos tocó el alma.”



Documentación fotográfica y de video
Fotografía: Mar Marín
Video: Luis Fernando Arango Duarte









Capítulo 4.

Producción artística

Cualquier lugar puede ser un punto de partida. Empieza donde estés.

Keri Smith



Escanea para conocer más
acerca de los proyectos

PATRIA

Puesto 86 de arte, Mercado de San Juan
República de Argentina
Performance
5 de noviembre de 2016

Producción artística como parte de la maestría en Artes Visuales, del Posgrado en Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Proyecto beneficiado con el programa de movilidad internacional, para la realización de una estancia de investigación en Argentina, en la Maestría en Teatro y Artes Performáticas en la Universidad Nacional de las Artes (UNA), periodo 2016- 2017.

Mediante un breve recorrido por la historia de la República Argentina, nación conformada por oligarcas nacionalistas, católicos, migrantes, comunistas y anarquistas, se enmarca el presente proyecto. Narro un poco de su historia y de lo que aprendí sobre el pensamiento nacionalista católico que inspiró y justificó el terrorismo de Estado en Argentina. Actos que cobraron la vida de muchos y la desaparición de personas, por su ideología política. Recomiendo el film *NAZION* del argentino Ernesto Ardito, producida en enero de 2011. El documental devela los principales crímenes y conceptos de la ultraderecha nacionalista, principalmente anticomunista, antidemocrática y xenofóbica.

En este contexto, político, socio-cultural de la identidad colectiva y las memorias narradas por sus habitantes, se insertan en un espacio autobiográfico. Por ser residente temporal, vivenciar la ciudad e interactuar en el cotidiano, me fue posible abordar, medianamente, el imaginario social con la amplitud que conlleva el concepto de Patria. El *performance* fue pensando en memoria de quienes entregaron su vida en busca de justicia y dedicado a los que luchan por construir un país más justo y solidario.

El Puesto 86 de arte, es un espacio alternativo, una galería situada dentro de un mercado con cien años de antigüedad, por tal razón, consideré interesante presentar la pieza ahí, ya que es un espacio público privado. En ese momento, me encontraba trabajando con soportes no visuales para la documentación, me pareció que al presentar un *performance* en ese espacio, por no ser tan grande, podía recabar anécdotas recopiladas de los espectadores voluntarios e involuntarios.

Finalmente llegó el día, me encontraba dentro del espacio, un cuarto de, aproximadamente, tres metros de largo por dos metros de ancho; con un ventanal al frente, que da la apariencia de una vitrina. En su interior, los muros son de un color rojo carmesí, detrás del ventanal hay una plancha de cemento cubierta de mosaicos blancos. Me dispuse a preparar el espacio; sobre la plancha coloqué pasto natural, que le llaman grama, medía dos metros de largo por un metro de ancho, en el muro que estaba a mis espaldas, instalé fotocopias en blanco y negro con retratos de los principales responsables de actos violentos, intercalados con anuncios de prostitutas, destaco que, la Capital de Buenos Aires, está plagada de estos anuncios, además de tener un gran índice de mujeres jóvenes desaparecidas.

La *performance* comienza colocando sobre la grama vacas y barcos de madera de color blanco, intercalados unos con otros, al terminar de colocar los objetos, procedo a verter sangre diluida con agua, la cual estaba dentro de una tetera, los argentinos le dicen pava. Al terminar de verter la sangre, espero unos segundos y camino hacia mi lado izquierdo, coloco al final de la grama la pava, me dirijo al muro donde están las fotocopias, me pincho el dedo índice con una lanceta, previamente colocada en un dispositivo de pulsión, al sangrar mi dedo, comienzo a escribir la palabra PATRIA, acción que me llevó bastante tiempo, mi sangre coagulaba muy rápido y tenía que volver a pincharme, al estirar el brazo para escribir, por tenerlo en posición vertical, no dejaba fluir la sangre, finalmente, pude terminar de escribir. Mi dedo estaba muy lacerado por los pinchazos.

La acción de pincharme el dedo índice alude al dedo que le cortaron a Evita Perón cuando estaba muerta, para hacerle la prueba de ADN, puesto que su cadáver, por órdenes del General Perón, fue conservado.

El público que asistió estaba involucrado o parecía interesado en el arte. Una mujer, que posteriormente se hizo mi amiga, se acercó para comentarme sus impresiones sobre la pieza, otra mujer también me hizo algunos comentarios. Tenía prisa por irme, estaba cansada y mi amiga Gabriela Alonso, que me llevo al lugar, se tenía que ir. También tenía que regresar, así es que no pude interactuar más con los espectadores. Posteriormente una de las chicas me agregó a las redes sociales y me pasó un escrito, sentí muchas emociones encontradas mientras hacía el *performance*, pero sentí más emoción que sin pedirlo llegó este escrito a mí.

A continuación, el escrito sobre la pieza, por Lorena Caceffo y un relato de mi amiga Martha, que le pedí que me colaborara.

Por Lorena Caceffo:

Tuve la experiencia de asistir a la propuesta de Ruth Viguera en Puesto 86 de Arte, Mercado San Juan, un espacio de arte enlazado profundamente a la historia y la vida del barrio de Boedo. Me resultó en principio interesante el modo de acción que Ruth proponía. Su obra nace a partir de su llegada al país y su vinculación con alguna cuestión social/política relevante del mismo. En esta oportunidad, tomaba como disparador de su trabajo, una serie de personajes cuyas gestiones estuviesen vinculadas a períodos históricos violentos para los argentinos.

Desde este eje, nacieron su instalación y su acción *performática*. Ambas propuestas me resultaron cuidadas en estructura y presentación.

La instalación, que fue descubriéndose de la mano de la *performance*, aprovechó la espacialidad del puesto y resultó visualmente clara y contundente.

La acción, que mantuvo un ritmo escénico dinámico y armonioso, también se adaptó claramente al espacio y permitió una lectura limpia de la idea de la artista.

Sí quisiera decir, a modo de aporte que, una investigación de carácter político/social, en un territorio no conocido o conocido en tiempo breve, puede dejar fuera aspectos realmente importantes de esta o llevarnos a hacer una lectura muy superficial del tema. Por eso, creo que la selección de las cuestiones a abordar, deben estar muy ligadas al tiempo de residencia que el artista pueda tener en dicho contexto, ya que, el dato informativo es un componente clave de su denuncia y manifestación y debe estar claramente elaborado.

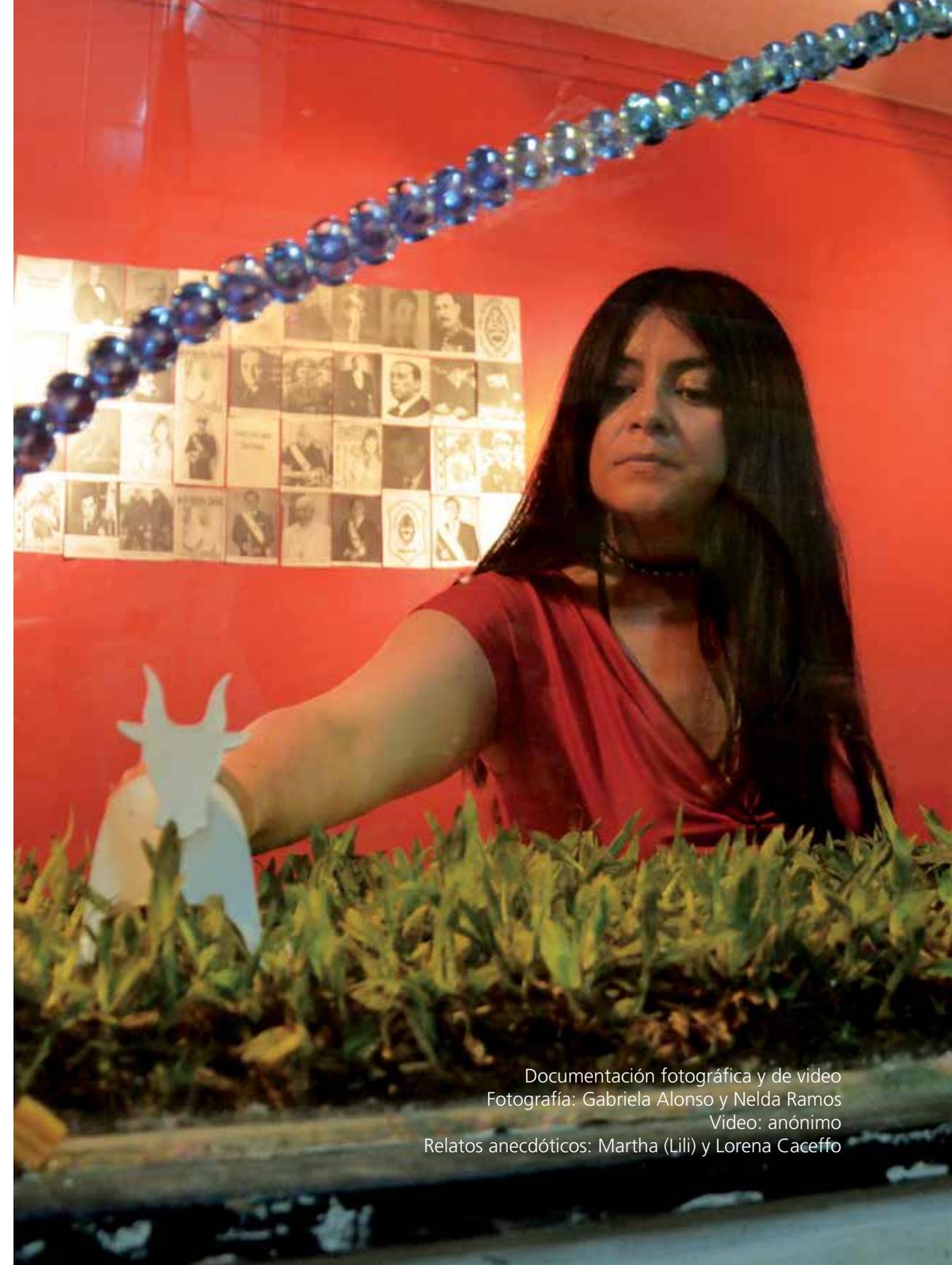
Comentarios por Martha (Lili):

Al observar y verte acomodar las vacas o toritos y los barcos, es cuando comienzo a pensar, ¿qué vas a hacer sobre la grama? Pienso en la pampa, ahí me dio la sensación de que estaba en la pampa, los toros, y los barcos. Cuando sacás una pava y empezás a rociar cada toro, cada barco y la grama, ahí me pasa que, me comienza a aflorar algo que... siento como guerras de revolución, de no saber lo que iba a pasar, qué iba a suceder después de eso y veía que tenías unas fotografías en la pared, que no alcanzaba ver muy bien de quién eran, reconocí algunos y digo ¿Qué va a ser Ruth? Cuando veo que sacás algún instrumento y te pinchás el dedo, ahí me dio mucha impresión. Nunca pensé que ibas a escribir sobre esas personas que, para nosotros, es terrible por los momentos históricos que han pasado muchas veces contra el pueblo, no me di cuenta enseguida, pero, después veo que estás escribiendo

PATRIA y que vos estás dando la sangre por nosotros también, eso me llegó, sos una mujer muy valiente en tu forma de pensar, sos alguien que tenés una postura y lo haces... ya está.

Me entró algo, viste, y también me di cuenta que no eras vos, eras diferente, tu cuerpo cambió; tu pelo, tus facciones, no sé... hay algo ahí, que no parece vos, tal vez esa mirada que tenés, esa concentración, esa energía que das, das vida, porque estás dando tu sangre, escribiendo eso que hiciste, me emocionó por que vos diste algo por nosotros, los argentinos. Aquí, mucha gente ha dado su sangre, en esta contienda, lucha o revolución, la pasamos mal en muchos momentos políticos y económicos.

A mí me gustó, me impresionó, pero vuelvo a repetir que me gustó, de verdad que sos valiente, sos una mujer valiente. Me sentí identificada en algún momento de la niñez, porque tenías algunos presidentes que yo viví su periodo. Desde chica, adolescente, vi a muchos represores y algunos otros que no conocía, que tenías ahí. Esa palabra es muy fuerte, Patria, nos representa a todos nosotros, a nuestra nación. Dar la vida por la patria. Elegiste bien a esos personajes: religiosos, políticos y actores de nuestra historia.



Documentación fotográfica y de video
Fotografía: Gabriela Alonso y Nelda Ramos
Video: anónimo
Relatos anecdóticos: Martha (Lili) y Lorena Caceffo







Confesiones bajo la lluvia roja

Performance duracional y de acción colaborativa

Producción artística como parte de la investigación de maestría en Artes Visuales, del Posgrado en Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Proyecto auspiciado por el programa de Prácticas Escolares Nacionales e Internacionales (PAEP), en estancias de investigación. Realizado en tres facetas dentro del periodo 2016 – 2017, en México, Colombia y Canadá.

La felicidad del cuerpo se funda en la salud; la del entendimiento, en el saber.

Tales de Mileto

El Arte, que en el pasado formaba parte de la cultura entendida en un sentido elitista, hoy en día se fortalece con el binomio entre arte y sociedad. Por consiguiente; el arte, es el lugar de producción de una sociabilidad específica, en conjunto con los estados de encuentro. Así lo define Nicolas Bourriaud en su libro *Estética Relacional*. Cabe considerar que, Karl Marx, puntualizó a las comunidades de intercambio o de encuentro como *intersticio*; que es el espacio para las relaciones humanas, donde sugiere otras posibilidades de intercambios distintas de las vigentes en este sistema. En ese sentido, como artistas resignificamos espacios e intentamos proponer una alternativa cultural por medio de experiencias que permiten una relación directa con el público no involucrado en el circuito del arte, a través de talleres, laboratorios, proyectos participativos y espacios lúdicos de interacción; valiéndonos de otras disciplinas como: la filosofía, la semiótica, la antropología, la etnografía y la psicología, misma que, recientemente, se ha incorporado, con una forma interdisciplinar, en el campo artístico con el uso del Arte-terapia; como vínculo para mejorar estados emocionales, físicos y mentales, al devenir en un acto catártico, propiciado por una experiencia estética, a través de elementos plásticos, visuales y sonoros.

Dentro de este marco, el presente trabajo se generó a partir de un periodo largo de enfermedad, causado por trastornos hormonales y psico-somáticos que devienen de una problemática en la infancia, la cual se ha estado tratando con medios alternativos y Arte-terapia. Es entonces que pensé en compartir las experiencias auto-analíticas, a través del acto artístico como posibilidad de sanación y a la vez, retomar las prácticas de algunas comunidades de Oriente, donde se reúnen grupos de mujeres que se encuentran menstruando y comparten sus experiencias acerca de su sexualidad, reflexionan sobre la relación que existe con los periodos menstruales, el ciclo lunar, la cosecha, la fertilidad y de esa forma amalgamar las relaciones sociales.

Pensé en hacer alusión al *cuerpo flor* del universo discursivo de los *Yoemem* o *Yaquis* , que conciben el cuerpo humano como una flor, siendo uno de sus principales símbolos. La concepción del *cuerpo flor* , su originalidad, reside en cubrir un legado que ha perdurado durante años. Los estudios etnográficos sobre los grupos indígenas del noroeste de México, dan cuenta sobre los saberes y asociaciones del cuerpo con la flor. Los *Yoemem* , postulan una teoría del cuerpo y sus componentes; es sólo en la medida que, conciben al organismo humano como entramado de relaciones, que está estrechamente vinculado al alma, al comportamiento social y a la actividad ritual de cada individuo. El *cuerpo flor* , expone con mucha claridad esta trama de relaciones que componen la concepción del organismo y la sexualidad, como nociones espirituales a una teoría general del cosmos, donde cada argumento de los curanderos *Yaquis* encuentra un plano de resonancia que permite observar el universo del cuerpo.

Dentro de esta perspectiva, la cantidad de significados que versan alrededor de la flor son diversos; van desde la evocación pasiva vinculada con la cosmovisión femenina, que es, además, emparentada con la belleza, reminiscencias asociadas con el homenaje, con el tributo a la victoria y a la muerte. Para algunas culturas simboliza la virginidad y para otras es un sentido sagrado. Para los *Novalis* , las flores son el símbolo del amor y la armonía. En el simbolismo tántrico-taoísta, la *flor de oro* corresponde a la esperanza de un estado espiritual. Para los mayas, símbolo de fornicación; para los aztecas, tenía que ver con la cosmogonía. En nuestra cultura mexicana contemporánea, la flor, también, representa el alma de los muertos. Es así que, la flor es representada como una figura arquetípica del alma.

Otro elemento fundamental en la construcción de la pieza, fue el uso de la sangre como alusión al periodo menstrual, esencia de vida y purificación, la cual, encontramos en los mitos donde brota de seres, plantas o dioses. En algunas culturas, es símbolo de fertilidad y de lluvia; para el cristianismo es renacimiento espiritual. También concebida como símbolo de fertilidad y abundancia, asociada al ciclo lunar, dentro del periodo menstrual, acto de purificación.

Así es como surge *Confesiones bajo la lluvia roja* , pieza relacional y de acción colaborativa, a través de un taller vivencial de tres sesiones con veintiocho mujeres que, en algún momento de su vida, tuvieron o padecen cierto trastorno hormonal, miomas o cáncer.

De las mujeres participantes, seis de ellas, amigas mías, además de la participación de mi madre. El área de Trabajo Social, del Hospital Materno Infantil de la Unidad el Rosario, Delegación Azcapotzalco, Ciudad de México, puso a mi disposición a las veintiún mujeres restantes. La actividad grupal fue orientada hacia el conocimiento personal y, en base a la experiencia de cada participante, pedí que se asociaran con una flor, para que en la última sesión, les regalara una. Posteriormente, les indiqué que las intervinieran con diversos materiales. La flor natural esbozaba al cuerpo de cada colaboradora. El hecho de trabajar con mujeres enfermas devino en un acto catártico. Asociar su cuerpo con una flor, les permitió preguntarse, por primera vez cómo concebían su enfermedad y ahondar en problemáticas diversas, que van desde la infancia hasta sus actuales relaciones de pareja, en ese sentido, somatizaron sus problemáticas o su negación a la feminidad con diversas enfermedades y padecimientos femeninos.

Compartí mi experiencia con veintiocho mujeres acerca de cómo he visto mejoría a través del psicoanálisis del *eneagrama* , que consiste en el trabajo de uno mismo por medio del proceso mental y físico; el análisis de los símbolos y la psicomagia de Alejandro Jodorowsky. Al confesar parte de mi vida con violencia psicológica, por parte de un padre alcohólico, que desencadenó en conflictos emocionales que posteriormente se vieron reflejados en la adolescencia y las relaciones de pareja, además de somatizarse con padecimientos de colitis nerviosa y trastornos a nivel hormonal. Con veintiún mujeres desconocidas, seis amigas y mi madre, les pedí que fueran coautoras de la obra y que me compartieran, de igual forma, sus experiencias por medio de un relato escrito, además de representarse con una flor, misma que fue intervenida.

Al escuchar y leer cada uno de los relatos, comprendí muchas cosas acerca de mí y mi entorno, valoré lo que me rodea, la fortuna de ser creadora y activa en el arte, ya que me permite con cada acto artístico llevarlo a un plano catártico. Con las veintiocho flores intervenidas, que aludían al ciclo menstrual de cada veintiocho días, realicé una serie fotográfica. Con las mismas, efectué un *performance* a las afueras del Hospital Materno Infantil, el día 23 de mayo, que consistió en cocer a mi blusa las veintiocho flores, fue una acción duracional. Mientras cocía cada una de ellas, pensaba en cada una de las mujeres que compartieron sus historias conmigo, pero no sólo eran esas historias, también cocía sus cuerpos al mío. Sus relatos penetraron en mi alma, de la misma forma que el hilo penetraba la camisa a la cual cocía aquellas flores. Algunas mujeres ya no tenían esperanza de vida por padecimientos de cáncer, otras, no podían tener hijos o habían sido violadas.

Transcurría la acción y la gente se detenía por un instante a observar, no alcanzaba a escuchar los comentarios, sólo un grito a lo lejos “¡Está loca!” Mientras tanto, pensaba en mi pasado y en aquellas mujeres. Al terminar de cocer las veintiocho flores, lavé mis manos y cara con sangre diluida en agua, para purificar mi cuerpo. Vertí la sangre en una regadera de metal, comencé a bañarme y a regar cada uno de los cuerpos transformados en flor. Confesiones en silencio que jamás había hablado, ahora se transformaban en públicas, confesiones de veintiocho mujeres que jamás olvidaré.

Conservé la blusa con las veintiocho flores aún cocidas, no suelo conservar objetos de mis *performances*, pero, en esta ocasión sentí apego por las flores, los relatos y los deseos de vivir de algunas mujeres; por tal razón, decidí hacer una memoria donde conjuntara toda la experiencia y otra *performance*, en otro contexto, a manera de ofrenda para ellas, y así, poder cerrar el ciclo.

La acción se llevó a cabo en un lugar icónico de la Ciudad de México, el lugar de las flores, Xochimilco. Hice un tapete de pétalos de rosas, rojos y secos. Coloqué una regadera llena de agua con sangre a un costado del tapetito, comencé a descocer cada una de las flores para formar un camino, como aquel que acompaña a las ánimas, en su recorrido a la ofrenda, cada dos de noviembre, día de nuestros muertos. Al terminar, caminé encima de ellas para llegar al tapete, estando ahí, comencé a verter el agua de la regadera poco a poco, los curiosos comenzaban a acercarse, invité a los presentes a que me rociaran el agua, algunos tímidamente se animaron, me sentí feliz, me agradó que fueran hombres los que se acercarán, me preguntaban por qué lo hacía, conversé con ellos sobre la pieza. Al terminar, se aproximaron dos jóvenes a felicitarme y a decirme: “sígalo haciendo con más mujeres, hay que llevar el mensaje.”

Para finalizar, no me gusta repetir mis *performances*, puesto que mi trabajo es de sitio específico, pero me di cuenta que esta propuesta se podía repetir sin afectar el concepto inicial, puesto que el taller se le puede dar continuidad, en otro lugar y en otro contexto. El mismo año, fui invitada a participar del *IV Festival Internacional de Performances Acciones al Margen*, en el marco del festival, di un taller, con madres de la comunidad del Barrio Liscano, el 18 de agosto de 2016, en Bucaramanga, Colombia. Con diferente contexto, diferentes costumbres y el tiempo limitado, no se pudo profundizar en el tema, algunas de las mujeres se tornaron poco receptivas; sin embargo, tenían las mismas problemáticas, algunas se acercaron de forma independiente, para darme las gracias, en su mirada se notaba que querían expresar algo más, no sé si fueron los tabús o la falta de confianza, lo que les impidió relatar su problemática.

Así mismo, surgió en mí la necesidad de incorporar otros soportes para la documentación de un *performance*, como la narración escrita y los sonidos capturados de la acción al ser ejecutada. Con las fotografías que tenía de las flores y los relatos, efectué una perfo-instalación. Pieza que presenté en la *Décima Contemporary Art Exhibition*, con el proyecto “*Entrañas*”, dentro del marco del *Festival Internacional de Performance*, en el Museum of Northern History en Kirkland Lake, Ontario, Canadá, el 29 de abril de 2017. Sin duda, la última presentación, no fue lo mismo, puesto que estuvo pensada para un espacio cerrado, el público que asistió fueron personas involucradas en el arte, por tanto, generó otro tipo de comentarios, más de tipo intelectual y felicitaciones. El hecho de trabajar dentro de festivales, no quiere decir que traicione mis principios, sigo y seguiré cuestionando el sistema, y que mejor hacerlo dentro del mismo, me gusta el trabajo en la urbe; sin embargo, esta acción, me permitió usar otro tipo de soporte para su documentación, como la experimentación sonora, y repensar las posibilidades que da el accionar.

México

Hospital Materno Infantil Unidad el Rosario, Delegación Azcapotzalco

23 de mayo de 2016

Documentación fotográfica y de video
Carlos Alberto Martínez



Centro de Xochimilco

17 de junio de 2016

Documentación fotográfica y de video
Carlos Alberto Martínez





Colombia

IV Festival Internacional de Performance "Acciones al Margen" Barrio Lizcano 1/Bucaramanga

Taller, con madres
18 de agosto de 2016

Documentación fotográfica del taller
Natalia Quitán Alcendra y Neryth Yamile Manrique Mendoza.



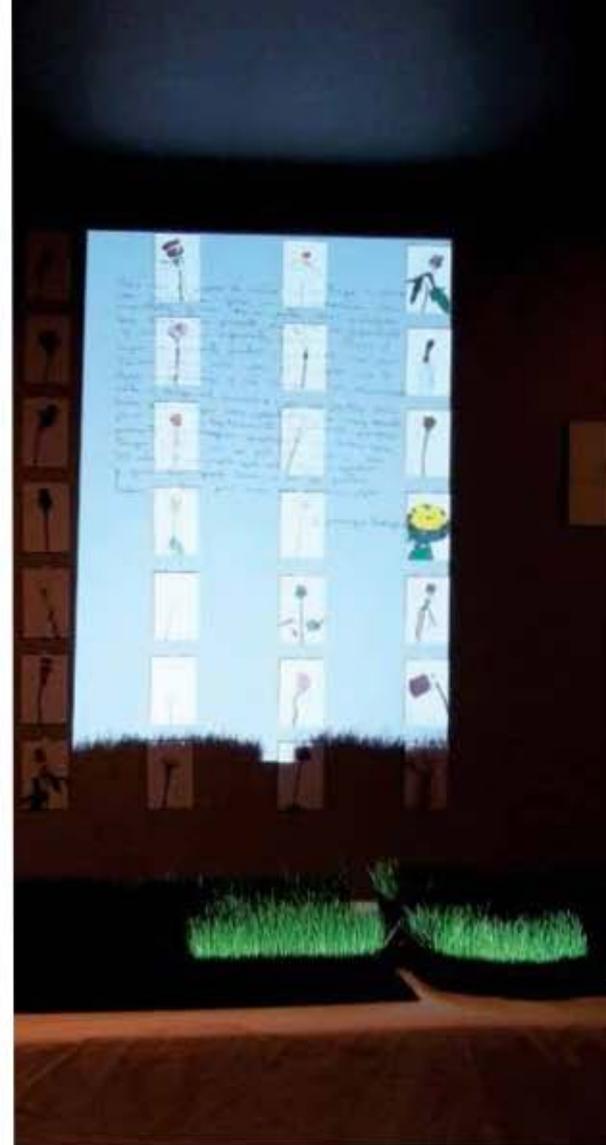
Canadá

Décima Contemporary Art Exhibition Museum of Northern History en Kirkland Lake/Ontario

Performance e instalación fotográfica y de video
29 de abril de 2017

Documentación Fotográfica y video
Fotografía: Cesar Forero
Video: Lisa Crossman







Conclusiones

A lo largo de la investigación, he enfatizado en explorar con soportes no visuales para documentar un *performance*, éstos ofrecen otro tipo de experiencias sobre lo acontecido por ejemplo, al trabajar con la documentación narrativa existe un proceso de acercamiento más directo, puesto que ahí se plasma el concepto, la ejecución y la reflexión posterior de la pieza, permitiendo ampliar las posibilidades no sólo de registrar, sino de transmitir al público la experiencia vivida por el artista, complementándose con el registro fotográfico o de video.

El sonido, propuesto como posibilidad de documentación hasta ahora inédito, provocó que reflexionara sobre la posibilidad de abordar al *performance* dentro de un campo que me permite relacionarlo con cuestiones diversas, como el entorno, lo cotidiano y experimentar un acercamiento más directo del que mira la obra y de esa forma, vivenciar la acción con paisajes sonoros para futuras instalaciones, que proponen una arqueología del tiempo y el espacio insertados en lo cotidiano. Me surgen diversos cuestionamientos referentes al propósito de la documentación y el uso de los medios idóneos para transmitir una práctica artística de tal fugacidad. Por otro lado, pienso en la posibilidad de omitir la documentación visual y adoptar el relato más el componente sonoro para transmitir la experiencia de lo vivido en la fugacidad del cuerpo en acción.

Al llevar al límite los soportes me permitió por un instante dismantelar el tiempo para extenderlo temporalmente. Con lo narrativo y lo sonoro, comprobé mayor

receptividad, como acto apartado de la imagen visual. El relato en primera persona puede acercarnos a una interpretación provista de mayor subjetividad, no sólo se trata de observar una imagen, con la documentación narrativa, el registro se convierte en una experiencia que provoca otros acontecimientos.

En cuanto a los objetivos alcanzados durante el periodo de investigación-producción, se destacan los procesos poco explorados y sus problemáticas para la documentación. Estas experiencias me abrieron un abanico de posibilidades; por ejemplo el estudio consistente de la ciudad como espacio de experimentación para el arte acción, el *performance* visto como un espacio para la experiencia, para establecer una comunicación directa entre el artista, el presente y el entorno social. Se plantea entonces, como se mencionó en el primer capítulo, el cuerpo como un estallido de colisiones con otros cuerpos (espectadores o presentes) que generan el parteaguas para hablar del *performance* como un *intersticio*, que sólo se logra mediante la acción, y nos crea los estados de encuentro.

Con los soportes propuestos, como otras posibilidades de registros, cabe hacerse la pregunta: ¿Hacia dónde van los nuevos paradigmas del *performance*, tanto en su práctica, como en la forma de documentarlo y sus posibilidades como obra expandida? La tecnología avanza, nosotros avanzamos junto con ella, ésta nos genera un sinfín de posibilidades, con los dispositivos telefónicos y los *iPads*. Tenemos una visión táctil, una experiencia interactiva colectiva que, con la reproductividad de la imagen en las redes sociales, nos ofrece un acceso rápido al registro, pero no a la experiencia. Cabe mencionar el problema abordado por Walter Benjamin sobre la pérdida del aura y la reproductividad de la imagen en las “Bellas Artes”, como por ejemplo, el caso de la Gioconda. En el *performance*, como arte en tránsito, es posible plantear el problema de la reproducción de su secuencia por el video o la cámara fotográfica, en lugar de perder el aura o potencia propia de la secuencia performativa, es vivificada o disminuida, según el registro.

Estoy convencida de que el futuro desarrollo para documentar el *performance* dará diversas directrices para expandir la obra, que servirá como elemento de estudio al investigador, al historiador, al crítico y al propio artista. Pero jamás debe olvidarse la esencia del *performance*, es decir, el trabajo directo con el cuerpo y la receptividad que tiene en el público presente.

Ahora bien, tendríamos los hacedores de *performances* que repensar, ¿a qué llamamos *performance*, al registro o a la acción? Le llamamos arte acción o *performance*, al acto por sí mismo; sin embargo, hay una fotografía *performática*, como los *performances* hechos especialmente para la cámara, mencionados y categorizados por Gabriel Sasiambarrena, de los cuales me ocupé en el primer capítulo. Considero que el archivo y la documentación es la extensión de la obra del artista.

¿Cómo llamar a un arte que se transmite con el cuerpo y genera nuevas posibilidades de creación? ¿Se llama *performance*, arte acción, arte con el cuerpo o

performance expandido? El *performance*, desde sus inicios, ha planteado una línea de producción-investigación que tiende a hibridarse con otras disciplinas, por tanto, sigue mutando. Desde mi perspectiva, al incorporar otros soportes para documentar al *performance* y experimentar con lo sonoro, lo narrativo mediante la exploración etnográfica y la receptividad de los presentes tiene como resultado escritos autobiográficos, vistos como un todo y un cuerpo de obra expandida, que comienza con la exploración y acción en el espacio público y acaba con las variaciones discursivas de registros derivados en instalaciones y mi sitio web.

Me gustaría proponer e incentivar a la reflexión de replantearse los términos arte acción o *performance*, sobre todo cuando vemos propuestas desde la perspectiva médica, científica, antropológica, social y terapéutica. En América Latina, existen diversas discusiones sobre cómo llamar al *performance* en un acuerdo que obedezca a una expresión hispanoamericana que nos identifique. Me quedo con los términos de *performance expandido*, *arte intersticio* o *arte de la receptividad*, como un espacio para establecer postulados sobre la sociedad actual dentro del arte contemporáneo. Reafirmo la necesidad de buscar otros públicos, otros saberes, potenciar otros soportes para formar un cuerpo de obra. Invito al lector a que genere nuevos conceptos, debates y saberes co-pensados, co-accionados y co-construidos.

Bibliografía

Agüero, Rodolfo Hugo, *La calle como soporte*, Buenos Aires, Cuadernos de Investigación, Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), 2014.

Alcázar, Josefina, *Performance un arte del Yo, autobiografía, cuerpo e identidad*, Siglo XXI, México, 2014.

Augé, Marc, *Los no lugares; espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2000.

Aznar Almazán, Sagrario, *El arte de la acción*, Nerea, Madrid, 2000.

Barrera Morales, Marcos, *Modelos epistémicos en investigación y educación*, Quirón, Caracas, 2010.

Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, Siglo XX, México, 1966.

Beuchot, Mauricio, *La semiótica, teorías de los signos y el lenguaje en la historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013.

Brinckerhoff Jackson, Jon, *Las carreteras forman parte del paisaje*, Gustavo Gil, Barcelona, 2011.

Carreri, Francesco, *El andar como práctica estética*, 2ª. ed., Gustavo Gil, Barcelona, 2003.

Dempsey, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos, guía enciclopédica de arte moderno*, Blume, Barcelona, 2002.

Eco, Humberto, *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1988.

Ferrando, Bartolomé, *El arte de la performance. Elementos de creación*, Mahali, Valencia, 2009.

Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, 5ª. ed., Suramericana, Buenos Aires, 1999.

Ferry Jean, Max, *El nuevo espacio público*, Gedisa, Barcelona, 1998.

Fischer Lichte, Erika, *Estética de lo performativo*, Abada Editores, Madrid, 2011.

Foster, Hal, *El retorno de lo real: vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.

Gómez Peña, Guillermo, *Bitácora del cruce*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

Guasch, Anna Maria, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Siruela, Madrid, 2009.

Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Traducción de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Jones, Amelia y Warr, Tracey, *El cuerpo del artista*, PHAIDON, Nueva York, 2006.

Koolhaas, Rem, *El espacio basura*, Gustavo Gil, Barcelona, 2008.

Koolhaas, Rem, *La ciudad genérica 1997*, Gustavo Gil, Barcelona, 2006.

Lamarche-Vadel, Bernard, *Joseph Beuys, traducción de Simons Edison*, Siruela, Madrid, 1994.

Lezama, José Luís, *Teoría social, espacio y ciudad*, México, El Colegio de México, 2005.

Martel, Richard, *Los tejidos del performance*, Ivam, Valencia, 2004.

Martel, Richard, *Los tejidos del performance*, México, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Casa Abierta al Tiempo, 2008.

Martin, Silvia, *Videoarte*, Taschen, Madrid, 2006.

Mejía, Ivan, *El cuerpo post-humano, México*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2005.

Molero Martínez, Neydalid, *Identidades corporales alternativas, una perspectiva de la autorrepresentación en el arte contemporáneo*, Maracaibo, Universidad Católica Cecilio Acosta, 2006.

Olavarría, María Eugenia, Aguilar, Cristina y Merino, Érica, *El cuerpo flor*, México, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Miguel Ángel Porrúa, 2009.

Padín, Clemente, *40 años de performances e intervenciones urbanas*, El Clú de Yauguru, Buenos Aires, 2008.

Padín, Clemente, *De la representación a la acción*, Franco, Argentina, 2004.

Peggy, Phelan, "Arte y feminismo", en Helena Reckitt y Peggy Phelan, *Arte y feminismo*, PHAIDON, Barcelona, 2005.

Perec, Georges, *Tentativa de agotar un lugar parisino*, Rosario Beatriz Viterbo, España, 1992.

Rincón, Omar, *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*, Gedisa, Barcelona, 2006.

Rubel, Maximilien, *Karl Marx: ensayo de biografía intelectual*, Paidós, Buenos Aires, 1970.

Ruhrberg, Schneckenburger, *Arte del Siglo XX*, Oceano, España, 2003.

Sasiambarrena, Gabriel, *La mirada en la performance, pensar en el tercer registro*, Edición de autor, Quilmes, 2011.

Schechner, Richard, *Estudios de la representación, una introducción*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

Solares, Blanca, *Los lenguajes del símbolo, investigaciones de hermenéutica simbólica*, Anthropos, México, 2001.

Solás, Piedad, *Accionismo Vienés*, Nerea, Madrid, 2000.

Sontang, Susan, *La Enfermedad y sus Metáforas*, Taurus, Buenos Aires, 2003.

Taylor, Diana y Fuentes, Marcela, *Estudios avanzados de performance*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

Tribe, Mark, *Arte y nuevas tecnologías*, Taschen, Barcelona, 2009.

Zuzulich, Jorge, *5.5 Videoperformance*, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), Ediciones Arte x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2013.

Zuzulich, Jorge, *Performance la violencia del gesto*, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), Colección Posgrado, 2012.

Tesis:

Fernández Quesada, Blanca, *Nuevos lugares de intención; intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Tesis doctoral, Madrid, 1999.

Ensayos:

Díaz Parra, Ivan. "La transformación del Centro Histórico de la Ciudad de México ¿Gentrificación o repoblación?", Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Geografía, VII Coloquio y trabajos del campo del grupo de geografía urbana, 2014.

Guerrero Muñoz, Joaquín, "El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa", *Revista Internacional de Trabajo Social y Bienestar*, num. 3, 2014.

Masoero, Hugo Oscar, "Arte y cuerpo presentado", Inédito, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Argentina, 2011.

Salinas, Arreortua y Luis Alberto, "Gentrificación en la Ciudad Latinoamericana. El caso de Buenos Aires y Ciudad de México", Inédito, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Doctorando en Geografía, Ciudad de México, 2014.

Sequera, Jorge y Janoschka, Michael, "Procesos de gentrificación y desplazamiento en América Latina-una perspectiva comparativa", Inédito, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, 2014.

Catálogos:

Juárez, Antonio, *Fisura, documentación fotográfica de performance y arte acción*, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), México, 2012.

Libero, Andreotti y Xavier, Costa, *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 1996.

Piper, Adrian, *Diálogo conmigo misma: autobiografía en curso de un objeto artístico*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Actar, Barcelona, 2003.

Material audiovisual:

CD *Elvira Santamaría. Mujeres en Acción. Serie documental de performance*, de Josefina Alcázar. CONACULTA-FONCA-CITRU-Ex Teresa Arte Actual, México, 2006.

Vía Web:

Definiciones. (2015), antropología, disponible en: <http://definicion.de/antropologia/>

Definiciones. (2015), etnografía, disponible en: <http://definicion.de/etnografia/>

Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación, disponible en: www.razonypalabra.org.mx

Ensayos electrónicos:

Alonso, Rodrigo, “La ciudad-escenario: Itinerarios de la performance pública y la intervención urbana”, disponible en: http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cdad_escenario.php

Alonso, Rodrigo, “Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro”, disponible en: http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php

Blanco, Mercedes, “Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos”, disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000200004

Caballero, Alberto, “Performance, foto y videoperformance”, disponible en: <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/articulos/caballero/a-caballeroFotoPerf.htm>

Caballero, Alberto, “La realidad pantalla”, *Revista Escáner Cultural*, disponible en: <http://revista.escaner.cl/taxonomy/term/345>

Cao, Santiago, “El Espectador Sabi(d)o”, Ponencia presentada en el 1er Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas,

realizado en la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina, del 1 al 3 de agosto de 2012, disponible en: <http://santiagocao.metzonimia.com/espectador>

Cao, Santiago, “¿Arte en Espacios públicos o Arte con los espacios públicos? El cuerpo como herramienta para propiciar imaginarios otros y otras Producciones de Ciudad”, realizado en la Pontificia Universidad Católica del Perú, del 19 al 21 de noviembre de 2014, disponible en: http://santiagocao.metzonimia.com/espacios_publicos

Leo, Jana, “Una teoría del arte desde América Latina, Sobre el libro de José Jiménez”, disponible en: http://www.revistasaua.com.ar/02_21/10.html

Mora, M. Velandia, “De la autobiografía a la autoetnografía como herramienta para el estudio de sí mismo”, disponible en: http://www.academia.edu/1001537/De_la_autobiograf%C3%ADa_a_la_autoetnograf%C3%ADa_como_herramienta_para_el_estudio_de_s%C3%AD_mismo

Ramos, Maria Elena, “El arte público en la escena urbana, el arte en la escena urbana”, disponible en: <https://www.facebook.com/notes/jos%C3%A9-luis-garc%C3%ADa-r/-mar%C3%ADa-elena-ramos-el-arte-urbano-pasa-al-mismo-tiempo-que-la-ciudad/10150991281396567/>

Sasiambarrena, Gabriel, “La imagen del cuerpo en tanto el cuerpo de la imagen. Tiempo-Cuerpo-Dispositivo. La acción en Fotoperformance y Videoperformance”, Quilmes, 2015, disponible en: <http://www.gsasiambarrena.com.ar/cont/Escritura/Textos/marco.html>

Videografía electrónica:

Molinero, Martín, rodaje y posproducción del film *Punto (F)*, 2011, disponible en: <http://www.proyectopuntof.com/>

Vigueras Bravo, Ruth, entrevista realizada por Culturama TV. *Volumen 01 Ruth Vigueras*, 2015, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dwUnmxjEBvw>

Lista de artistas y sitios web:

Elvira Santamaría, disponible en: <https://www.elvirasantamariatorres.co.uk/>

Esther Ferrer, disponible en: <http://estherferrer.fr/es/>

Jose Roberto Sechi, disponible en:
<http://sechiislandrc.blogspot.mx/>

Marc Montijano, disponible en:
<https://www.marcmontijano.com/index.htm>

Marina Abramovic, disponible en:
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>

Monica Mayer, disponible en:
<http://www.pintomiraya.com/pmr/bio-monica-2>

Rene Mainardi, disponibles en:
<https://www.jornalcidade.net/rio-claro/artista-rio-clareense-participa-de-projeto-do-sesc-campinas/19432>

<https://www.jornalcidade.net/rio-claro/artista-de-rio-claro-faz-exposicao-na-europa/38734>

<https://www.jornalcidade.net/rio-claro/artista-rio-clareense-faz-residencia-artistica-no-mexico/42882>

Ruth Viguera Bravo, disponibles en:
<http://www.ruthviguerasbravo.com/>

<https://ruthvigueras.wixsite.com/ruthviguerasbravo2>

<http://ruthviguerasbravo.blogspot.mx/>

Tehching Hsieh, disponible en:
<http://proyectoidis.org/tehching-hsieh/>

Yury Forero, disponible en:
<http://yuryforero.blogspot.mx/p/perpendicular-brasil.html>





lared
DESIGN STUDIO +
INTERNET

o.cancino@lareddsi.com.mx