



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**“EL PERFORMANCE Y SU RELACIÓN CON LA OTREDAD
EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA”**

NARRATIVAS, RECUPERACIÓN Y REINTERPRETACIÓN DE TRES
PERFORMANCES REALIZADOS DURANTE 1982 EN XALAPA, VERACRUZ.

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

KARLA PAOLA REBOLLEDO GARCÍA

DIRECTOR DE TESIS:

DOCTORA DIANA YURIKO ESTÉVEZ GÓMEZ (FAD)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

Doctor José de Santiago Silva (FAD)

Doctora Didanwy Davina Kent Trejo (FFyL)

Doctora Karen Cordero Reiman (IBERO)

Doctor Álvaro Villalobos Herrera (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO 2019



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.

AGRA

DECI

MIEN

TOS

El proceso de esta investigación fue largo, y agradezco se extendiera de esa forma, ya que me permitió conocer e integrar a diversas personas, sin las cuales esto no hubiera tenido un aterrizaje digno.

En primer lugar quiero agradecer a mis padres, porque a pesar de muchas veces no comprender completamente las locuras en las que me he visto inmersa, han estado ahí al lado, ya sea para ayudarme a conseguir materiales inauditos, alojar artistas en casa, y formar parte de numerosas piezas. A ellos gracias inmensas por su presencia y su aporte, pero sobre todo por ser orgullosos padres de una artista, en una localidad en la cual eso está fuera de los sueños de la comunidad. Gracias Jorge y Rosario por su tremenda valentía.

A Darío Meléndez, por ser mi equipo, mi escucha y por sus eternas retroalimentaciones. Por abrirse a este torbellino de acción y psicoanálisis con el que lo he acribillado con emoción y violencia. Por darle espacio a mis propuestas para que este trabajo no se quede en estas hojas, sino que siga creciendo. Por tu tiempo, tu cariño y resistencia, gracias.

A Rebeca Torres, porque sin ese mágico encuentro desde el primer día en esta maestría, no hubiera podido resistir un cambio tan tremendo como es pasar de Xalapa a la Ciudad de México. Por las charlas largas en los talleres de San Carlos, por las noches despiertas hablando o recorriendo la ciudad. Por estar aún cuando no se quiere estar. Por esta hermandad mutante pero firme.

A Elvira Santamaría, por ser mi primera maestra de performance, por las charlas, por los talleres y su apoyo y participación durante los festivales de IntermediaLab, sin su presencia y acciones no hubieran sido lo mismo. Por esa enseñanza de que el arte comienza con una profunda mirada hacia adentro. Punto de inicio que me he llevado para siempre en todos mis procesos.

A Katnira Bello y Víctor Sulser, por ser mis hermanos mayores del arte y de la vida, por formar parte de mi familia “defeña”. Por los regañones, por las clases de historia del arte escondidas en amenas charlas aderezadas de las mejores comidas de la ciudad. Por su tolerancia a mis crisis y a mis fallos, por ser siempre un refugio perfecto donde el mezcal, el cariño y un abrazo fuerte nunca faltan.

A Fausto Méndez, porque juntos iniciamos el camino. La acción es un terreno que puede ser muy oscuro al principio, y estar acompañada hizo más fácil el tránsito. Por las palabras de este último año, porque contigo tengo una deuda eterna. Te deseo valentía y ferocidad para el camino, ya que tus esfuerzos mantienen viva la acción vayas donde vayas.

A mi familia xalapeña: Mariana Viveros, Laura Suárez, Montserrat Rueda, Ángeles Zambrano, Marisol Naranjo y Blanca Lozano. Por los mensajes virtuales y el amor que me irradian desde donde cada una está. Por seguir amándome y apoyándome a pesar de mis largos silencios, ustedes saben que las llevo en el corazón.

A mi familia “Cecechera”: Aldo Estrada, Liliana Cisneros, Norma Durán y mi hermana Vania Ceballos. Por ser mi sostén emocional y mis guías, por su cariño y palabras certeras, por ayudarme a no olvidar mi esencia y por las risas que aceleran el tiempo.

A Josefina Alcázar, Brenda Caro, Maribel Escobar y Mónica Mayer. Por los encuentros, cafés compartidos y charlas sobre el tema, en el cual pude encontrar contactos y caminos nuevos. A Carla Rippey, Miguel Fematt, Carlos Torralba, Rafael Villar, Cristeto Patiño, Maris

Bustamante y Carlos Zerpa. Por las charlas virtuales, presenciales, por su tiempo y sus recuerdos, por viajar treinta años atrás para rescatar imágenes y sensaciones.

A todos aquellos que creen en la acción y su práctica, a ellos que antes de mí mantuvieron la llama encendida y a los que le darán continuidad. A los que lean este texto, a todos los que el olvido de mi memoria se ha tragado. A mis muertos, a mis vivos, a mi entorno, eternas gracias.

INDIC

INTRODUCCION 9

1. ACCIONAR LA MEMORIA	11
1.1 Del performance a la acción. Retrato de una práctica.....	11
1.1.1 Rastreado los orígenes.....	13
1.1.2 Aproximaciones conceptuales.....	22
1.1.3 Ejes creativos y características.....	26
1.1.3.1 La vida que es de todos.....	27
1.1.3.2 Instantes en negociación.....	31
1.1.4 Tiempo, presencia y espacio; un proceso de transformación.....	34
1.1.5 Transmitir la experiencia.....	40
1.1.5.1 La acción-experiencia: un revelador.....	46
1.1.5.2 El acto y su importancia en su autoconocimiento.....	52
2. ACCIONES PERDIDAS	58
2.1 Entre el recuerdo y el olvido.....	61
2.2 Remanentes del suceso. Archivo y acción.....	67
2.3 Dos experiencias mexicanas en torno al archivo de performance.....	78
2.3.1 Reflexiones sobre reactivación.....	84
2.3.2 Sobre los archivos de Ex Teresa y el Chopo.....	88
2.3.3 Memoria inaprensible.....	93
2.3.4 La experiencia como centro de un archivo.....	98



3. NARRATIVAS INDIVIDUALES EN TORNO AL PERIODO DE ACTIVIDAD PERFORMÁTICA DEL AÑO 1982 EN LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA **103**

3.1 De la ausencia a la historia oral.....	105
3.1.1 Los testigos e implicados hablan.....	107
3.1.1.1 Adolfo Patiño y paso por Xalapa.....	108
3.1.1.2 La Galería AP.....	127
3.1.1.3 El fantasmal paso del performance por Xalapa.....	138
3.2 Memoria de las piezas a partir de las narrativas individuales..	151
3.2.1 Caliente-caliente.....	155
3.2.1.1 Acerca del autor.....	156
3.2.2 Artefacto Kurtycz.....	157
3.2.2.1 Acerca del autor.....	158
3.2.3 Patriamorfosis-Zerpatria.....	160
3.2.3.1 Acerca del autor.....	162

4. DE VUELTA AL PRESENTE. LA EXPERIENCIA EN LAS PERFORMANCES Y SU RETRANSMISIÓN **164**

4.1 Metodología de reinterpretación en mi proceso creativo..	172
4.2 Génesis de las nuevas piezas.....	182
4.2.2 Artefacto Kurtycz.....	186
4.2.3 Caliente-caliente (fragmento).....	197

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación se concentra en el conflicto que se genera a partir de intentar rescatar del olvido, tres piezas de performance realizadas en la ciudad de Xalapa, Veracruz, en el año de 1982. Dichas piezas se llevaron a cabo en la entonces Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, y formaron parte de un periodo de gran movilización en el cual los alumnos, junto al cuerpo de profesores, luchan por convertirse en facultad y dignificar los espacios de enseñanza, incluyendo en este plan la construcción de una galería para la escuela. En este periodo se da un confluencia muy interesante de profesores locales, foráneos y extranjeros; cuya mezcla de pedagogías, intereses y metodologías de creación trajeron consigo choques y también momentos de fuerte experimentación.

Estos performances no fueron registrados y este proceso me llevó a esbozar un método para conformar un archivo que toma el testimonio como punto de partida, dada la ausencia de documentos. Lo único con lo que conté fueron las voces de algunos autores y testigos que pudieron presenciar las piezas y formaron parte de una u otra manera en la organización que permitió que estos eventos sucedieran. La recuperación de las piezas por este medio fue muy accidentada, no me llevaba directamente a lo acontecido, pero sí a través de un viaje por el laberinto de memorias de cada individuo entrevistado, que surgieron a partir del cuestionamiento sobre la pieza vista.

Lo anterior, fuera de verlo como un error, me pareció una gran serendipia, pues más que recuperar una pieza de forma unívoca e inamovible, me permitió rescatar información sobre el contexto en el que estos eventos se conformaron y principalmente cartografiar qué fue lo que el performance marcó en estas personas. Pude sumergirme

en los restos de la experiencia que a su vez nos muestra cómo nuestra subjetividad es una construcción abierta en coautoría constante con los otros.

Esto me permitió un acercamiento diferente al trabajo de archivo, considerar la posibilidad de armar un *archivo performable*, que no ignore todo aquello que sucede alrededor de una pieza de performance, situaciones que se pierden y hacia las que pocas veces se atiende como parte del hecho artístico. La posibilidad de crear historia a través de una polifonía de recuerdos que recrean y también chocan, dando pie a una historia dinámica que surge de una identidad que se mueve y reconstruye a partir de sucesos, ecos y reverberaciones¹ de las memorias. El pasado no es algo inamovible, cada vez que lo repensamos algo se desplaza, con esto, la identidad también se convierte en algo dinámico que es atravesado por las experiencias.

Estas piezas de performance, la consideración del espacio público, el cuerpo como una forma de hacer arte y comunicación, apuntalaron los acontecimientos que dieron pie a un periodo de transformación de la identidad del área de artes de la Universidad Veracruzana. Igualmente el encuentro que tuve con estos hechos estéticos y sus múltiples memorias cambiaron totalmente la forma en la que pretendía abordar este acontecimiento, me llevaron en un bucle a zambullirme en mi propia memoria para poder reinterpretar el pasado. Me re-encontré, me re-formulé, me re-conocí; y espero que la propuesta de plantear un archivo que pueda construirse atravesado a partir de la experiencia, logre apelar a la vivencialidad de quien le consulte, para que éste a su vez también se re-encontre, se re-formule y se re-conozca.

1 Estas interrelaciones de la memoria con las imágenes acústicas han sido previamente exploradas desde otros ángulos por la Dra. Didawy Kent Trejo en su tesis *“Resonancias” de la promesa: “ecos” y “reverberaciones” del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial*. En los que se destaca fuertemente un mirada liminal que dialoga con la física, la antropología de la imagen y las artes escénicas.

1. ACCIONAR LA MEMORIA

1.1. Del performance a la acción. Retrato de una práctica.

Considero de suma importancia aclarar que ante la amplia variedad de perspectivas en la práctica del performance y la libertad que esta disciplina implica, la posición que asumiré ante los conceptos que reviso en este trabajo, será a partir de mi experiencia en la práctica y las conversaciones sostenidas con creadores de mayor trayectoria; es, por lo tanto una visión parcial y subjetiva que abreva de los saberes de la praxis.

En los círculos de “performanceros”, al menos hasta la primera década del 2000, se decía que al performance se llegaba por azar y mencionaban sus casos de encuentro, como aquellos que se enamoraron de él por una pieza vista en algún festival del cual no comprendían con claridad su temática o porque entraron a un taller donde pensaban harían malabares tipo show para discoteca. Pero nadie pensó en ser performancero desde el principio, así es como entre los compañeros de este medio se encuentran personas con diversas formaciones: bailarines, pintores, escultores, comunicólogos, teatreros, literatos y hasta administradores de empresas.

Mi caso no fue diferente, me formé como teatrista en la Universidad Veracruzana donde la sede de la Facultad de Artes, en su pequeña infraestructura, resguarda las carreras de Teatro, Artes Visuales, Fotografía, Danza y Música; permitiendo el constante cruce y contacto con las prácticas de los compañeros de otras disciplinas. La escuela de

Teatro de esta institución era de un corte tradicional particularmente en la forma de pensar y compartir el hecho escénico, incluso, cuando intentaron generar alguna propuesta más alternativa, como es el caso de la puesta en escena *Tlaꝥolteotl. Teatro de alto riesgo* (2007) del entonces director Domingo Adame y Nicolás Núñez, el resultado fue poco atrevido y afortunado. Sin embargo, profesores como Laura Mosco-vich, Adrián Vázquez, Roberto Benítez, Adriana Duch y Alejandro Sánchez Vigil apostaban por entrenamientos y prácticas más experimentales, aunque repito, los resultados continuaban siendo tradicionales.

Esta situación, aunada a mi amistad con compañeros de la carrera de Artes Visuales, quienes parecían al menos un poco más interesados en atravesar límites y los textos que compartían conmigo, donde por primera vez escuché de un colectivo llamado Fluxus, generaron en mí una serie de cuestionamientos y deseos sobre la exploración que quería realizar con mi cuerpo como artista y que en mi escuela no encontraba anclaje. El azar consiguió que una materia a la que me inscribí llamada *Dramaturgia*, se cancelara en último minuto y cambiara de contenido a *Performance*. En dicha asignatura esta disciplina era abordada desde las prácticas e historia de las artes visuales; me enamoré de la simplicidad, la poesía, la fuerza y el cuestionamiento constante de los límites y metodologías de creación, aprendí el término *arte de acción* y ya no pude volver atrás. Esta línea de creación me dio lo que mi escuela de teatro no había hecho y todo terminó y a su vez comenzó con mi trabajo recepcional de licenciatura *Tránsitos del teatro al arte de acción. Memoria de un proceso*.

Contextualizo al lector, puesto que, ante el mar de conceptos, estudios y génesis de ese, –como diría Antonio Prieto- “concepto mutante” llamado performance; he elegido desde ese momento de quiebre a la actualidad, investigar y practicar en torno al arte de acción, ya que fue la línea dentro de la cual nací a esta práctica, gracias al interés y la curiosidad que generaron en mí los atrevimientos y reflexiones de los artistas visuales. Así mismo esto se hizo aún más redondo al continuar

mi formación con la artista Elvira Santamaría y posteriormente al llegar a la Academia de San Carlos para estudiar esta Maestría en Artes Visuales. Es por eso que es ésta la línea discursiva-conceptual que entreteje este trabajo y que queda resumido en el término arte acción, sin embargo debo aclarar, que uso como entrada y de forma continua el término *performance*, con el mero fin de hacer más amable la lectura al público no especializado.

1.1.1. Rastreando los orígenes

Cuando uno intenta rastrear la génesis del performance se topa con múltiples nacimientos de éste en prácticamente todas las disciplinas, ha tenido que ver con todas: la danza, el teatro, la poesía, la pintura, la literatura, etc. Sin embargo, como ya lo he mencionado, debido a mi interés en la forma como las artes visuales la han desarrollado y que los casos de estudio abordados pertenecen a esa disciplina, será en ese lado del camino desde el que desarrollaré la investigación.

Normalmente se sitúa el *Big-Bang* del performance en las manos de los dadaístas, no obstante, cuando en 2010, dentro del marco de la primera edición del Festival Internacional de Performance *IntermediaLab*² -del cual soy cofundadora- el artista Erick Diego³ daba un taller de iniciación al arte de acción y narraba una genealogía un tanto diferente.

2 Festival de performance fundado por Karla Rebolledo y el también performer Fausto Méndez, iniciado en el año 2010 mientras ambos eran alumnos de la Facultad de Artes de la Universidad Veracruzana. En total tuvo tres ediciones anuales (2010-2012). Fue apoyado por la Dirección General del Área de Artes, por la Facultad de Artes Visuales UV y por la Galería de Arte Contemporáneo de Xalapa en coinversión con el CONACULTA.

3 Artista sonoro y de acción, forma parte de la camada de performers de la generación T. Ha curado muestras en el ExTeresa y tuvo en activo durante el año 2010 la *Galería Interferencial*, espacio exclusivo para la presentación de performance en la calle 5 de Mayo del centro histórico de la Ciudad de México.

Comenzaba señalando a la Biblia como una fuente generosa de posibles piezas de acción y, si bien comprendo que no es una fuente únicamente histórica, si es un referente simbólico occidental con el que hemos convivido y, ésta mirada que hace Érick Diego al señalar el pasaje sobre *La muralla de Jericó*, hizo que me diera cuenta que las acciones siempre habían estado por ahí, cerca de mí, escondidas hasta en la iglesia. Retomando el relato: un ejército de hombres que intentan asaltar una ciudad amurallada, y siguen las instrucciones de su Dios dando pie a una acción digna de Marina Abramovic, siete días dan vueltas alrededor del pueblo sitiado en total silencio, al séptimo día gritan con todas sus fuerzas, así, los muros se derrumban.

Érick Diego continúa luego con Cleopatra, y narra la famosa anécdota de la alfombra, en la cual la Reina del Nilo, cruza la ciudad de Egipto, so riesgo de morir si es descubierta, con el objetivo de encontrarse con Julio César, contando solo con una oportunidad para impresionarlo y ganarse su favor como aliado en la recuperación del trono. No se fía de los bienes materiales que pueda ofrecerle o de la habilidad del uso de la palabra, apuesta por un acto poético que atraviere a su interlocutor e impida una negativa: la transportan en una alfombra que llevan a los aposentos del líder romano, ahí, es desenrollada haciendo su inesperada y sensual aparición, con esto, gana su partida, Julio César se rinde ante ella.

Aparece después el filósofo cínico Diógenes de Sinope, el cual llevaba sus enseñanzas a la vivencia absoluta. Al reflexionar que la felicidad no estaba ligada a las pertenencias materiales, Diógenes llegó a vivir en un barril; el cual se volvió símbolo de su pensamiento y ante el cual se apostaban ciudadanos y personalidades que buscaban su consejo y sabiduría. O el pasaje en el cual responde a Platón y su planteamiento del hombre como *bípedo implume*, arrojando ante él un gallo desplumado mientras decía *he ahí el hombre de Platón*. Este simple acto logra en tiempo récord lo que quizás horas de diálogo difícilmente hubieran podido: desencajar a Platón y hacerlo corregir al decir y hacerlo exclamar: *con uñas planas*.

Finalmente el artista cierra esta genealogía con el fotograma tomado por el galerista Joyant en 1898 al pintor Toulouse Lautrec en el cual se puede ver al artista cagando en una playa. Si bien se desconoce la intención con la que fue retratado, esta imagen está íntimamente emparentada con el tipo de producción que Lautrec realizaba, debido a su carácter crítico y desestabilizador del *status quo* parisino.

Si bien este recorrido que hace Érick Diego no se centra estrictamente en la historia del arte, si se zambulle buscando en rincones de nuestro imaginario, esbozos de elementos nodales y prácticas que conforman lo que más adelante explicaré como *arte acción*. Lo que me interesa de cada uno de estos casos es que los actos nacen de necesidades de expresión o supervivencia, momentos donde la palabra o cualquier tipo de ritual institucional se quedan cortos, y en las que nuestros personajes buscan una manifestación simple y poética que logre alcanzar no solo el sentido y la razón de aquellos a su alrededor, sino intentan atravesar ese lado emotivo-sensitivo donde se oculta aún ese ser pre-cultural⁴ que alguna vez fuimos. Además, en cada caso el acto está íntimamente ligado con quien lo genera, y su ser, experiencia y obsesiones se filtran de forma inevitable: persona y acción se fusionan en una mismidad.

A continuación presento ciertos casos dentro de una genealogía de un tipo de práctica de performance más vinculado al arte de acción que contiene elementos que me servirán para aproximarme a construir un posible concepto de esta disciplina que pueda dialogar con mi metodología de creación. En el prólogo al libro *Arte Acción* de Richard Martell, Víctor Muñoz apunta la importancia de siempre repensar los orígenes y mitologías respecto al arte, señalando que el artista canadiense en la serie de escritos que conforman esta publicación se hace frecuentemente en torno al tema las preguntas: qué es, de dónde viene y a dónde va⁵; de sus respuestas genera un constante reacomodo

4 Harringer, Gerlad, Der *Antilopenkuss-Portrait Boris Nieslony*. (Archivo de video), <https://www.youtube.com/watch?v=BPGDIC6dE68>

5 Preguntas clave iniciales para la creación de un personaje según el método Stanislavski

de lo que considera vital en la historia de esta disciplina, y nos dice “A lo largo del siglo y de manera intermitente, hizo correr a algunas prácticas artísticas como un río subterráneo: son las otras historias del arte, sucedidas desde posiciones distintas a las dominantes...”⁶.

A pesar de esta cualidad escurridiza, algo que se mantiene imbatible y que atraviesa cualquiera de sus fases o múltiples inicios es que “El arte del performance es una forma híbrida que nació rompiendo todas las fronteras artísticas...”⁷. Ingrediente que encontramos salvajemente en uno de los precursores y una de las posteriores inspiraciones del dadaísmo, el poeta Arthur Cravan, quien en 1916 organiza una pelea con el boxeador Jack Johnson en Barcelona, viviéndolo como un acto poético; así también las veladas Dadá donde Hugo Ball recitaba sus poemas vestido con extraños trajes, o los manifiestos de Tristan Tzara y el Sr. Antipirina, que elogiaban la espontaneidad, la sensación y el atrevimiento de jugar con las formas y estructuras de los circuitos del arte de sus tiempos; estos artistas estaban atravesados por el monstruo de la guerra y la muerte, en esa sensación de fragilidad y vulnerabilidad, a través de sus expresiones artísticas “Buscaban aniquilarlo todo, para ver el mundo con ojos nuevos.”⁸ Nos encontramos reiteradamente con la necesidad de supervivencia y con seres devorados, para los cuales la división entre arte y vida perdía totalmente su sentido.

El Dadá hace un perfecto homenaje, no solo con su nombre, a la exploración del elemento de lo pre-cultural, arrojando al futuro una estela de semillas que germinarán en las posteriores prácticas desestabilizadoras que seguimos viendo florecer aún en nuestros días. Posteriormente aparece un nuevo *ismo*, “...el surrealismo incursionaba en el sueño, el inconsciente y el azar; intentaba liberar estas fuerzas del predominio absoluto de la razón.”⁹ Si bien sus dos aportes más

6 Richard Martel, *Arte Acción*, UAM, México, 2008, p.9

7 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.17

8 *Ibidem*, p.20

9 *Ibidem*, p.23

conocidos son sus cadáveres exquisitos y la exploración del inconsciente a través de la escritura automática; para mí, su aporte principal sería aquel contenido en la anécdota en la que André Bretón afirma que el máximo acto surrealista sería salir a la calle con un revolver en cada mano y a ciegas disparar a la multitud; es ahí donde –aunque de forma hipotética- se voltea a ver la fuerte posibilidad de disrupción del espacio común.

En retrospectiva, podemos ver que “El arte de la segunda mitad del siglo XX se caracteriza entre otras cosas, por una necesidad de cruzar fronteras.”¹⁰ Si bien en los casos anteriores, me parece que el contexto fue el que primordialmente empujó y desafió a estos creadores, al grado de no dejarles opción, considero que de una forma un tanto instintiva y sin ser la intención primordial, en ellos comenzamos a encontrar cruces disciplinarios, se dan las mezclas entre la palabra, lo visual, el cuerpo escénico, el objeto, etc.; con un interés muy claro hacia el espacio público, la otredad, la experiencia como detonador. Los actos comienzan a gestarse y dar sus primeros indicios como disciplina en sí misma en este perfecto caldo de cultivo:

...el performance es un arte transdisciplinario que converge con la expansión del espacio autobiográfico que ha permeado todos los poros de la cultura. En diversas partes del mundo surgieron los movimientos que buscaban ampliar la noción de arte: los happenings, el movimiento Fluxus, el Accionismo Vienés, el Gutai Japonés, los situacionistas en Francia, el efímero pánico en México, el movimiento constructivista brasileño, la poesía visual, y otras neovanguardias.¹¹

De los mencionados movimientos algunos me interesan particularmente porque en su identidad creativa se encuentra el uso de ciertos elementos con los que dialogará la propuesta de esta investigación. En primer lugar señalaría a *los situacionistas* que, como su nombre bien lo dice, más que conceptualizar sus trabajos como piezas de arte, les interesaba generar *situaciones* en las que el artista fuera devorado por la propuesta, en el sentido de que en lugar de

10 *Ibidem*, p.30

11 *Ibidem*, p.8

estar en un punto dominante y controlador, tuviera que aprender a negociar con todos los elementos que atraviesan la creación. Me interesa también su práctica de *la deriva* como una apuesta por ir a reencontrarse con los espacios, los objetos y las dinámicas de flujo generadas por las personas, el abrir esa posibilidad de dejarse sorprender y afinar el instinto y la observación, para poder encontrar en cualquier lugar, en cualquier momento, la irrupción de la poesía pura en su forma efímera y vivencial.

Es por este fuerte interés que tiene el situacionismo en el contexto, en la idea de desarrollar una mirada crítica capaz de reestructurar y volver a concebir la idea de belleza, en el cruce con los otros como cuerpos vivos, activos y pensantes; que se convierte irremediabilmente en un movimiento politizado y en relación profunda con el yo creador. “Los situacionistas se planteaban un proceso permanente de experimentación directa y en primera persona, querían acabar con el malestar existencial, buscar el hedonismo.”¹² Es así como el cuerpo, la experiencia, el pensamiento, los otros, la calle, la vida en sí misma se convierte en el taller del artista que está abierto 24 horas, 7 días a la semana.

Por su parte el movimiento Fluxus –como ya mencioné anteriormente– fue uno de los primeros que conocí respecto a acciones e interdisciplina. En mi facultad, en la Universidad Veracruzana, siempre había una curiosidad por intentar juntarse a crear con los compañeros de otras carreras para realizar proyectos, sin embargo la mayoría terminaba en gestos muy tímidos donde el pintor pintaba mientras la bailarina bailaba y el músico tocaba; al menos durante mi estancia en dicha escuela, no me tocó ver alguna presentación en la que verdaderamente las fronteras se perdieran. Es por eso que el movimiento y las ideas generadas por Fluxus me resultaron tan atrayentes, considero que retoman elementos de los movimientos revisados –Dadá, Surrealismo, Situacionismo– y se apropian de ellos.

12 *Ibidem*, p.47

Interesados en lograr detonar a los otros como un ser activo que pudiera fundirse en las experiencias propuestas, al seguir con atención sus ideas, sabemos la importancia del término del *Absoluto Esencial*¹³ creado por Allan Kaprow, esa posibilidad de que el artista, su proceso y el resultado de éste puedan fusionarse de forma indivisible. Así también retoma el término *Intermedia*, con el cual abre las coyunturas interdisciplinarias, nos quita el yugo de la definición para abrirnos un vasto campo de encuentro donde lo más importante es entrar en una experiencia creadora absoluta y desafiante, con los menos barandales posibles, centrarnos tan solo en el hecho creativo. Este movimiento es una influencia innegable para los posteriores artistas y su insistencia en generar nuevas miradas y señalamientos contextuales, pues ya “En 1958, Allan Kaprow sostenía que los nuevos y atrevidos creadores *no solo enseñarán, como si se tratase de la primera vez el mundo que siempre nos ha rodeado pero que hemos ignorado...*”¹⁴

Acercándonos más a Latinoamérica en los años sesenta, me interesa destacar el aporte de los brasileños con su *Poesía Semiótica* y *Poema Proceso*, los cuales mezclan el lenguaje, la sintaxis y la imagen; se piensa la pieza reflexionando sobre el proceso de percepción de quien se enfrenta a ella, creando un choque sensorial. Este movimiento se centra en aquello invisible que flota alrededor de la palabra y lo visual, intentan a través de estos detonadores, atraer al *poema* aquella multiplicidad de sensaciones y experiencias que están atadas a ellos. Cuando uno se encuentra con una de sus creaciones puede sentir la palabra y nombrar lo que se mira, el proceso de mirada se expande al cuerpo por entero y también, por qué no, al recuerdo. Uno de sus principales exponentes fue Wladimir Dias-Pino quien particularmente “[...] intentaba hacer una poesía sin palabras, buscando una relación conceptual entre la plástica y el lenguaje [...] el poema se hace con el proceso y no con las palabras.”¹⁵ De ella se desprende a futuro el

13 Concepto tomado del Texto *Ensayo sin título y otros happenings*.

14 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.40.

15 *Ibidem*, p.33

poema visual, siendo su principal exponente en la actualidad el artista uruguayo y también performancero Clemente Padín.

Finalmente llegamos a México donde la exploración del acto y el interés por el rompimiento de las fronteras disciplinares se da en diversos ámbitos del circuito creativo, sin embargo, es con los artistas visuales con quienes se exagera este tipo de exploraciones y cuyos antecedentes pueden encontrarse en el *Movimiento de la Ruptura* con piezas como *El Mural Efímero*. Sin embargo, llegan a tomar un cauce más claro con la aparición de *Los Grupos*, que son uno de los múltiples resultados que se dieron como consecuencia del movimiento del 68’.

Nuevamente nos encontramos con una generación de creadores atravesados por un clima de muerte y represión, ante lo cual las manifestaciones institucionales y los márgenes y dinámicas en las que el arte circulaba no les alcanzan para poder digerir y responder ante la barbarie política y social. Se vuelcan instintivamente hacia la exploración de lo vivo “[...] decidieron pasar del espacio representacional del lienzo al flujo vivo de la presencia. El performance o arte acción nació después de un proceso que pasó de la representación y llega a la presencia.”¹⁶ Reitero que lo hacen por instinto, porque la mayoría de ellos incursionaron en esta disciplina sin conocerla, como lo dice Maris Bustamante –quien fuera integrante del No Grupo–, ni siquiera sabían que existía el término, al cual denominaron como *Momentos Plásticos*. Hay que señalar que estas generaciones de artistas visuales, en mancuerna con creadores de otras disciplinas como Alejandro Jodorowsky o Juan José Gurrola no solo se avocaron a la práctica de la disciplina, sino que a muy largo plazo su trabajo se cristalizó en la consolidación de espacios y plataformas para el desarrollo del Arte Acción, “Esta emancipación de la representación estuvo muy influida por las artes plásticas, incluso a este periodo se le conoce como la *narrativa plástica*”¹⁷.

16 *Ibidem*, p.7

17 Josefina Alcázar, *El arte del performance en México*, en Josefina Alcázar e Ileana Diéguez, *Performance y teatralidad*, Citru.doc, Cuadernos

Este periodo nos brinda colectivos que trascendieron e influenciaron el panorama del arte en México, como Proceso Pentágono, Grupo SUMA, Março, Tepito Arte Acá, Tetraedro, Polvo de Gallina Negra, entre otros. Esta explosión proviene de una urgencia por tomar las calles y vincular el arte a la vida cotidiana y la vida de los otros, un intento por formar un frente común ante un momento histórico que cimbró a la sociedad mexicana, Josefina Alcázar cita al artista Víctor Muñoz, quien ilustra de manera precisa el recuerdo de aquellos tiempos “...son los raquíuticos artistas visuales desesperados por expandir su lenguaje...”¹⁸

El desarrollo de este momento de tránsito del arte en México no paró ahí, sino que influyó fuertemente en los futuros creadores y aún a la fecha son referentes obligados de aquellos interesados en el arte público, performance y arte contemporáneo. Gracias a ellos y a su trayectoria se pudo generar el fuerte proceso experimental y de performance que se vivió en los años 90’ y cuyo culmen fue la creación del X-Teresa y sus concursos de performance; la acción tomó por asalto las escuelas de arte, las convocatorias, becas e instituciones y, si bien se generaron dinámicas complejas y tensiones entre ellas, fue sin duda una victoria. Aún a la fecha se siguen practicando con fuerte interés y aunque es visible una baja en cuanto a calidad y cantidad en los eventos, debo mencionar que otras disciplinas están haciéndolo suyo y tomando el relevo de forma digna e interesante, como los artistas escénicos y las propuestas que actualmente pueden verse en el Museo del Chopo.

Este proceso puede seguirse de forma más minuciosa y profunda en la serie de libros publicados por la investigadora del CITRU Josefina Alcázar, en los archivos de X-Teresa y el archivo compilado por los artistas Mónica Mayer y Víctor Lerma.

de investigación teatral, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigil, México, 2005, p.134

18 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.77

1.1.2 Aproximaciones conceptuales.

El performance es un autorretrato en movimiento...

Josefina Alcázar

El performance sea arte o paradigma teórico es rebelde a la definición.

Antonio Prieto Stambaugh

Igual que en el planteamiento del apartado anterior, la multiplicidad de orígenes, disciplinas y aplicaciones que ha tenido el término del performance ha generado una imposibilidad de afirmar un concepto base, hay tantas definiciones como artistas de esta disciplina han existido y existirán. Esta revisión de conceptos se encuentra delimitada por aquellas que tocan los elementos que atraviesan el proceso creativo de esta investigación.

Siempre que se habla de este tema, particularmente en ámbitos a-cadémicos, esta capacidad cambiante de la noción suele abordarse de forma negativa, y sí, quizás en el rubro teórico esto suele meter en aprietos a los investigadores, sin embargo desde lo práctico es una cualidad que permite el ingreso a cualquier persona independientemente de su formación. El performance es algo que aprendes descubriendo como tú te adaptas a él y viceversa. “...existen múltiples maneras de definir el performance y es esta amplitud y flexibilidad lo que permite entender el performance como un espacio de libertad, sin límites, sin reglas, sin restricciones.”¹⁹

Esta cualidad de extrema apropiación no solo es en cuanto a su noción y práctica, ciertas oleadas de artistas o incluso países tienen diferentes formas de llamarle, lo cual llega a provocar confusiones y hasta debates. En la forma de nombrarle suele comprenderse también en sí mismo el estilo o sello que le caracteriza, es por esto, que esta necesidad de variar su nombre ha sido resultado de la necesidad de los artistas por diferenciar su práctica. Pero el conflicto más viejo, es

19 *Ibidem*, p.76

realmente entre su nombre anglosajón y el respectivo en los países de habla hispana:

La palabra performance es un neologismo que aparece en la lengua castellana y que proviene de la expresión inglesa performance art y que al castellanizarse pierde la palabra aclarativa art. En México se suele decir el performance, sin embargo, en muchos otros países de habla hispana se dice la performance. Al performance también se le conoce como arte acción y tiene como características principales ser un arte vivo, un arte ligado a la vida cotidiana, donde el cuerpo del autor, su presencia física, es fundamental; y donde la experiencia real, corporal, es fuente de comprensión.²⁰

Entendiendo estas características tan llenas de flujo que encontramos en el anterior intento de conceptualización, comprendemos que “... son las contradicciones las que definen a un colectivo que desde la individualidad contribuye a delinear el mapa del performance.”²¹ Gracias a esta multiplicidad de posibilidades no solo en visiones, sino en poéticas creativas es lo que hace del performance un interesante mosaico, en el cual cuando creemos haber comprendido de qué va, nos confrontamos con un nuevo texto o artista y volvemos a cuestionarnos, el término se encuentra en constante construcción no solo en el circuito del arte, sino en todo aquel que ha participado de él.

Personalmente y para fines de esta investigación el concepto *Arte Acción* fue el que mayormente logró interesarme en un inicio, pues a diferencia de su término en inglés, me parecía mucho más delimitado y que en sí mismo conlleva la información de los ejes principales a partir de los cuales se genera su práctica, ese minimalismo donde el mayor peso de la pieza es la presencia –en todo nivel- de quien lo practica y su capacidad de zambullirse de lleno en las situaciones, es por lo que me resulta tan atractiva. No hay en qué apoyarse más que en la propia capacidad de ser, el artista pierde el control, es un cara a cara que pone a prueba el conocimiento que se tiene de sí mismo. “... se puede entender como un método de investigación corporal, como

20 *Ibidem*, p.7

21 *Ibidem*, p.79

un abordaje desde el propio cuerpo y con el cuerpo para redescubrirse a sí mismo, a los otros y al entorno.”²²

En el terreno práctico la primera artista que incidió en mi formación como performer, gracias a un taller que dio en la Ciudad de México en el año 2009, y con quien considero logré comprender los ejes creativos del *Arte Acción*, que posteriormente fueron la base de la creación de mi poética personal, fue la accionista Elvira Santamaría.²³ Lo más interesante de sus clases era que no era excesiva en el uso de indicaciones, ni siquiera comenzaba dándote conceptos o guías, a lo más explicaba los elementos de tiempo, presencia y espacio de forma muy somera. Lo que sucedía en sus ejercicios, por ejemplo, es que pedía a alguien que pasara e hiciera en un minuto con su cuerpo, lo que considerara que era presencia, te dejaba solo y en directo con el término en una reflexión activa, que debías desarrollar con la intuición de tu corporalidad. Gracias a este tipo de ejercicios, la diferencia en las formas de hacer y comprender de cada alumno generaban una variedad muy rica, lo único en lo que había énfasis y que era digerido de igual manera por todos era la importancia del hacer desde la experiencia que estábamos viviendo, evitar el hacer por el hacer, o el hacer como que hago, debíamos entregarnos por completo al encuentro absoluto con el azar de aquello que quisiéramos proponer. Para ella esta disciplina es:

El performance se inserta en la realidad como una forma de arte amorfa, orgánica, viva. Con límites muy ambiguos a la hora de definirla, considerando que en la práctica ésta ha devenido un manantial de posibilidades de los actos humanos creativos. Su evolución es como la de la poesía, ilimitada, pero en actos. Aunque haya una realidad física y por lo tanto, límites concretos, la combinación de aspectos que rigen los actos humanos son incalculables.²⁴

22 *Ibidem*, p.83

23 Performer mexicana, surgida de la generación llamada *Los noventeros*, integrante del colectivo *Black Market International*.

24 Elvira Santamaría, *Apuntes sobre performance*, en Josefina Alcázar e Ileana Diéguez, *Performance y teatralidad*, Citru.doc, Cuadernos de investigación teatral, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral *Rodolfo Usigil*, México, 2005, p.64

Su práctica y enseñanza linda mucho con aquella ejercida por los monjes zen, lanzando acertijos vivenciales que cada quien desentraña en el tiempo de su proceso, comprendiendo que sólo enfrentándote a la práctica y afinando las habilidades de observación, diálogo, autocrítica y negociación podrás ir desarrollando a profundidad. Estos elementos los explicaré de forma más clara en el siguiente apartado. El trabajo de esta artista es sutil y contundente, logra mucho con elementos mínimos, sin aspaviento alguno. La fuerza de su carácter y su capacidad de tejer las situaciones compartidas hacen de sus piezas poesía en acción.

Años adelante, investigando sobre teóricos de la acción españoles, quienes en mi opinión han prestado mayor atención a este estilo de práctica del performance, estos comenzaban a retomar un término que Dick Higgins puso nuevamente sobre la mesa: *la intermedia*; este se refería de forma general a las expresiones interdisciplinarias que estuvieron en auge en los años sesenta. Sin embargo, esta concepción solía seguir trayendo problemas entre las disciplinas que se disputaban el uso del cuerpo del artista, provocando que la atención quedara generalmente atrapada en esta discusión sin final, desviándose de las posibilidades de borrar las fronteras de las disciplinas con el único objetivo de concentrarse en disolver el aura inalcanzable del creador y entregarse a lo que Elvira Santamaría llama *enfocarse en las conductas humanas como material de investigación y creación*. La teórica española Lola Hinojosa define muy bien la *intermedia*²⁵ en las siguientes líneas:

...idea flotante entre la poesía, la acción y el lenguaje (...) donde lo experiencial, procesual y corporal irrumpen, incluso desde su ausencia, como la herramienta para articular afectos o teorías sobre el sujeto, el tiempo, el espacio y la materialidad (...) La idea de *intermedia* permite situar este debate estrictamente en el campo del arte contemporáneo, no en la idea de performance en su acepción más amplia –aplicable a cualquier acción, desde la cotidiana a la ritual- o a las tradicionalmente entendidas como artes escénicas –que engloban cualquier forma de danza o teatro, evitando así confusiones teóricas.²⁶

25 Es importante mencionar que este término no se restringe a las artes contemporáneas, también existen otros términos técnicos en el ámbito de los estudios intermediales.

26 Lola Hinojosa, *Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museos*, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Llámalo*

La intención de hacer este trazo conceptual así como las precisiones de los campos que he mencionado es acotar la zona de investigación a la que pertenece mi trabajo. El uso de los términos *arte acción* e *intermedia* buscan aclarar que mi línea de creación se inserta dentro del arte contemporáneo y tiene una fuerte raíz en el arte conceptual al explorar los territorios de lo intangible, en este caso, de la memoria.

1.1.3 Ejes creativos y características.

El tipo de performance con el que trabajo se encuentra enraizado bajo los conceptos de *arte acción* e *intermedia*, e intenta aproximaciones conceptuales en diferentes niveles, no sólo de una forma artística buscando meramente la expresión, sino desde una forma de percibir, de estar en el mundo y con los otros, en medio de todas sus estructuras, principalmente aquellas que nos educan sobre cómo se piensa y vive el arte. Es por esto que aproximarse a los procesos creativos de una pieza de performance con estas características suele situarnos en un ir y venir de complejidades, ya que:

En el performance lo público y lo privado están entreverados, lo individual y lo social se entrelazan. Los artistas del performance reflexionan sobre el arte, sus significados y sus límites, sobre el artista y su función, y todo ello a partir de la experiencia, de la vivencia. Por medio de una intensa reflexividad fusionan el proceso, el contexto social, la conciencia y la acción.²⁷

Nuevamente aclaro, este análisis es en torno al proceso creativo que he ido alimentando a partir de la práctica y del intercambio con otros artistas de generaciones previas a la mía, así como textos y piezas de artistas emblemáticos de esta disciplina. Es en sí mi propio collage estructural de creación y es solo una posibilidad en medio de todas aquellas que propongan cada uno de mis colegas.

performance: historia, disciplina y recepción, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.27
27 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.8

1.1.3.1 La vida que es de todos.

La materia prima de esta disciplina es la experiencia, esa vida que todos vivimos, es por lo tanto una forma de creación a la que todos, sin excepción podemos acceder de forma inmediata y podemos comenzar a investigar y practicar según nuestra voluntad o interés así lo deseé. Esto lo hace parecer bastante sencillo, pero requiere un cambio de paradigma en cómo percibimos nuestro alrededor, debemos aprender a observar nuestras propias acciones, las de los demás, los espacios en que suceden y cómo estos inciden en dicha dinámica, en fin, debemos aprender a ver nuestro contexto con nuevos ojos y a encontrar poesía en los espacios más cotidianos e inverosímiles.

Justamente muchos de los ejercicios de entrenamiento, que considero un símil del dibujo con modelo o en espacios exteriores que practican tanto los artistas plásticos, serían aquellos en los que aprendemos a reposicionar y afinar nuestra mirada. Algunos que me ha tocado experimentar son: observar cada día durante algún recorrido cotidiano algo que no hayas visto antes, llevar bitácoras sobre la realización de acciones diarias como comer o barrer, y escribir lo más detalladamente posible cada movimiento que hace el cuerpo así como las sensaciones, observar y hacer conscientes los tránsitos que suceden en diferentes tipos de espacio, etc.

Estos ejercicios se dan con la finalidad de aprender a observar el propio cuerpo, los espacios y a los otros de una manera en que no solo formen parte de un paisaje, sino que nos ofrezcan otro tipo de información que nos ayude a generar nuevas cartografías. Por otro lado cuando a partir de estas experimentaciones uno se lanza a realizar piezas en sí mismas, ya sea porque formas parte de un taller o colectivo que te acompaña en estos primeros procesos o porque tú mismo necesitas pasar directamente al acto, es aquí donde comienza el aprendizaje más fuerte, como diría Mónica Mayer *el performance se*

*aprende haciéndolo.*²⁸ Uno se vuelve su propio referente y a partir de la observación de lo sucedido en cada pieza de forma objetiva, así como de la revisión de los registros es que uno va limpiando y creciendo su propuesta y habilidades.

Al ser una disciplina tan abierta, el maestro y aprendiz más activo es uno mismo, pues si bien podemos tener nuestros mentores, son solo eso, no se da una relación tan estrecha como en la pintura o ciertos procesos de las artes objetuales; son raros los casos en los que los artistas que imparten talleres de performance permanecen de forma cercana al tanto de los procesos de los alumnos, a lo más en algunas escuelas en las que el performance ha logrado tener espacios permanentes en su currículo, se logra una tutoría de seis meses. En mi caso –pienso que es el de muchos- se logra cierta cercanía con algunos artistas y a partir de charlas e intercambios de opiniones se va obteniendo cierta retroalimentación, pero ésta no es precisamente periódica ni permanente.

Es aquí cuando surge el doble filo, pues si uno mismo no tiene la capacidad de ser objetivo al recuperar y reflexionar lo sucedido en su práctica, cómo lo había planeado, cómo sucedió y cómo negocié, así como estar en constante contacto e información con lo que sucede en este circuito; se convierte en una responsabilidad absolutamente personal. En este detalle es donde radica la diferencia entre ir generando una práctica que evoluciona y va mejorando a partir de sus estructuras o de continuar en una repetición constante de lo mismo, en una calidad poco deseable, como sucede en la mayor parte de la escena de performance en México.

Sin embargo, a pesar de ese riesgo que tanto le ha costado en cuanto a credibilidad a esta disciplina, el rasgo democrático de esta práctica es algo que no debe cancelarse por ningún motivo ya que gracias a que “El uso del propio cuerpo y de materiales simples hacen que el performance o arte acción sea accesible a cualquier persona que

28 Entrevista a Mónica Mayer por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2016.

quiera poner en juego su imaginación y su creatividad sin el peso de requerir de técnicas ni habilidades precisas.”²⁹ Y en esta posibilidad de apertura es que ha sido verdaderamente enriquecido por personas de múltiples disciplinas, muchas de ellas nada relacionadas con el tema artístico.

Este cuidado en autonomía de la formación cuando se está interesado en el performance y el no anclarse a una disciplina precisa y a sus cánones en el tránsito que se tiene como creador es clave para encontrarse en una constante renovación y cuestionamiento de la práctica y poética personal. Implica estar saliendo de la zona de confort para estarse observando, una retroalimentación de la mano de una fuerte apertura y fluidez al proceso creativo que parte de tu experiencialidad. En su último libro, Josefina Alcázar cita a la artista española Esther Ferrer, quien celebra este rasgo del performance y nos dice:

...en realidad el arte acción es el arte más democrático que existe, no necesitas tener una especialidad, pero lo que sí hace falta es tener la voluntad de hacerlo, el deseo, y a partir de ahí inventas, te lo inventas todo, incluida la definición de performance si crees necesario tener una. Muchas veces digo a los estudiantes que para hacer acciones, la especialización es casi perjudicial, cuanto más errante sea tu mente, cuanto menos te fijes en una u otra disciplina, mejor que mejor.³⁰

Como lo dije anteriormente, la mayoría de los performers se han topado con esta disciplina por el azar, este choque mágico entraña mucho de esa forma interesante de acercarte a ella, te topas con algo con múltiples explicaciones, algo en constante movimiento, se convierte entonces en un acertijo por descubrir, uno que no desentrañas a través del pensamiento exclusivamente, sino a través de hacerlo, de la forma de experimentar el mundo que tienes y por supuesto, de conocerte a ti mismo. Cuando lo quieres abordar de forma excesivamente especializada, pensando que un taller o curso

29 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.11

30 *Ibidem*, p.72

hará la mayor parte por ti, es posible que tu avance sea poco; también hay casos en que el aprendizaje que llegan a tener con ciertos artistas y la forma en la que estos aplican su pedagogía resulta poco benéfica ya que tienden a generar copias al carbón de sí mismos. Formarte en performance, es convertirte en un hábil observador de la vida, de los entornos y de ti mismo, siendo capaz de envolverlo en un hecho artístico conceptual.

En la línea que me interesa el concepto de arte y vida se estrecha convirtiéndose en uno solo, cuando aprendes esta observación y este entrenamiento constante sobre todo lo vivo, es común que logres que una parte de tu mente –no siempre consciente- esté siempre alerta y en permanente revisión de los sucesos, y en ciertos momentos de una especie de anagnórisis estética que te lance una frase, una imagen, te obsesione con un objeto, o algo que pasa en tu vida y se convierta en material de exploración artístico, en el que no queda claro al cien si es tan solo una creación estética o una investigación vivencial, o ambas o ninguna. Sea la pieza o tu cotidiano, estás en una vivencia y si bien, en el performance hay alguien que hace y alguien que mira, lo cierto es que “...transita hacia la escena, pero cancela el problema de la representación y se desplaza hacia el acontecimiento. Apartarse de la representación es una estrategia que intenta estrechar la distancia entre arte y vida.”³¹

El performer en esta línea no busca crear una pieza de arte perfectamente armada, sino todo lo contrario, entrevera una propuesta vivencial, algo que lo haga reaccionar y hacer reaccionar su entorno, esto se convierte en un mar de posibilidades no siempre a la vista, ante las cuales es necesario negociar y aprender a bailar con ellas, sin imposiciones, con la escucha totalmente abierta. El artista considera que “Crear situaciones es el arte por excelencia, donde la materia prima no son el lienzo y la pintura, sino la ciudad, los espacios urbanos y el descubrimiento; quieren crear situaciones que transformen la vida

31 *Ibidem*, p.11

cotidiana.”³² Transformar se convierte en la palabra clave, pues mi poder de artista no solo me lleva a intervenir y cambiar el flujo del entorno en el que inserto la pieza, sino también en ese caldo de cultivo lleno de vida saltarán fuerzas que me impactarán modificándome de formas inimaginables e inesperadas.

En mi experiencia, cuando comencé a hacer investigaciones y prácticas en el performance, la posibilidad de insertarme en un flujo viviente al que lanzaría una especie de pelota que sería la situación propuesta y tendría que poner mi cuerpo, mente y capacidad de generar poesía en total alerta, escucha y disposición; donde el campo de acción se volvió infinito, el límite desaparecía me pareció adictivo. La vida, la mía, la de los otros, la de los espacios y la vida misma del tiempo en un intercambio impredecible y haciendo choques de creación me parece de las cosas más valiosas de esta disciplina, aquí todos tienen espacio en el momento que así lo deseen o simplemente se encuentren con él, no hay jerarquías, solo hay vida y suceso en eterno *diálogo*.

1.1.3.2. Instantes en negociación

Reitero que el artista de performance es aquel que hace consciente y afina las habilidades de vivir, diariamente estamos en un diálogo involuntario —la mayor parte del tiempo— con un espacio, el tiempo, múltiples otredades, sucesos que chocan contra nosotros, nuestras expectativas y planes, y siempre nos encontramos en una continua negociación con ese sinnúmero de fuerzas y eventos que nos atraviesan. De este modo “El performance es un arte vivo, un acontecimiento, un suceso, en el cual coinciden autor y obra, enunciador y enunciado, sujeto y objeto, donde la relación intersubjetiva se da en el aquí y ahora...”³³

Aprender a hacer performance exige estar más vivo que nunca y abrir los sentidos a esta escucha, aprender a ubicar los sucesos y

32 *Ibidem*, p.48

33 *Ibidem*, p.16

entender su dinámica de acción, y cómo afectará la nuestra. El artista más que proponer una pieza, lo que propone es una situación que estará abierta al azar y a la esencia y voluntad de la otredad, el artista no tiene control absoluto de lo que va a suceder, pero sí debe tener nociones y una capacidad de respuesta no dominante, sino de fluidez poética; esto implica ser casi como un ninja de la vivencialidad ya que todo sucede en el aquí y el ahora, no hay segundas oportunidades ni repeticiones. Pues en esta disciplina “...nada se gana salvo la certidumbre de un cierto número de situaciones y acontecimientos a los cuales se está más atento que de ordinario. Solo existen una vez (...) y luego desaparecen para siempre...”³⁴

Ya que el artista no va a realizar una pieza con la esencia de un objeto inamovible, sino una situación de características telúricas, todo alrededor se estará moviendo a su antojo, pues “...en el performance se parte del instante, de lo fragmentario y discontinuo, con sus rupturas e incertidumbres. Se busca lo desconocido y lo lúdico, y se enfatiza en la experiencia y lo vital.”³⁵ Es por esto que la forma de planear la acción debe darse bajo la forma de una partitura de acción, en la cual hay un esbozo de lo que se desea que pudiera pasar, marcando sólo una columna vertebral del planteamiento de la acción, pero esto queda abierto a las afectaciones del entorno, potenciando que su final sea totalmente diferente a lo inicialmente planteado.

La clave para la ejecución de un performance me parece que se encuentra sobre la capacidad de escucha y negociación del artista; si hablamos de un arte del cuerpo cuyo peso se encuentra en la vivencialidad, entonces entendemos que todo a nuestro alrededor tiene vida, y no solo hablo de los cuerpos de los otros, sino también de los espacios, el tiempo y los objetos. Quizás suene algo animista, pero

34 Josefina Alcázar, *El arte del performance en México*, en Josefina Alcázar e Ileana Diéguez, *Performance y teatralidad*, Citru.doc, Cuadernos de investigación teatral, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigil, México, 2005, p.133

35 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.99

cada uno de estos elementos mencionados tiene un comportamiento y una reacción, tienen su propia voluntad y por mucho que me esfuerece por imponer un resultado, esto no siempre será posible. Ante esto debemos comprender que “Cada ocasión implica un reajuste del estilo del performista que vuelve a poner a menudo en cuestión los componentes de sus performances previos.”³⁶

No importa cuánto tiempo se lleve haciendo performance, cada acción nos confrontará con imprevistos, que bien utilizados, pueden ayudar a generar una obra potente. Aún la pieza se desarrolle al interior de una galería, nuestra propuesta va a chocar de frente con el flujo de la vida y al suceder esto, no debe ignorarla, imponérsele ni dejarse devorar totalmente por ella pues “Ambos momentos son aleatorios, la eventualidad de estas dos acciones sincroniza con elementos reales e involuntarios, como si el instante creativo y el instante cotidiano estuvieran a la espera para juntarse...”³⁷ El accionista debe tener la capacidad de lograr esta armonía y fusión de ambas zonas.

Aunque reitero mucho el valor de la escucha y la improvisación bien dirigida, debo mencionar también la importancia de darse un tiempo para la exploración de los elementos con los que trabajaremos: objetos, espacios, temporalidades, dinámicas sociales y de movimiento del lugar, etc. Si bien, no se trata de generar un control y ensayo exacto de lo que acontecerá, si es importante conocer el comportamiento de las cosas, pues llega a suceder que la forma en la que imaginamos que la acción sucederá, la mayor parte del tiempo dista mucho de lo que realmente pasa. Si como accionistas nos aferramos solo a nuestra imaginación sin exploración ni estudio previo, la pieza nos frustrará y terminará siendo un caos que simplemente finalizará hablando de la imposibilidad, debo subrayar que no hay festival o muestra de performance donde no suceda esto, pues muchos artistas desdeñan

36 Richard Martel, *Arte Acción*, UAM, México, 2008, p.54

37 Elizabeth Romero, *De rutas y paréntesis. (Crónica)*, en Víctor Muñoz, *Acciones en ruta. Intervención en la ciudad de México. Memoria*, UAM, México, 2005, p.58

esta preparación que realmente se convierte en un gran factor para la ejecución de la pieza.

Teniendo un estudio previo y una conciencia del abanico de posibilidades al que nos enfrentamos, es importante destacar el conocimiento y profundización de nuestro propio cuerpo, uno de los elementos principales, pues también considero requiere entrenamiento y trabajo, no sólo en un sentido de fuerza y resistencia, sino de constante observación y exploración de nuestros sentidos, pues independientemente del concepto y planeación de la acción, no podemos olvidar que “...el cuerpo se vuelve la idea misma, mientras que antes el cuerpo solo era transmisión de ideas.”³⁸ Nuestras propias emociones transparentadas por nuestras reacciones, el reflejo de nuestra mirada y el lenguaje involuntario de nuestra corporalidad deben ser concienciados para lograr integrarlos y dejarlos hablar al accionar.

Posteriormente hablaré un poco más a fondo de la triada tiempo, presencia y espacio, pero me interesa cerrar esta parte respectiva a la negociación con esta cita muy atinada de la investigadora Josefina Alcázar que compara la posición del accionista con la realización de “...una especie de Tai-Chi que pone en relación mi cuerpo, mi mente y el espacio exterior. Si hay otro ser humano conmigo se puede crear un momento existencial a través de la presencia creativa.”³⁹

1.1.4. Tiempo, presencia y espacio; un proceso de transformación.

Esta triada de elementos nodales en el performance es manejado por la artista española Esther Ferrer, ayuda a aclarar y poder aterrizar la idea de performance a aquellos que inician en esta disciplina. Entender que estas son nuestras materias primordiales de creación ayuda

38 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.85

39 *Ibidem*, p.201

a ubicarlas y dar paso a conocerlas y particularmente comprender cuál será nuestra forma de relacionarnos con ellas. Hablar de estas características de la acción de forma profunda podría llevarnos un trabajo de investigación en sí mismo, pero para intenciones de la presente tesis, solo lo abordaré de forma que el lector comprenda lo esencial de cada una de ellas.

El tiempo es la sustancia que une todos y cada uno de los ingredientes que forman parte de la acción, al trabajar con la vida, este elemento es absolutamente insoluble. Comprendemos que hay muchas formas de entender, vivir y sentir el tiempo. El accionista vive el tiempo de su pieza de formas en que éste se desdibuja, y en ese estado alterado de percepción choca con el tiempo de los otros que viene sucediendo en otro ritmo, aunque tengamos claro que el huso horario que compartimos sea exactamente el mismo. “La pulsión de vida implica el deseo en la cálida ósmosis del tiempo compartido con la disponibilidad del lugar y los objetos.”⁴⁰ La acción en sí misma tiene un tiempo de vida previsto, donde entrarían las microacciones, aquellas con duración menor a cinco minutos, las acciones duracionales, que van de más de 45 minutos hasta toda la vida; así como el tiempo mismo que respira cada acción al realizarse y que cuando se agota es percibido claramente por el accionista, teniendo presente que es el momento de parar y darle un cierre o, en todo caso, tomar una pausa antes de continuar si eso es lo que se desea.

Repito que lo importante en todos los elementos es la no imposición, ni intención de control del autor sobre ninguno. En el caso del tiempo esto implica no apresurar lo que se hace, sino marchar al ritmo de la conjunción de los factores, siempre atento a la sensación que eso nos despierte.

Respecto a la parte referente a espacio me interesa destacar que debe tomarse en cuenta y explorarse como un componente más de la pieza, pues es común que muchos artistas la presenten de una forma mayormente desvinculada del espacio mismo, o incluso presentarla

40 Richard Martel, *Arte Acción*, UAM, México, 2008, p.43

indiscriminadamente en diversos sitios, sin que esto influya esencialmente en la acción, pensar de esta forma es tremendamente ingenuo puesto que claramente “¡Los lugares no son neutros!”⁴¹ El espacio es una información que debe tener una fuerte incidencia en la proyección de una pieza de performance, pues no solo tiene que ver con sus características físicas, sino también simbólicas y las dinámicas de acción que generan; estos factores, aunque no los tomemos en cuenta estarán ahí al momento de ejecutar.

Nuevamente la escucha es importante, el espacio se convierte en un accionista más, bien lo menciona la *Black Market International* en una entrevista que les realizan durante su participación en el evento *Acciones en Ruta* realizado en la Ciudad de México, respecto a la diversidad de sitios en los que estarán participando, que iban desde galerías y espacios estrictamente culturales, hasta sitios públicos como el Zócalo o la explanada delegacional de Iztapalapa; ellos responden a esto con una sencillez avasallante: “...vamos a reaccionar al espacio.”⁴² La exploración previa, en lo personal, me parece recomendable para artistas que aún nos encontramos en el proceso de conocer mejor nuestras herramientas y habilidades como accionistas, aunque lo ideal sería lograr un nivel de escucha como el de estos artistas, que son capaces de generar poesía pura a partir de esta dinámica de intercambio *in situ*.

Si bien los espacios dedicados al arte aparentemente implican un menor malabareo de situaciones, puesto que es un lugar *limpio* y diseñado para presentar este tipo de prácticas, sí resulta importante conocerle y jugar con las dinámicas que suceden a su interior y no tratarle como un espacio en blanco a mi completa merced. Como ejemplo menciono la pieza *Haçte (P)arte* realizada en 2011 en la Bienal de Arte de Bucaramanga por el artista argentino Santiago Cao, el cual se caracteriza por no planear ninguna de sus piezas sin conocer o explorar el espacio en el que se desarrollarán. En este caso la pieza

41 *Ibidem*, p.58

42 Elvira Santamaría, *Acciones en ruta*, en Víctor Muñoz, *Acciones en ruta. Intervención en la ciudad de México. Memoria*, UAM, México, 2005, p.7

se realiza en el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, en el cual el artista enyesa su cuerpo por completo del cuello hasta los pies con la intención de vivir en carne propia un proceso de museificación como una idea de momificación, que lleva al punto de la crítica a estos espacios respecto a la paralización de la experiencia artística y su evidente distancia de los públicos.

Por otra parte, los espacios públicos nos doblan la apuesta al momento de realizar una pieza de acción, pues la carga de negociación se eleva y es algo que se debe de tener consciente. El artista uruguayo Clemente Padín, reflexiona al respecto:

...la calle y los espacios urbanos imponen un nuevo sistema de relaciones que la galería y los museos hacen imposible; no solo cambia el marco locativo sino, también, el comportamiento de los espectadores y la índole de las obras. La relación que propone la calle impone una revisión de los esquemas y planteos estéticos y sociales.⁴³

En mi experiencia, me ha sido mayormente enriquecedor trabajar en espacios no destinados exclusivamente al arte, pues la respuesta e intervención de los otros en la acción que realizo, los diálogos y las lecturas de estas otredades que se encuentran inesperadamente con el performance me han regalado momentos invaluable y también le han dado vuelta a las piezas y las han llevado a otro puerto. Para llegar a este punto, me parece primordial tener muy presente la horizontalidad, y en mi práctica, he llegado al entendido que para lograrla es importante que al ejecutar nos despojemos –en lo posible– de cualquier elemento que haga que quien mire nos pueda catalogar como arte; esto lo digo, no porque quien nos encuentra lo valore menos, sino que al ubicarlo como un hecho estético, tiende a colocarse en cierta dinámica relacional pre establecida que puede bloquear otros tipos de formas de relacionarse que no se encuentran contenidas bajo ningún marco.

43 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.177

Fue de la accionista Elvira Santamaría de quien aprendí la importancia de la otredad, como un concepto retomado del situacionismo y entendida como “*individuos vivientes*, que se opone al de seres insensibles, adormecidos, anestesiados.”⁴⁴ Más que considerar que esas personas en otras dinámicas artísticas se encuentren anulados, se refiere a la posibilidad de abrir más abruptamente las prácticas para que estos puedan insertarse y fluir con absoluta libertad según su sentir ante la experiencia que se encuentren, sin limitantes, ni reglas tácitas, llegando al grado de que estos otros puedan apropiarse de la obra de forma total. Estas personas con las que interactuamos son también elemento clave en la conceptualización y ejecución de una acción, son un factor que podría potenciar el acto, abriendo la posibilidad de que otras cosas sucedan.

No debemos olvidar tampoco a los objetos, como lo mencioné anteriormente, cada uno tiene un alma y esencia que marcarán reacciones y ritmos a los estímulos que les apliquemos, estos no deben ser tratados como un *prop*, la escucha y el diálogo hacia él debe estar sumamente abierto. Resulta muy notorio cuando un performer tiene el único objetivo de imponerse para lograr un efecto previamente pensado, entonces el objeto es maltratado, muchas veces roto. Es importante darse el tiempo y escuchar qué tiene que decirnos el objeto, sus reacciones cuando se le toma en cuenta son sumamente poéticas.

“El universo estático de los objetos se tensiona para optimizar lo propositivo con el fin de ayudarse a las dificultades (...) una desestabilización del sistema de aplicación de la energía y los lenguajes.”⁴⁵ En la vida cotidiana los objetos difícilmente son tratados como compañeros, son simplemente utilitarios y ésta pre concepción que tenemos de ellos acota también nuestra visión y experiencia del mundo. Lo que me gusta del performance es justamente que te permite generar una ruptura en el flujo y las instrucciones sociales, para

44 *Ibidem*, p.48

45 Richard Martel, *Arte Acción*, UAM, México, 2008, p.86

permitirnos posicionarnos en una mirada pre-cultural y experimentar los objetos como si fuera la primera vez, re-conocerlos y encontrar otras funciones que se salgan del simple marco de utilitarismo y exploren más la poesía y por qué no el absurdo. Un compañero de la maestría llamado Oscar Romero me decía atinadamente que un performista es como un chico *Skate*, que se pone a realizar trucos nuevos para compartirlos con sus compañeros, así el performer comparte sus *backs* de la cotidianeidad y abre otras miradas.

Surge aquí una pregunta constante ante la práctica, si es tan abierto y tiende a escapar de marcos y barandales que permitan la comprensión de un discurso, si trabaja con lo onírico y el absurdo, ¿cómo nos aseguramos de que el mensaje es enviado correctamente? Desde mi posicionamiento, me parece importante que quien lo genere tenga claro lo que hace, pero que al ejecutarlo utilice elementos mínimos que provoquen una especie de mantra incomprensible que quien se encuentre con él tenga que atender para lograr descifrarlo, en cada performance deberían caber cientos de interpretaciones posibles, todas válidas, todas precisas, pero sin perder la esencia clave. Bartolomé Ferrando aseveraba que uno como creador debía ser capaz de resumir su discurso en una palabra, no más, no menos, que si necesitabas más entonces no tenías la fuerza ni la claridad necesarias.⁴⁶ La investigadora Josette Féral es muy clara al respecto:

...el performance no representa nada salvo a sí mismo. No tiene contenido o, más exactamente, su contenido no es del orden de un significado explícito. Éste está por construirse, se encuentra en la descodificación del proceso mismo. Por ello es posible decir que el performance no tiene sentido, pero crea sentido. Haciendo esto, rehúsa inscribirse en una metafísica de la representación, rehúsa el signo como algo portador de sentido. Lejos de tener significado, el performance tiene flujos, zonas de deseos, espacios imaginados.⁴⁷

46 Conversación personal del artista español Bartolomé Ferrando con Karla Rebolledo durante el Festival Performagia, en la Ciudad de México, 2009.

47 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.71

Al torcer y desestructurar la realidad cotidiana, sus usos, comportamientos, costumbres, el performance requiere de un flujo de comprensión más dinámico donde el otro se encuentre con una nada de sentido que le interpela ¿qué es esto? Creo que una buena pieza es aquella que te confronta con este precipicio o que te corta el habla porque no logras explicártela con la misma facilidad con la que te explicas tu diario alrededor. Debe provocar choques ser “[...] el delirio contra la razón, el caos contra el orden, pero para investigar, no para destruir.”⁴⁸ Se busca interpelar al otro para que confíe en su propia voz, en el reflejo que le devuelve su interior ante el enigma que se le presenta, sin ayuda de textos de salas ni teorías, la vida contra la vida en un uno a uno. Edipo resuelve el acertijo, la esfinge amenazante desaparece.

En mi experiencia como creadora, apelo mucho a mi inconsciente y a los propios enigmas que éste me envía para crear las piezas, explorarlos, experimentarlos, no hay trabajo de mesa previo, hay obsesión y olfato, búsqueda del tesoro, ya después viene la reflexión. Comparto la misma fascinación de Gurrola cuando habla de su encuentro con la acción “No fue opción. Se apareció en mi mente. Bueno, la fascinación por poner el mundo de cabeza con tan sólo gritar *Hay que jalar la cadena del excusado dos veces*, caminando por el Zócalo es un acto de libertad.”⁴⁹

1.1.5. Transmitir la experiencia.

Afortunadamente el performance tiene el letrero de *No restricción* en su entrada, cualquiera puede pasar por él, incluso las otredades que se lo topan, idealmente no hay reglas para apreciarlo y vivirlo, no olvidemos que es “...una expresión artística la cual se puede acceder libremente, ya sea como practicante o como participante, pues lo más

48 Richard Martel, Arte Acción, UAM, México, 2008, p.114

49 Juan José Gurrola, *¡Eureka!*, en Josefina Alcázar e Ileana Diéguez, *Performance y teatralidad*, Citru.doc, Cuadernos de investigación teatral, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigil, México, 2005, p.30

importante es la experiencia.”⁵⁰ La palabra clave que nos envuelve a todos en su oleaje es justo ésta última: la experiencia.

Subrayo esta palabra porque no solo forma parte del resultado, sino en la línea creativa que es de mi interés en esta disciplina, lo es todo, es la inspiración, el momento, el final y luego de vuelta a empezar de nuevo, se sumerge uno en ella 24/7. Como lo mencioné en apartados anteriores, uno como performer se vuelve un especialista en la experiencia y la vida, te vuelves un observador y participante comprometido de todo lo que sucede en tu contexto.

En los talleres con Elvira Santamaría aprendí que no importa si lo que nos llama la atención para la realización de una pieza es un hecho social o una noticia lejana, antes de volcarse creativamente sobre ella, uno debe preguntarse por qué me ha llamado, qué de mí hay en ese suceso, cómo vivo yo la esencia de ese hecho, dónde me encuentro parado; tiene mucho de psicoanalítico, y lo importante es que estas preguntas evitan la evasión del verdadero sentir de uno, te regresan a tu propia carne, lugar del que idealmente uno debe partir. Josefina Alcázar coincide “El performance se inscribe en el espacio autobiográfico, en la búsqueda de la experiencia vivida, en la obsesión por lo real, por la presencia.”⁵¹, ahí radica su poder y su génesis.

Esto fue justo lo que me atrajo fuertemente de esta disciplina, después de estar años en una formación teatral tradicional, la posibilidad de trabajar creativamente conmigo misma sin ninguna clase de intermediarios y la emoción de poner en juego mi cuerpo y experiencia en el ojo del huracán que es la realidad, así como la posibilidad de interactuar con los otros sin ser vista de lejos y como una especie de infiltrado sin privilegios, el hecho de intentar sostener un hecho estético mientras el azar rompe contra mí, implicaba un montón de retos que el teatro que venía viviendo ya no me ofrecía.

50 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.10

51 *ibidem*, p.16

Fue magnético, no pude dejar de hacerlo y me sigue teniendo en sus manos, casi diez años después.

Esta disciplina me abría de par en par la fuente de mis intereses me convertía a mí misma en el tema a explorar, comenzó a llevarme a zonas desconocidas de mí, pero que al pisar tierra en ellas cobraban un sentido absoluto. El detrás de cámaras, el antes de la pieza comenzó a ser de lo más enriquecedor, analizar mis experiencias y sentimientos me ayudaron a generar una traducción de conocimientos que ya existían en mí. El teatro en este caso ya me tenía preparada, a partir de la improvisación y sobre todo de la exploración y el trabajo de campo previo a interpretar un personaje, al formarme en una escuela Stanislavskiana, estos rubros así como la continua introspección y exploración interna para encontrar mis mapas emocionales y mi memoria sensorial, me eran bastante familiares, la única diferencia es que ya no era en pos de un nuevo personaje, sino de mí misma.

Cuando entré a esta maestría y comencé a convivir con un ambiente dominante de artistas plásticos y visuales, entré en conflicto, ya que yo, acostumbrada más a los procesos que se van autoconstruyendo, que a proyecciones previas a las cuales ceñirme para crear; se me obliga —de alguna manera— a generar así mis experiencias y piezas artísticas, las cosas se hacían totalmente al revés de como yo acostumbraba. También notaba una fuerte tendencia a abrazar la pieza a discursos, textos de salas y una serie de indicaciones al observador, que la mayoría de las veces superaban la obra; en el teatro todo es un suceso, no hay tiempo para aclaraciones, simplemente pasa o no y es inevitable, no se puede esconder, mucho de lo que veo ahora en artes visuales se esconde irremediamente detrás de los textos, el teatro me dejó el gran regalo de la comprensión y fuerza del hecho.

Es por esto que abogo siempre por señalar la importancia de la vivencia cotidiana y de lo que muchos llamarían *hechos simplemente anecdóticos*, en la construcción de ideas, arte o pensamiento; cómo éstas son el germen vivo que alimentan lo que después se pulirá y sonará

lejano a ello, como si no hubiera venido de la vida real. “Cuando Duchamp narra las impresiones de su primer viaje en automóvil, en compañía de Picabia, nos está dando más claves sobre el *ready made* que muchas otras especulaciones que se hayan podido hacer...”⁵² Valoro mucho este entrelazamiento del arte con la vida, que, no es que no haya existido nunca, sino que a través de estas prácticas y reflexiones, se le puede devolver foco y nos acerca a todos, todos los que tenemos un cuerpo y nos encontramos en una multiplicidad de experiencialidades estamos inmersos en el arte, aunque quizás no nos hemos dado cuenta.

De la vida no sólo obtenemos el beneficio de una temática enraizada en nuestro propio ser, sino que aprendemos lo que:

John Cage (1912-1922) señalaba que *el arte no debe ser diferente a la vida, sino que debe ir de acuerdo con la vida. Como todo en la vida, con sus accidentes y sus azares, con su variedad y su desorden, y sólo con bellezas momentáneas.*⁵³

Pareciera que el proceso comunicativo que se proyecta para la obra artística en general busca una linealidad, congelar el sentimiento o experiencia del autor para ofrecerlo directamente a quien se encontrará con la obra. En los esquemas de cómo presentar una pieza artística, con los que me he tenido que enfrentar tanto en la FAD-UNAM, como en convocatorias y otras instituciones, se pide una coherencia exhaustiva entre lo discursivo, lo visual y la predicción sobre lo que el observador percibirá y sentirá. Como bien lo señala Cage, la vida no es así de exacta y se encuentra plagada de bucles y rompimientos, me parece interesante retomar esta idea e intentar que una pieza de arte pueda contener el verdadero vértigo de la experiencia del autor, que a su vez provoque vértigo en el otro, “...el vivir de lo vivido, multidimensional e infinito, es infinitamente profundo, inagotable, sumergiéndose no en un suelo último (...) sino en el abismo...”⁵⁴ Me

52 *Ibidem*, p.21

53 *Ibidem*, p.38

54 Marc Richir, *El cuerpo. (Seguido de “La verdad de la apariencia)*, Brumaria, Madrid, 2015, p.101

encanta cuando el otro tiene una interpretación o vivencia totalmente diferente a la que provocó la génesis de la obra en cuestión, ésta se convirtió en un espejo negro que le refleja al otro algo de su inconsciente.

Me interesa que al confrontarnos a un hecho estético lo primero a lo que apele y por ende reaccione sea nuestro cuerpo. Ese micro segundo en el que aún no entra de lleno la razón y su construcción de sentido, ese momento en el que sentimos esa descarga que nos hace detenernos o desenvuelve una emoción, el instante pre cultural en el que el cuerpo y su presencia nos inunda, igual que cuando la atracción nos hace presa, la mudez que provocan los increíbles paisajes naturales o el terror por el peligro que nos congela para luego llenarnos de un instinto de huida. Este tipo de experiencias "...permite que el cuerpo hable a partir de la percepción, la emoción, la afectividad, el sentimiento. Se puede decir que el performance abre una nueva forma metodológica y conceptual para entender el cuerpo experiencial..."⁵⁵ Pienso que es así como idealmente debería funcionar una pieza artística, tal como lo plasma Cortázar en *Rayuela* cuando habla del enamoramiento al compararlo con una lluvia que nos sorprende y nos cala los huesos; la confrontación con el arte debiera partirnos por la mitad, no solo a quien lo encuentra sino a quien lo crea, como dijera una de mis profesoras de Teatro, la maestra Laura Moscovich: *si no sientes el vértigo de estarte sumergiendo en lo desconocido, entonces no te está pasando nada y por lo tanto no reflejarás nada.*

Es por lo anterior que es importante concentrarnos en la experiencia que viviremos y compartiremos con el otro ya que dependerá de ésta la potencia de los diversos puentes que logre tender y por ende la relación que se genere entre cada uno de los elementos utilizados, principalmente el encuentro de otredades. Ese momento nos llevará a todos a una anagnórisis de conocimientos que no solo atisbaremos

55 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.83

en el pensamiento sino que se volverán acción ante nuestros ojos y en nosotros mismos, tendremos un aprendizaje significativo:

De acuerdo con el filósofo y sociólogo alemán Wilhem Dilthey (1833-1911), *la experiencia siempre está en el presente; el pasado es una memoria; y el futuro está abierto, ligado a la expectación y la potencialidad. La experiencia es procesual pues en el momento en que el futuro se vuelve presente ya está hundiéndose en el pasado.*⁵⁶

La pieza artística se convierte en un mensaje cifrado nacido de la experiencia del autor que a su vez alumbrará experiencias totalmente diversas en cada una de las personas que se confronten con la pieza, esto es porque tal como lo dice la cita anterior, el suceso nos atravesará, no solo en sensación sino en nuestros recuerdos, cimbrará todos nuestros tiempos vividos, daremos a luz algo que solo tendrá sentido para nosotros, que quizás pueda ser incomunicable, pero que nuestro cuerpo comprenderá perfectamente, probablemente de forma posterior podamos compartirlo con los otros, pero cada estructura individual –tan diversa- habrá pasado por procesos distintos. Pues estas experiencias:

...nada más que fenómenos no pueden en su salvajismo o salvajería, ser objeto ni de una intuición eidética directa ni de una ideología del sentido. No hay lenguaje, ni mucho menos lengua, que sea susceptible de decirlos o de desvelarlos tal y como supuestamente tendrían que ser: no hay logros apofántico de lo salvaje...⁵⁷

La experiencialidad salvaje en el arte y en este caso a través del acto, nos confronta directamente con el sinsentido, que, en palabras de Avital Ronell es una situación tremendamente necesaria, dejarnos caer en las narices algo totalmente abierto que no logramos comprender o apropiarnos de forma inmediata, que nos genera cierta frustración y la aceptación de un no saber, lo cual nos llevará a una exploración mental no relacionada con la gratificación inmediata.⁵⁸ Un nuevo pen-

56 *Ibidem*, p.185

57 Marc Richir, *El cuerpo. (Seguido de "La verdad de la apariencia)*, Brumaria, Madrid, 2015, p.129

58 Astra Taylor, *Examined Life, Avital Ronell.* (Archivo de video), <https://www.youtube.com/watch?v=xluETmxuzFs>

samiento encarnado formará parte de cada individuo, que lo llevará consigo de vuelta a su dinámica social, y en algo, cual efecto mariposa irá incidiendo en esa realidad compartida, el arte se irá filtrando de forma silenciosa, “...la acción (...) debe pasar en primer lugar por la experiencia, ahí encuentra su verdad un tipo de acción en el que lo social y lo estético están estrechamente ligados.”⁵⁹

Esto es lo más importante de la transmisión de la experiencia por medio de los actos corpóreos, nos abre un camino desconocido que irremediablemente cruzamos porque nos ha atrapado y entonces hacemos una construcción única y casi intransferible, que nos enseña cosas ocultas de nosotros mismos y que para compartirla verdaderamente exigiría entrar nuevamente en el rizoma de la experiencia absoluta, que generará un interesante y productivo teléfono descompuesto. El mensaje inicial distará mucho del que comprenda el último de la cadena, pero será más real, honesto y significativo para cada uno de los involucrados llevándolo consigo de vuelta a sus contextos.

1.1.5.1. La acción-experiencia: un revelador.

En el apartado anterior hablamos sobre lo importante de la transmisión de la experiencia que es uno de los ejes y funciones primordiales de esta disciplina, sin embargo una pregunta frecuente que se da es: luego de la acción ¿qué sucede con la experiencia que se ha llevado cada individuo? Pregunta de difícil respuesta, pues como veremos posteriormente en esta investigación, la problemática de la acción se ha centrado más en el registro que en rastrear el qué pasa después, que ciertamente supondría casi un imposible, sin embargo me atrevo a ensayar algunas ideas de la importancia de los efectos que logra producir una acción.

59 Óscar Cornago, *Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas*, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.152

El fenómeno de la acción funciona “...como un revelador cultural y social...”⁶⁰, esto es porque independientemente de la metodología de creación del artista en cuestión, éste es un ser atravesado por una historia, una ciudad, prácticas sociales, miles de encuentros diarios con otredades, deseos, miedos, noticias, aromas, etc.; se encuentra no separado del resto de la población, comparte el mismo caldo de cultivo, viene del mismo lugar. Todas sus experiencias se encuentran conectadas directamente con los contextos en los que se ha vivido, al nacer esta disciplina de la vivencialidad de la persona y, al aplicarse en estos espacios compartidos –sin importar si son públicos o privados– estarán sobre el acto y en el acto el ADN de lo social pues “Toda acción (...) deja ver el contexto social que la motiva.”⁶¹

La materia prima del accionista es el cuerpo y la experiencia contextual, ésta la aborda el artista de forma lúdica. El previo a la pieza final es un juego, jugar con las palabras, objetos, formas de ser, espacios, el tiempo, la otredad, en fin, que el principal ingrediente para deformar e intentar buscar qué más puede hacerse con él es la conducta humana. Esta digestión del vendaval que sucede a nuestro alrededor es la mezcla a partir de la que sucederá la alquimia de la acción pues es al fin “... un entrelazamiento de la introspección y el entramado social que crea nuevos códigos en el lenguaje del yo.”⁶² Cuando somos partícipes de una acción, los objetos que vimos en movimiento, al volver a nuestra vida cotidiana, traerán en sí mismos un nuevo significado, así como los espacios o ciertas palabras –entre otros de los elementos del performance–, no porque ahora modifiquemos absolutamente el uso que de ellos hacemos, pero sí de una especie de fantasma que siempre les acompañará, la homologación de la forma en que debemos conducirnos, ser y utilizar, se empieza a perforar.

60 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.7

61 Óscar Cornago, *Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas*, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.145

62 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.9

Como he comentado anteriormente el uso del espacio público y el encontronazo inesperado con otredades potencia este efecto. No niego que en los espacios ex profeso para la realización de este tipo de eventos estos efectos se generen, pero al final, no rompen realmente con la función misma del espacio, pues son un contendedor de estos y, en todo caso juegan con otras potencias. La fuerza que la acción puede tener en sitios inesperados y sus efectos es avasalladora —especialmente si se encuentra planteada desde la honestidad y los elementos están bien estudiados—, Elvira Santamaría lo expresa muy bien al hablar de sus acciones con flores:

Los espacios públicos, y prefiero llamarlos vivos, me colman de intensidad; se pueden volver un campo minado por el arte de la acción, aunque trabajes solo con flores. El encuentro con la gente bajo una situación ilógica puede desenmascarar la humanidad del que vive la experiencia.⁶³

En el año 2011, cuando fui co-organizadora del *Festival Internacional de Performance IntermediaLab*, en la ciudad de Xalapa, contamos con la presencia del artista irlandés Bryan Patterson⁶⁴, quien realizó una obra en la céntrica Plaza Lerdo en la cual con unas piezas grandes de hielo intentaba escribir palabras que, por el calor- desaparecían antes de ser terminadas. Múltiples personas con diferentes razones de estar en ese espacio se toparon con la acción: Amas de casa, estudiantes, vendedores, anti abortistas que estaban en un mitin, etc., Repito, las palabras no lograban leerse del todo y eran también totalmente sueltas, encontrarle sentido, en la forma cotidiana de entendimiento era complicado, comenzó a suceder lo que siempre pasa ante este tipo de acciones, el cuchicheo de unos a otros preguntando ¿qué está haciendo?, al no obtener respuestas certeras, las personas tenían que confiar en sí mismas y su propia interpretación, no había nadie diciéndoles que pensar, ni títulos ni textos de sala que ayudaran, eran ellos y la acción, nada más.

63 *Ibidem*, p.201

64 Artista de performance irlandés, co-fundador del colectivo de artistas *BeBeyond Belfast*.

Recuerdo muy bien unas señoras de mediana edad que pensaban que quizás este hombre estaba *enfriando la tierra*, por todo este lío del calentamiento global, pero principalmente recuerdo a un hombre que vendía raspados y que él mismo con su trozo de hielo en su carrito, miraba como hipnotizado el hielo del artista, no decía una palabra, pero interrumpió su andar, su grito de vendimia y estaba detenido, mirando intensamente. Cada quien encontraba algo, en estas ciudades en la que lo más importante es no interrumpir nuestro andar hacia nuestro objetivo, algo los había hecho quedarse a mirar, algo ilógico que no les permitía continuar el trayecto.

Esta posibilidad de que cada quien encuentre algo personal en la experiencia de mirar o vivir la acción, es lo que más me interesa y es piedra fundamental de esta investigación, de este fenómeno se desprende que su recepción tiene un “...significado polisémico, pues la interpretación depende de la historia personal de cada uno de los presentes.”⁶⁵ Hay un extracto de pura esencia personal en estos reflejos que proporciona la pieza, no un discurso que te da el artista y que tomas, intentando adaptar tu percepción a éste, sin gran cuestionamiento.

Es importante aclarar que esta interpretación o mensaje recibido desde la acción, que mueve ciertos hilos internos e inconscientes de quien ve, no se da siempre o con precisión de forma inmediata y con absoluta claridad, a veces tiene un ritmo propio, tarda tiempo en acomodarse y darte algo legible, pero la sensación se queda fuertemente plasmada en uno; a veces no recordamos ni siquiera con certeza la acción, pero la huella de la experiencia ya hizo su impronta.

La finada artista Elizabeth Romero realiza una crónica de las performances presentadas en el proyecto *Acciones en ruta*, en el cual por varios días ve a un número de al menos diez artistas realizar acciones en distintos espacios públicos. Aun cuando la acción no le es algo ajeno y que su tarea es precisamente llevar un registro literario del

65 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.102

evento, sufre también este corto circuito que genera el poder poético de la acción y expresa “...de lo ocurrido en ese lapso conservo resonancias y ecos, y no he terminado de procesar o las imágenes o los pensamientos que esas imágenes suscitan.”⁶⁶

Esta reflexión es otra piedra angular de mi investigación, ¿qué deja en uno la experiencia de la acción?, muchas veces, repito, no te deja el recuerdo claro y exacto de lo que sucedió paso a paso, es más la sensación de cuando te toca ver un accidente en la calle, la normalidad y seguridad con la que uno transita, se ve fracturada por un rayo de ruidos, formas, momentos que no debían estar ahí, nos paralizamos y quedamos confusos, con poca capacidad de dar un sentido lógico al hecho, pero intentándolo, nos ponemos a coser pedazos de realidad, quedamos marcados. Con una buena acción pasa lo mismo, pero esto lo trataremos con más detalle en los siguientes apartados.

Retomando la metáfora del accidente, sabemos que esa calle no será la misma cada vez que pasemos por ella, igualmente que los sonidos y las cosas. Esta es la potencia de la acción pues “...incita a la transformación relativizando al mismo tiempo los condicionamientos sociales, los espacios físicos y las normas culturales.”⁶⁷ De esta experiencia estética y vivencial, recibimos no un barandal de discurso que el creador quería que más o menos todos nos lleváramos, sino que toca fibras muy particulares en cada ser, la historia personal, social, contextual, la percepción y nuestro estado mental y emocional del momento se licuan en un solo instante, evidentemente cada quien tendrá una sensación diametralmente distinta y por ende una interpretación que quizás solo a sí mismo le genere sentido.

En mi experiencia como creadora, organizadora y asistente de performances, siempre he notado –particularmente en el espacio público- que la gente, cuando se encuentra con algo inexplicable que

66 Elizabeth Romero, *De rutas y paréntesis. (Crónica)*, en Víctor Muñoz, *Acciones en ruta. Intervención en la ciudad de México. Memoria*, UAM, México, 2005, p.44

67 Richard Martel, *Arte Acción*, UAM, México, 2008, p.57

no está vestido bajo formas reconocibles para ellos, es decir, saber qué tipo de fenómeno están presenciando –un bailable, un concierto, etc.-, entran en cierto pánico, no pueden dejar de ver pero comienzan a preguntar a quien parezca saber, qué es lo que está pasando, se sienten frágiles y un tanto desamparados al encontrarse solos ante una experiencia ajena al sentido cotidiano. Quizás no todos tienen la anagnórisis en el momento del suceso, de que éste pánico revela la forma tan desconectada con la que generalmente nos han enseñado y transitamos por la vida, pues “...existe esa otra muerte que es la amenaza de la muerte del sentido, y de la que cotidianamente damos prueba cada vez que pensamos o actuamos de manera maquinal o demasiado segura de nuestras certidumbres.”⁶⁸

No es que la acción va a detonar precisamente el caos y comenzaremos a conducirnos de formas absurdas y no funcionales para la vida cotidiana, sino que se abrirá una puerta de percepción y posibilidad en nuestras mentes, se reactivará una parte que teníamos aún de niños, cuando nos topábamos con una caja y la explorábamos de múltiples formas antes de que se convirtiera simplemente en un contenedor. Nuestra mente en diferentes medidas e intensidades podrá recordar el acto y cuestionar aunque sea un poco cómo, para qué y por qué se nos enseña a vivirnos de ciertas formas. Cito nuevamente a Elvira Santamaría: “Las mejores influencias son las que generan un proceso alquímico en el alma para su individuación.”⁶⁹ Dejamos filtrar un hilo de luz de pre culturalidad, algo que me parece muy sano en los ritmos de vida y entornos sociales contemporáneos.

1.1.5.2. El acto y su importancia en el autoconocimiento.

Cuando se dan espacios de enseñanza-aprendizaje de performance, tienen una duración muy corta y por lo general no llega a haber una

68 Marc Richir, *El cuerpo. (Seguido de “La verdad de la apariencia)*, Brumaria, Madrid, 2015, p.103

69 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.200

tutoría de mayor alcance; por lo cual lo que le sucede a uno como alumno es que vas tomando aquello con lo que te identificas y trabajas a partir de ello, eso en el mejor de los casos.

Tomar un taller puede ser solo la primera piedra de esta gran construcción y a veces es de las pocas ayudas con las que contamos para levantar esta gran empresa, la artista Mirna Manrique lo dice de forma muy clara al comentar que “...los talleres de performance sirven para enseñar a armar un discurso y su justificación conceptual, pero no sirven para enseñar a hacer performance pues los performances son actos de conciencia.”⁷⁰ Entender su funcionamiento y elementos esenciales puede ser de lo más sencillo, pero realizar una práctica de continua revisión y crítica, donde es fundamental hacer un análisis profundo de nosotros mismos, que somos nuestra materia principal, esto no es tarea fácil y no se aprende *tallereando*, es una cuestión de autodisciplina, el performance te acerca mucho a un aprendizaje autónomo donde el camino lo va marcando el conocimiento que vas generando sobre ti mismo.

Uno de los estados más difíciles y necesarios para una ejecución afortunada es aquella donde logramos hacernos presentes y por ende nos encontramos abiertos a la escucha de los elementos de nuestro entorno y principalmente también de nosotros mismos, cuando tenemos un “...cuerpo presente, utiliza los datos del propio cuerpo...”⁷¹ Esto es que la fuerza de esta presencia y escucha evita que intelectualicemos demasiado nuestras propuestas de acción y provoque una respuesta más honesta, orgánica y reveladora que terminará sorprendiéndonos a nosotros mismos y que se encuentre en una comunicación perfecta con el entorno.

En mi caso mi necesidad de abordar piezas de performance debe de venir de una situación interior que de inicio no tengo muy clara,

70 Josefina Alcázar, *El arte del performance en México*, en Josefina Alcázar e Ileana Diéguez, *Performance y teatralidad*, Citru.doc, Cuadernos de investigación teatral, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigil, México, 2005, p.136

71 Richard Martel, *Arte Acción*, UAM, México, 2008, p.93

pienso que trabajo mucho con el inconsciente y las acciones son una herramienta que me ayudan a contactar con él y traducirlo. En mis situaciones más cotidianas brota a mi mente consciente una imagen, una frase, mi interior por obra de algún resorte misterioso me manda una revelación a explorar, y entonces quiero saber que hay detrás de ella y comienzo a vivirla hasta convertirla en pieza. “El arte es el deseo expreso y la voluntad manifiesta de resolver un conflicto interno o externo...”⁷², siempre que me preguntan antes de una acción de qué va esta, lo más que puedo hacer es darles las pocas pistas que tengo, su verdadera razón y significación aparecen en el cara a cara que tengo con ella al momento de ejecutarla y en los residuos que florecen después de sucedida.

Tanto el aprendizaje autónomo a nivel teórico, práctico o de campo a partir de la observación de espacios y de otros artistas, al ser esencialmente tan solitarios no te da mayores referentes que la constante batalla contigo mismo, parece un ejercicio oriental en el que te dedicas a practicar con tu propia sombra. Tú mismo te pules y te presionas y a la vez te vas dando información desconocida que ampliará tu conocimiento personal, del mundo y del arte, pareciera un arte narcisista y mucho se le ha acusado de esto al performance, pero Josefina Alcázar cita a la teórica Bárbara A. Babcock quien nos brinda una precisión a partir de este mito: “...la tragedia de Narciso fue que no se contempló en el reflejo el suficiente tiempo como para alcanzar la reflexividad. Es decir, Narciso no pudo ser consciente de ser consciente de sí mismo.”⁷³

Hacer performance da la sensación inicial de estarse mostrando, sin embargo para poder llegar al verdadero desnudamiento hace falta práctica, tiempo, paciencia y observación. Recuerdo las primeras veces que lo hice, una mezcla de adrenalina y liberación que te enganchan y te hacen querer seguirlo haciendo, pasa un tiempo en

72 Alastair MacLennan, *Sin título*, en Víctor Muñoz, *Acciones en ruta. Intervención en la ciudad de México. Memoria*, UAM, México, 2005, p. 29

73 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.17

que accionas en esta tesitura; durante mi primer año como accionista hacia performance todo el tiempo, hasta diez piezas en ese periodo, cada vez que me invitaban a un evento no dudaba en participar; llegó un momento en el cual sentía que me estaba repitiendo a mí misma y que empezaba a *hacer por hacer*, comenzaba a observar que artistas de la generación mayor a la mía hacían dos o tres piezas por año y me preguntaba por qué. A partir de ese momento me di una pausa para replantear qué hacía, cómo y por qué, aprendí que el performance tiene un ritmo propio y debes encontrar las causas más honestas para realizar una pieza y al topar con ese momento introducirte de forma total en la construcción de esa vivencia.

Esa tendencia al trabajo con uno mismo y sus motivaciones no debiera convertirse en una situación solipsista, pues si sabemos observar bien y traducir la información que se vela en forma de experiencia nos encontraremos con que “El performance es una actividad artística intrínsecamente vinculada a las condiciones históricas, ideológicas y políticas del artista.”⁷⁴ Es decir, no solo hay revelaciones hacia uno mismo de sí mismo, sino que el friccionar con la vida y el entorno nos muestran luces sociales, políticas, otredades que se encuentran imbricadas en ese momento, atravesamos tiempo y espacio a través de la información guardada en las corporalidades que comparten un instante; cada quien encuentra algo diferente, hay novedad y anagnórisis para consigo mismo y también para con todo el derredor. Una acción que logra conectarse con la totalidad desde esta individualidad, tocará temáticas ni siquiera imaginadas por el artista al proponer la pieza pues “...no sólo reflexiona sobre sí mismo en la construcción y reconstrucción de la identidad, sino que reflexiona sobre el arte mismo, sobre su forma de producción, su forma de consumo y su forma de distribución.”⁷⁵ No hay zona que no pueda tocar y si entre la masa que ha sido parte del acto, uniéramos cada pedazo de sensación

74 Richard Martel, *Arte Acción*, UAM, México, 2008, p.56

75 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.101

e interpretación que alcanzamos, constituiríamos un todo y no un discurso direccionado.

Esto último me interesa particularmente porque si una acción que logra integrarse al yo interno de quienes comparten el espacio, es debido a que no se encuentra cercenada en una sola interpretación de sentido, si bien quien ejecuta tiene claras algunas zonas de motivación, la forma de llevarla a cabo debe permitir esta apertura para que sea capaz de conectarse con cualquier individuo y la historia y tiempo al que pertenece. De esta forma el acto no queda encorsetado en una sola vía y se puede reproducir en innumerables direcciones válidas que a su vez pueden volver a él y enriquecerlo, o al menos han nutrido al individuo participante, no con una certeza sino con la grieta de una pregunta abierta. De estas posibilidades de rompimiento de la aparente falta de sentido en este tipo de acciones, el teórico Marc Richir nos dice:

...tiene todo de una presencia agujereada de ausencias de sentido plurales haciéndose, en múltiples niveles a la vez, muriendo y elaborándose en el tiempo, en y sobre una masa, en incesante formación, de sentidos múltiples, inconscientes puesto que eclipsados tanto como esbozados, jugando al revés y generalmente a contrapelo de lo que se elabora conscientemente como sentido.⁷⁶

Es decir, la acción nos enriquece a partir de lanzar una piedra al agua de los inconscientes compartidos tanto de seres como de espacios, esperando recibir la vibración de vuelta y siendo afectados. Lo importante no es tener claro qué decir al cien por ciento y menos aún buscar un control del entendimiento de los otros, es más bien compartir el enigma de lo vivo y estar atento al conocimiento que se revelará tanto a nivel individual como plural.

El performance contiene en sí mismo una revolución que no tiene medida, siempre y cuando se le permita actuar con toda la potencia de su naturaleza que es la confrontación horizontal con el sí mismo y

76 Marc Richir, *El cuerpo. (Seguido de "La verdad de la apariencia)*, Brumaria, Madrid, 2015, p.101

el exterior en busca de un camino a una revelación. Cuando esta revelación queda integrada en el ser, nada vuelve a tener la misma forma o condicionamiento, la estructura cambia y la forma de percepción también, es “...un modo de conocimiento, una estrategia analítica, una deconstrucción de las dinámicas sociales, una herramienta reflexiva, intersubjetiva y encarnada de la investigación-acción.”⁷⁷ Es tan potente que justo en eso radica el que sea tan difícil llegar a su práctica total, a lidiar con la falta de control y a aprender a fluir con el todo, también pienso que por eso siempre causa mucho susto su práctica, aún en estas fechas, en instituciones y museos, la posibilidad de que esta sea ejecutada genera siempre zozobra e inquietud, a tal grado que en el X-Teresa se te pide para realizar performance firmes una carta compromiso⁷⁸ sobre exactamente lo que pretendes hacer, con la condición de que si cambias radicalmente el rumbo del acto, puedes ser amonestado de alguna manera. Deseamos profundamente la libertad y a la vez esta nos abruma de igual modo, la acción puede tener la potencia de poner a prueba todo, las creencias y el sentido de funcionamiento de la vida y por ende nos lleva a un replanteamiento de nuestra concepción de nosotros mismos y el contexto, ahí radica su riqueza, en la transformación.

Esta metamorfosis pasa de este momento accionístico individual y se expande a su alrededor, el performer abre una posibilidad nueva en la estructura establecida del mundo, muestra “...un poder hacer sobre el que se construye el sujeto social en relación a una experiencia singular.”⁷⁹ Es común que en performances en espacios públicos la gente, después de superar el *shock* inicial de percibir su realidad trastocada y a su vez pasar el segundo shock de procurar darle sentido, suele quedarse

77 Judit Vidiella Pagès, *Performance y mediación: tensiones, fricciones y contactos entre prácticas performáticas y restricciones performativas*, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.p.123

78 Testimonio anónimo de artista de performance, Ciudad de México, 2012.

79 Óscar Cornago, *Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas*, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.143

acompañando de forma silente pero potente, no importa que no comprendan, permanecen ahí, o muchos se lanzan a interactuar con el artista y forman parte de esta fiesta de irracionalidad y vida.

Una onda de conocimiento se fuga y mueve a todos los demás, "...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..."⁸⁰ El performer debe ser consciente de los alcances del acto que realiza y como éste conecta con los otros y con el contexto compartido, es una gran responsabilidad y a su vez un material cambiante y lleno de energía que es complicado de vivenciar y encarrilar. A partir de esta escucha personal y profunda nos volvemos un espejo accionante, uno que no solo refleja imágenes sino que mueve conductas y espíritus.

80 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.9

2. ACCIONES PERDIDAS

Ya que he hecho un recorrido sobre la conceptualización y postura que tengo sobre el performance o acción, y de haber desmenuzado los elementos que lo conforman, que posteriormente los utilizaré como punto de partida para la metodología de creación que dará paso no solo a las piezas finales sino también a una alternativa para abordar un archivo de performance, me concentraré en explicar el suceso que llevó a la construcción de este trabajo de investigación.

En el año 1982 en la Universidad Veracruzana se llevaron a cabo una serie de performances hechos por artistas jóvenes, ahora puntos cardinales de la historia de esta disciplina en México y Latinoamérica: *No Grupo*, Marcos Kurtycz y Carlos Zerpa. Todos realizados por invitación del artista Adolfo Patiño, que entonces junto con Carla Rippey laboraban como profesores en dicha institución. Esta información llegó a mí de forma casual e inesperada; a partir del año 2009, mientras cursaba el último año de la Licenciatura en Teatro en esta universidad, me encontré con el concepto de acción y a partir de entonces me dedico a investigarlo y practicarlo como parte de mi trabajo recepcional. Muy poca gente se había interesado en este estilo de performance, ya que los compañeros de danza y teatro lo solían practicar pero desde un entendimiento del concepto extremadamente ligado a su formación, al tenderme por otra ruta, algunos maestros de la Facultad de Artes Visuales comienzan a interesarse y a ser más cercanos con mi práctica, llegando al punto de convocar a un concurso de performance e instalación, del cual tuve el honor de ser jurado en el año 2010.

A partir de esta convivencia, poco a poco comenzaron a hablarme de sus recuerdos respecto a esta disciplina, situación que me causó mucha sorpresa ya que la escuela el área de teatro tenía una línea tradicional –al menos hasta ese momento- y la de artes visuales tenía una mayor fama en las áreas de grabado y dibujo. Las prácticas más alternativas apenas comenzaban a explorarse con alumnos como Luis Rea que plantó pasto en la Galería de la escuela y la presentó como una instalación o el Colectivo Cefalópodo liderado por el alumno Laso que realizaba dibujos colectivos utilizando pulpos como pinceles.

El maestro Miguel Fematt de la Licenciatura en Fotografía, quien estaba en la Universidad Veracruzana desde los años 80's, llegó a comentarme que en esa época en la escuela se habían desarrollado los performances anteriormente mencionados y que había sido un momento de mucha efervescencia entre los alumnos con actividades que rayaban en lo performativo y el arte callejero, gracias a la guía y actividad de Adolfo Patiño. Escuchar todos estos nombres tan importantes que ya conocía de los libros de historia del arte relacionados con performance me impactó, ¿cómo era posible que jamás en toda la carrera había escuchado de esto?; sí, recuerdo que el profesor Antonio Prieto me habló del performance al estilo Guillermo Gómez Peña, que confieso no me llamó tanto la atención, pues se parecía mucho a algunas prácticas que se hacían en las clases de mi facultad; sin embargo de estos artistas jamás había escuchado sobre su paso por esta institución.

Terminé mi licenciatura y este tema seguía pensándolo continuamente, así que comencé a preguntar más y más, me acerqué al entonces director Carlos Torralba para saber si tenían alguna memoria o fotografías, quería saber qué había pasado, pero recibí una triste respuesta: no tenían registro y si acaso alguna vez había existido nadie sabía dónde podía estar o quizás ya había sido tirado por daños de humedad, problema muy común en Xalapa. Esto coincide con mi proceso de ingreso a la Maestría en Artes y Diseño, decido entonces que sería mi tema de investigación: ¿cómo recuperar un archivo

físicamente inexistente?, guardaba la esperanza de que en algún lugar llegara a encontrar alguna evidencia material, foto, etc., pero no fue así, lo único que me quedaba para trabajar eran los recuerdos de aquellos que formaron parte de ese momento.

Más adelante explicaré el proceso de seguimiento que di para abordar la información a través de una metodología artística, pero antes quisiera narrar qué es lo que sucedió cuando, dejando atrás la esperanza de encontrar un objeto de anclaje para poder reconstruir estas acciones, me encontré tan solo con narraciones orales. Me acerqué a aquellos que fueron testigos o creadores y aceptaron hablar al respecto, pues justo esta época tenía un sabor todavía a política y conflicto que a muchos todavía les causa cierta incomodidad. Al realizar las entrevistas yo estaba segura que recordarían a la perfección —aún con treinta años de filtro— los performances y que mi trabajo sería simplemente ligar la información, que sería muy parecida, limpiarla y concretar una versión de cómo sucedieron las cosas.

Nada más lejano de la realidad, me encontré con el mismo fenómeno que hace que el proyecto de Juan Carlos Rulfo pase de ser un documental a convertirse en docuficción: *Del olvido al no me acuerdo*. Al intentar generar un retrato de su padre Juan Rulfo, Juan Carlos vuelve a las tierras natales del escritor para conversar con aquellos que lo co-nocieron, el resultado contiene datos y narraciones imprecisas que no se logra saber si son o no fidedignas o parte del *teléfono descompuesto* que hace el tiempo con los recuerdos, así como también los entrevistados comenzaban a hablar de sí mismos y del contexto de aquellos tiempos, de Juan Rulfo solo se podían encontrar hilachas en medio de ese mar de imágenes, es por eso el nombre que lleva esta película y su transformación conceptual a un hecho ficticio. Igual sucedió en mi caso, podía notar como al cuestionarlos por el hecho se trasladaban con la memoria a esa época, imágenes y sensaciones los arrobaban, pero al verbalizarlo algo sucedía, no lo lograban con ninguna precisión. Era como cuando uno es testigo de un accidente e intentas reconstruir un momento de intensidad vivencial, todo se

vuelve confuso y traducir la emoción a palabras es costoso. Me topaba con la misma problemática de Juan Carlos Rulfo, del mar de palabras y recuerdos solo encontraba hilachas de las piezas. En un principio eso me desanimó, pero decidí tomar este *error* como oportunidad y preguntarme qué podía encontrar en el olvido que me diera acceso a alguna otra zona. Es por esto que en el siguiente apartado abordaré el tema del recordar.

2.1. Entre el recuerdo y el olvido.

Como ha sido expuesto en anteriores apartados, el performance, desde la postura que me interesa, trabaja con lo invisible, con aquello que ni siquiera nosotros teníamos conciencia de conocer hasta el momento en que la acción hace su magia y lo revela ante nuestros cuerpos. Esto es inherente a la disciplina y, de alguna forma, los performers manejan cierto nivel de forma consciente pues “...quieren hablar de lo que se ha silenciado, de lo que se ha marginado y proscrito (...) quieren develar lo oculto.”⁸¹ Los artistas del cuerpo generalmente tienen cierta simpatía o interés por aquello que suele ser puesto fuera del centro, a la mayoría nos atrae fuertemente lo negado socialmente y no es casualidad que repetidamente encontremos en la realización de piezas: fluidos, desnudos, cuerpos diferentes, carne, violencia, cortes, etc.; o piezas cuyas temáticas hablan de los olvidados, de la cara oscura de la política, de lo que nadie quiere ver en el cotidiano o de lo desconocido en nosotros mismos.

Además de los temas e imágenes recurrentes, hay una necesidad en el performer de hacer escuchar su voz, de decir algo, o de realizar alguna acción que tambalee la aparente estabilidad. Al tomar tópicos personales o sociales pero íntimamente relacionados con nosotros escribimos una biografía un tanto involuntaria, pues nos acercamos a una acción provocadora que revela algo de nuestro interior y contexto, nos damos cuenta de algo, lo interno fluye al exterior y

81 *Ibidem*, p.98

nos sorprende. Quienes hemos visto piezas encontramos este *click* y nos sentimos identificados, quizás por un momento nos quitamos ese halo de soledad y sabemos que no somos los únicos con esa sensación o preocupación, nos descubrimos en el otro. “El performance como autobiografía radical articula la experiencia personal con la del grupo o clase, por lo tanto a la vez que atestigua, empodera.”⁸² A partir de esta exploración de lo desconocido y de lo oculto, la información fluye y se hace presente.

Este acceso a información oculta proviene de un cruce de sensaciones y experiencias que se activan a través del uso de la memoria, el dar vueltas entre los diferentes tiempos que nos conforman. Siempre que queremos darle sentido a algo hacemos esa reconstrucción a partir del presente y de la cual se obtiene la forma de aquella explicación que necesitamos para vivir nuestro futuro, es válido, y muchas veces necesario, sin embargo, es bueno dar ciertas revisadas a esas historias construidas, no solo a las personales sino a las comunales, ya que forman la base de lo que es la identidad. Lo cierto es que difícilmente las cuestionamos y nuestra memoria se reconfigura a partir de esta necesidad presente. Existe siempre una historia oficial en todos los niveles, y mientras ésta toma protagonismo otras tantas posibles explicaciones se van perdiendo hasta desaparecer, el historiador Justo Serna afirma “La historia (...) era, sobre todo, un medio para el reconocimiento, no para el conocimiento.”⁸³

En sí mismo el acto de recordar es un proceso de fuerte complejidad que realizamos de forma inconsciente en cuanto al sinnúmero de intereses individuales y colectivos que lo atraviesan, así como a las consecuencias que atraen las *verdades oficiales* que posteriormente se convierten en creencias y cimientos de construcciones personales y sociales. Todos estos elementos se hilan de forma inmediata y digamos autónoma en nuestra mente, nos brindan versiones de la vida que ocultan, evaden, engrandecen o nos alivian, ¿cómo estamos

82 *Ibidem*, p.104

83 Justo Serna, *El pasado no existe*, Punto de Vista Editores, España, 2016, p.136

seguros que lo que contamos es lo que verdaderamente ha ocurrido?, pienso que el psicoanálisis –a nivel personal- nos brinda cierta ayuda y herramientas para ayudarnos a deconstruir nuestras historias y por ende nuestra persona. Si el lector ha tenido la oportunidad de vivir este tipo de trabajo psicológico, sabrá con certeza que en alguna parte del proceso se duda de todo lo que uno ha construido por años como mitología personal y se encuentra frente a sí mismo como un desconocido: a partir de esta anagnórisis del funcionamiento de su máquina memorística, comenzará a observar las ruinas de sí mismo con otra mirada.

Uno descubre otras verdades y algunas de las columnas de nuestra vida se desmoronan como si fueran de arena, nace una nueva historia, quizás más consciente, menos viciada. Pienso que sería interesante aplicar este proceso psicoanalítico e intentar cuestionar y deconstruir la historia, averiguar un poco más de aquello que simplemente repetimos porque así nos lo han contado y porque curiosamente justifica el orden de las cosas conocidas, que nos parece tan natural y evidente. “...la historia debería emplearse verdaderamente para la averiguación, para hacer ver todo lo que ignoramos de nosotros mismos, esa parte oscura que también nos constituye, lo que es deuda o lo que es logro, la chiripa de que estemos aquí.”⁸⁴

El trabajar con la memoria y los recuerdos de forma consciente tiene un tinte del trabajo del médium, pues nos encontramos en un contacto y juego con elementos fantasmales, hechos que salen ya de la bruma de nuestra mente, del que a veces solo tenemos ciertos retazos, alguna memoria quizás de una sensación o sabor, y con ese fragmento, nuestra mente presente re-fabrica el suceso, lo dota de sentido y lo usa como herramienta para anclarnos al presente. La mayor parte de este proceso sucede de forma independiente a nuestra voluntad, aunque a veces sí tenemos la certeza de estar jugando con la interpretación de los hechos y la usamos a nuestro favor, pero lo que es cierto es que el

producto de esta digestión nunca será realmente lo que fue, y el autor Marc Richir lo explica de una forma poética y clara:

La *verdad* nunca reside exclusivamente en la *ganancia* de fenomenalidad, para la cual uno estará preparado demasiado tarde, sino que también reside en su *pérdida*, pérdida cuya aprehensión es la que, precisamente, nos sitúa siempre en un cierto retraso. No es que jamás haya habido *ganancia*, sino que jamás coincidimos con ella, siempre demasiado jóvenes y ya demasiado viejos cuando, aprehendiendo su pérdida en la fuga, pretendemos atraparla a través de su irreductible distancia, que es ya la de su ausencia.⁸⁵

Como el autor lo plasma, siempre que recordamos estamos manipulando humo y creando un teatro de sombras, en el cual utilizamos el pasado para reflejar nuestro presente. ¿Cuál es la forma en la que expresamos los recuerdos?, cuando estos se agolpan en nuestra mente y deseamos sacarlos de vuelta a la realidad: el lenguaje.

La temporalización originaria de los fenómenos es siempre, en relación a la temporalización del lenguaje, es decir del sentido, proto-temporalización salvaje que se nos escapa para siempre en los incesantes giros de su anticipación en el origen y de su retraso también en el origen.⁸⁶

Como vemos, no solo pasa por un primer filtro que es el del fragmento, hay uno segundo que es el cruzamiento de tiempos en tu mente que reconfigura el hecho y lo dota de sentido, finalmente pasa por el tercer filtro que es expresarlo al mundo, en este caso verbalizarlo. El suceso, entre que brotó en nuestra memoria y fue compartido, ha pasado por tres transformaciones que lo han influenciado en su esencia y seguramente lo han convertido ya en otra cosa, a veces de forma inadvertida.

En el caso de esta investigación para mí fue una transformación absoluta de mis creencias y de mi realidad en torno no sólo al arte, también respecto a la identidad de mi universidad e incluso de mí misma. Antes de conocer este fragmento perdido de historia, pensaba

85 Marc Richir, *El cuerpo. (Seguido de "La verdad de la apariencia)*, Bru-maria, Madrid, 2015, p.123

86 *Ibidem*, p.124

-entiendo que de forma ingenua a mi edad y falta de experiencia- que el arte solo se hacía como lo explicaban, enseñaban y practicaban en mi escuela; cada vez que se me ocurría hacer algo diferente a lo que sucedía me invadía una inseguridad brutal, aún con ella intentaba comunicarlo a mis compañeros esperando se interesaran a probar otras formas de enunciación creativa, pero siempre era vista con extrañeza y nadie se sentía atraído, a los ojos de mis pares siempre deseaba realizar absurdos. Por más que buscaba alrededor no encontraba siquiera indicio de *eso* que había vislumbrado en mi imaginación, al no hallarlo a mi alrededor y desconocer absolutamente su existencia en el mundo externo, llegué a pensar que quizás el problema era mío, que si yo no entendía el arte como lo era en mi contexto, posiblemente era que yo no encajaba en ese medio.

La vida comenzó a empujar los límites de la estructura de mi comprensión del arte que de por sí ya comenzaba a desgajarse. En el año 2007 tuve una circunstancia familiar complicada ya que mi madre sufrió una aguda depresión y ataques de pánico, lo cual la llevó a la necesidad de vivir un tratamiento psiquiátrico muy fuerte que trajo como consecuencia una adicción de años a los antidepresivos. El proceso era muy duro y uno de los clímax de su crisis sucedió cuando yo formaba parte de una puesta en escena de una materia de la facultad, *Teatro Musical*, con una obra a la americana: *Dulce Caridad*. Para los que conozcan la trama es esencialmente una pieza cómica. En una de las funciones mi madre tuvo una fuerte recaída y yo me sentía hecha pedazos, no quería bailar, no quería cantar, ni reírme, ni hacer feliz a nadie, sólo quería llorar y quedarme absolutamente inmóvil. Sin embargo, por respeto al trabajo de los compañeros, al público y al conocido “the show must go on”, tuve que aguantar, distanciarme de mi emoción y hacer lo que tantas veces me habían enseñado en clases: salir de mí y convertirme en un otro.

Sin duda un gran aprendizaje teatral, pero en ese momento me cuestioné ¿habrá un tipo de arte o práctica en la que puedo ser con todas mis emociones tal cual son?, la respuesta inicial llegó al conocer

la performance en una clase donde no esperaba ver ese tema, todo hizo *click*. Lo que siempre había buscado estaba ahí y cuando supe este dato de la existencia de estas piezas en la facultad y la relevancia que tuvieron en esa época, fue como encontrar a viejos ancestros que explican el porqué de la sangre que te corre por las venas. Este hecho re planteó mi historia, me dotó de sentido, sin embargo, me cuestionaba por qué nadie hablaba de eso y al investigar me fui internando en hechos y situaciones que tenían un tinte casi de novela negra: traiciones, agresión, documentos desaparecidos, complot, poderes políticos en juego, etc.; detallaré esto en el capítulo siguiente. Vivencí esta frase del historiador Justo Serna, la entendí en carne propia: “Si investigamos sobre lo rememorado, sobre lo ocurrido, nos arriesgamos a desvelar, a destapar un pasado siniestro, unas acciones sobre las que nuestros mayores callaron o pronto olvidaron.”⁸⁷ Abrí la caja de Pandora de ese pasado, pero con ella salió también un aire de comprensión.

Este dato lo cambiaba todo para mí, ahora no era nada más reconstruir un pasado que había considerado de primer momento como disecar y conservar un animal muerto, ahora se convertía en transformar el presente a partir de lo no recordado, de reinsertar la pieza perdida, muy al estilo del efecto mariposa. La investigación cambiaba, no solo iba a recoger fragmentos de piezas rotas, sino que a través de éstas se explicarían ciertas prácticas de la Universidad Veracruzana, ciertas relaciones de individuos en ella cobrarían sentido, yo misma y mi proceso creativo se verían transformados. Cierro este apartado con estas palabras que describen mi sentir en esta fase de la investigación:

...no hay sin dunda ningún instrumento de ruptura más poderoso que la reconstrucción de la génesis; al hacer resurgir los conflictos y las confrontaciones de los primeros comienzos y, con ello, las posibilidades descartadas, reactualiza la posibilidad de que las cosas hayan sido (y sean) diferentes y, a través de esta utópica práctica, vuelve a poner en tela de juicio la posibilidad por las que, entre todas las demás se ha optado.⁸⁸

87 Justo Serna, *El pasado no existe*, Punto de Vista Editores, España, 2016, p.148

88 Pierre Bordieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, en Darío Corbeira, *Violencias Expandidas*, Brumaria, Madrid, 2010, p.183

2.2. Remanentes del suceso. Archivo y acción.

El tema de archivos de performance tiene una fuerte carga problemática, hasta su planteamiento pareciera tener cierta esencia de alquimia, ¿cómo compacto en un objeto algo naturalmente vivo?, las personas dedicadas a la investigación de esta disciplina se cuestionan repetidamente “...¿qué materiales, rastros o huellas son los que conservamos?, ¿qué propiedades encierran?, ¿cómo y de qué manera interpretarlos y difundirlos?”⁸⁹

Pareciera que hay una fuerte ironía en dicha empresa: contener lo incontenible. Hasta ahora nadie se precia de haber dado en el clavo resolutivo de esto, el fenómeno del performance ha generado por sí mismo una serie de proposiciones directas y otras que han surgido de una forma más orgánica. Sin embargo, todas son estrategias perfectibles y cada una de ellas logra cubrir alguna necesidad y las otras se le escapan de las manos. No podemos ignorar que “Desde la lógica del archivo, la performance es la pérdida, lo que no permanece.”⁹⁰ Y entonces, si lo que pareciera que nos interesa retener que es el acto es justamente lo primero que se nos escapa, ¿qué es lo que queda en el archivo en sí?

No es sólo un problema en torno al registro, en el apartado anterior nos dimos cuenta que este conflicto es incluso compartido con el acto de la memoria, nunca recordamos lo que fue, es absolutamente imposible, lo mismo sucede aquí “Lo pretérito no está, se ha consumido y se ha transformado (...) no puede ser mirado directamente. Lo único que podemos observar son algunos restos que permanecen.”⁹¹ Es como cuando maniobramos rápido en la cocina y rompemos un vaso, el momento del accidente, la emoción que nos asalta, el ruido y

89 Lola Hinojosa, *Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia*.

Notas sobre performance y museos, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.31

90 *Ibidem*, p.34

91 Justo Serna, *El pasado no existe*, Punto de Vista Editores, España, 2016, p.103

la sorpresa son inaprensibles; sin embargo queda el *escenario del crimen*, fragmentos de vidrio desperdigados que dan fe del impacto y la zona en la que se desarrolló, quizás gotas de sangre si es que hemos sido heridos por este hecho. También queda la versión de quien lo vivió y si había alguien más, está la versión del testigo. Igualmente en las acciones, los remanentes van de todo: narraciones, objetos, desgastes, marcas, quizás cicatrices, y con la tecnología tenemos también videos, audios, fotografías, gif's, etc.

Enfrentarse con los archivos que se mantienen en los espacios institucionales o no del arte en México -que son aquellos que he podido explorar-, me ha dejado la sensación de estar hurgando en los cajones de los abuelos, tiene algo de misterio, de maravilla, pero también deja la sensación de que falta algo. Desde la primera vez que vine a la Ciudad de México a investigar sobre este tema, después de ir a las bibliotecas de las escuelas de arte, pude conocer archivos como los del X-Teresa, Pinto mi raya, MUAC y el CITRU del CNA; en todos podía encontrar registros fotográficos, algunos textos escritos a partir de ellos, videos, audios y las fichas de las acciones.

Era como armar un rompecabezas. En el caso de los videos te daban una idea más o menos clara de la secuencia, aunque a veces la calidad de las imágenes visuales, la toma o la narrativa visual siempre dejaba otras posibles miradas fuera. En el caso de aquellas de las que quedaban solo fotografías y palabras tenías que utilizar aún más la imaginación como un aglutinante que le daba un cierto sentido que permitía poderte explicar el suceso. Sin embargo, siempre quedaba la pregunta sobre, al escoger esta mirada para observar lo ocurrido, qué otras se habían quedado fuera y sobre todo, cuál hubiera sido mi experiencia individual:

...a menudo resulta difícil recuperar la complejidad de las iniciativas de mediación y performance existentes, seguramente porque la intensidad y muchas veces la brevedad del acontecimiento no deja espacio para la reconstrucción pausada.

(...) o puede ser también por la forma tradicional de entender la documentación.⁹²

Se convierte en un asomarse a esos hechos pasados, da una idea, pero siempre deja la nostalgia, el deseo de haber estado ahí para poder sentirlo. Siempre me ha parecido triste que después de hecho, el performance es irrecuperable en su esencia y que las formas que hemos ensayado para poder atraparle y transmitirlo para la posteridad tienden a quedar muy cortas, es quizás por esto "...los absurdos a los que nos conduce la necesidad de construir la atemporalidad de una manifestación artística radicalmente temporal."⁹³

Los remanentes se convierten en especies de portales, como en esas películas de espiritismo en las que la médium pide una pertenencia del muerto. Ese resto terreno, testigo de su paso por el mundo, es el canal por el cual se accede a la comunicación con lo intangible. Es igual con los residuos de las acciones, al mirarlos, analizarlos, ponernos en contacto con ellos, nuestra imaginación en unión con nuestra memoria los revive y explica, sin darnos cuenta que a la vez, con el pretexto del fragmento, revivimos algo de nosotros mismos.

...el pasado es algo inerte, algo fatal, algo que no puedes reproducir. Pero quedan vestigios, unos pocos restos de unas acciones que emprendieron nuestros mayores o nuestros antepasados remotos. Quedan huellas pretéritas, incluso materiales que se rememoran con un sentido actual, no siempre coincidente con el que tuvieron.⁹⁴

Antes de que me acercara de forma profunda a los catálogos y archivos de performance, lo primero que me encantó como forma de transmisión de la historia de esta disciplina fueron las narraciones, en los talleres de performance que comencé a tomar

92 Judit Vidiella Pagès, *Performance y mediación: tensiones, fricciones y contactos entre prácticas performáticas y restricciones performativas*, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.130

93 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.255

94 Justo Serna, *El pasado no existe*, Punto de Vista Editores, España, 2016, p.22

siempre se mostraban fotos que iban acompañadas de relatos sobre lo acontecido, incluso cuando se hablaba de acciones históricas que quien las contaba ni siquiera había presenciado, pero que se han ido construyendo con el paso del tiempo. El artista que más me causaba, y sigue causando fascinación al contar los performances que había visto es Víctor Sulser, las actuaba un poco, en la historia metía crítica y sus propias impresiones, no podía faltar el humor por supuesto. Ir a charlar sobre arte con él y la también artista del performance Katnira Bello es una tradición que aún conservo, ellos me narraron las acciones más importantes de los años 90's, gracias a ellos pude "vivir" esos momentos de la historia. Así fue como conocí cuando en una performance de la *Congelada de Uva* los presentes se dividieron en dos grupos contrarios debido a un sapo que sería usado en dicha acción, me contaron también sobre las primeras piezas de los futuros SEMEFO y las propuestas del Dr. Angulo; aprendí de artistas que ni siquiera había escuchado nombrar pero me moría de ganas de conocer.

Gracias a ese imaginario que fui generando, era un poco como una niña escuchando historias de monstruosidades y maravillas. Al paso del tiempo, y aún ahora a veces, cuento esas performances de los 90's que nunca vi, con seguridad y fascinación como si verdaderamente hubiera estado ahí, quizás quien me ha escuchado también las narre con igual vehemencia. Supongo que es así como se han construido:

...leyendas en las que se convierten muchos performances, y que con el tiempo se llega a descubrir que hay mucho de mito en la transmisión oral o escrita de algunas acciones, sobre todo de las acciones pioneras del performance, cuando los artistas no pensaban en su documentación o incluso la rechazaban para enfatizar el lado efímero del performance.⁹⁵

Es difícil poder saber con exactitud cómo sucedieron realmente las cosas y no lo digo sólo en el caso de aquellas piezas que nunca vimos pero que, sin embargo, repetimos, también pasa ese fenómeno incluso

95 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.11

con performances que acabamos de presenciar. Al salir y comenzar a charlar respecto a lo visto, no sólo varían las interpretaciones, a veces incluso pareciera que ni siquiera vimos la misma pieza, y en esa charla de miradas entrecruzadas, se tejen versiones con diversidad de experiencias, haciendo nacer una quimera, que será transmitida cada vez que hablemos de ella.

Desde que se comenzó a valorar fuertemente el performance y éste comenzó a recibir apoyo institucional, becas, espacios en festivales, etc., el registro cobró una fuerte relevancia, los artistas necesitaban carpetas y evidencias que mostrar para poder concursar y justificar lo ganado; igualmente la evolución tecnológica y el predominio de lo digital tuvieron su peso. Esto lo aprendí en carne propia, pasé por todas las fases, mis primeros años de performance no están documentados visualmente, en mi tesis de licenciatura aparecen pero como narraciones de lo sucedido, en esa época seguía radicalmente el hecho de que fuera un arte efímero del que no quedara rastro. Sin embargo, al seguir interesada en su investigación y práctica, al querer participar en festivales comenzaron a pedirme registros. En inicio a regañadientes comencé a recuperar fotografías que la gente había tomado, o pedía a cualquiera que tomara fotos de lo sucedido, pero la calidad era baja y la imagen no reflejaba el hecho.

Conforme conocí más artistas y pasó el tiempo aprendí la importancia de contar con la colaboración de un buen fotógrafo, de llevar alguien especialmente para tomar estos registros, alguien que supiera a grandes rasgos qué es lo que pasaría. Pasé por varias pruebas, me interesaba que el fotógrafo pareciera no estar conmigo ni saber del performance, siempre les pedía que se mantuvieran a distancia y que si alguien les preguntaba, dijeran que no sabían nada; bajo estas características, entre prueba y error, llegué a la conclusión de que los mejores para realizar estos trabajos son los fotoperiodistas, acostumbrados al movimiento, la sorpresa del azar, atentos al suceso que puede perderse frente a sus narices. Ellos no necesitan montar nada ni que las circunstancias obedezcan a sus deseos, al contrario, navegan muy bien en las aguas

de lo efímero. Ahora no concibo una de mis performances sin fotógrafos, se han vuelto parte de la pieza, y si bien para mí la foto no lo es todo, respeto y comprendo su importancia a futuro.

Cada vez que me entregan el registro, pienso que es en sí mismo ya otra pieza y a veces pienso que hay algo de compartido en sí mismo, ya no soy sólo yo, hay otra mano y mirada creadora que lo ha transformado. Es constante el cuestionamiento respecto a esto pues en “...el caso del registro del performance, ya sea fotográfico, fílmico o videográfico, cuyo autor puede multiplicarse -¿quién es el autor?, ¿el performer o el encargado de registrarlo?...”⁹⁶ En mi caso no me causa molestia alguna esta especie de co-autoría que genera la dinámica del registro, pero tengo muy claros los conflictos que puede suscitar y lo engañosa que puede llegar a ser. Como curadora del Festival de Performance IntermediaLab, viví serios conflictos al revisar carpetas de piezas tanto en foto como en video, algunas acciones fotografiaban de una manera espectacular, pero la obra en vivo distaba mucho de la poesía que parecían reflejar, y también se daban los casos contrarios. Al respecto el video era un tanto más fidedigno pero también la narrativa visual con la que es grabado lo transforma y convierte en algo más.

Este fenómeno me quedó bastante claro gracias al performance de Marina Abramovic *The Artist is Present* del cual hubo un video en particular que se viralizó en internet: el reencuentro entre ella y su ex pareja y artista Ulay. La pieza de lo que incluso podría considerarse un video performance. muestra una fuerte carga de montaje, todo en ella tiene algo de tendencioso y poco de generación de instantes a partir del azar. El vestido impecable de la artista, la muestra en honor a ella en un espacio tan impactante como lo es el MoMA, las filas de gente con la emoción de ver a su artista predilecta, que me recordaban un poco las conductas de los adolescentes mientras están a punto de entrar al concierto de su ídolo y cantante. La toma desde que Ulay sale

96 Lola Hinojosa, *Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia.*

Notas sobre performance y museos, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Lámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.31

de la fila y se coloca frente a ella nos sorprende con la inserción de un clip de música donde el violín acompaña la mirada de la artista, que parece sorprendida y esta conjunción recuerda algo a una telenovela. Es evidente que hay una intención en la narrativa visual y que el acto, que, dando el beneficio de la duda, haya sido realmente espontáneo, queda convertido en otra cosa, en un momento hipersentimentalizado, que cínicamente está guiando la mirada y la emoción de los otros.

Las fotos y los videos corren el peligro de distanciar aún más fuertemente la esencia del hecho que se desarrolla, aunque debo aclarar que esto no sucede solamente por una acción autónoma de quien registra, muchas veces, es cierto, es planeado de antemano⁹⁷ por el mismo artista. La esencia y la potencia de la pieza se bloquean para generar una pieza pre-cocinada, pues:

...las fotos son sólo un fragmento de la acción y, por lo tanto, se pierde la idea de proceso que es fundamental en el performance, pues al traspasar el análisis de un arte vivo a las inertes páginas de este trabajo se pierde algo fundamental del performance que es la experiencia vivida.⁹⁸

La razón del uso de los registros de estas formas tan dirigidas y efectistas, no responden solo al interés de un artista sino se conjuga con los intereses económicos de las instituciones museísticas que explotan lo vivo con un revestimiento casi publicitario, en el que el performance es utilizado para abrir nuevas formas de mercado, convertido en mero espectáculo. El artista español Isidoro Valcárcel Medina apunta de una manera muy precisa esta situación al afirmar que “La performance en realidad se llama acción, y es contra-institucional por definición, es un acto y las instituciones no quieren actos quieren productos. Si haces fotos de los actos y los vendes se

97 Aclaro que en este punto me refiero a piezas que no están diseñadas para ser videoperformance o fotoperformance, sino que supuestamente están interesados en el acto mismo, pero que prepondera de forma consciente o no, al registro. Supeditando el acto a la forma con la que quedará plasmado. Parafraseando a Artaud: lo más terrible de esta época es que estemos más preocupados por las formas.

98 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.10

convierten en productos pero se ha falsificado su naturaleza.”⁹⁹ Este tipo de prácticas que conllevan la posibilidad de éxito y presencia en el medio, son algunos de los elementos que terminan empantanando a esta disciplina.

Ser practicante de esta disciplina implica estos cuestionamientos y encontrarse entre la espada y la pared de las circunstancias, el registro es un elemento importante, desde mi punto de vista, no como mercantilización sino como base de reflexión para la generación de conocimiento. Esta herramienta es delicada de trabajar y debe aprender a lidiarse, evitando imponer una narrativa al fotógrafo o pedirle que la busque, es por esto que, reitero, me gusta más trabajar con fotoperiodistas, pues con ellos he logrado una sinergia fuertemente autónoma, nos volvemos como dos delanteros de un equipo de fútbol, tenemos idea de las habilidades y funciones del otro, pero no tenemos exactitud de qué va a hacer, y simplemente confiamos en que sabrá reaccionar ante el pase que le enviemos. La habilidad ante el azar y el movimiento de esta clase de fotógrafos, ayuda a mantener un tanto la esencia de la experiencia, pues las imágenes que salgan, serán fruto de la sorpresa y habilidad en medio del embate de vivencialidad que ha experimentado el fotógrafo.

No me encuentro peleada con la idea de registro, como ya he mencionado, me sirven mucho para poder observarme y analizar la forma en la que ejecuté, es un ojo distanciado que me permite saber qué ha sucedido, pues cuando hago acción entro en una especie de trance en el que no tengo total claridad y conciencia de todo lo que sucede. La fotografía me ayuda a conocer, a concientizar lo hecho, a pensarme y repensarme para poder evolucionar y cuestionar mi propia práctica; me ayuda también a compartir mis procesos con otros y recibir retroalimentación, lo veo como una herramienta para comprender y compartir. Hay que aprender a utilizarla como aliada y a explotar “...la necesidad de una supuesta materialidad que pueda ser

99 Bárbara Celis, El Confidencial (sitio electrónico), https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-10-14/el-artista-que-nunca-vendio-una-obra_40752/, (Consulta: Marzo, 2014)

coleccionada y preservada para el futuro, así como una estrategia que permita hacer un relato.”¹⁰⁰

En últimos años las instituciones del medio artístico han comprendido la fuerza e importancia de tener un archivo en torno a prácticas efímeras o disidentes, e independientemente de los motivos por los cuales hayan decidido prestarle tal atención, lo cierto es que más allá de la reunión y conservación de materiales, la parte referente a compartir estos con el público y hacerlos partícipes de ellos aún no está bien lograda y queda mucho camino por andar. Lo que me ha tocado ver en muestras en las que exponen los archivos para ser vistos o en algunas dinámicas aún tímidas que intentan acercar a los visitantes, como lo fue la de *La Tómbola*, en X-Teresa —de las cuales hablaré más detalladamente en los siguientes apartados— muchas veces:

...simplifican y menosprecian tanto la labor de mediación y educación, reduciéndola a un papel transmisor y repetitivo o, peor aún, lúdico-festivo, como a los visitantes y comunidades que son subestimadas y conceptualizadas desde la *falta* de conocimiento de estrategias de interpretación.¹⁰¹

Generalmente las formas de activar se basan en el querer transmitir con cierto sentido y dirección específicas, piezas que están basadas esencialmente en la experiencia. Pienso que se debería confiar más justamente en la fuerza y la potencialidad de la vivencialidad como piedra de toque para generar estrategias de divulgación de archivo que puedan recuperar aunque sea un poco de esta esencia fundamental de lo que es la acción.

El interés de las instituciones por los archivos efímeros es relativamente reciente, es un fenómeno que se ha ido construyendo en los últimos años, no sólo con la conservación y colección, sino también apoyando

100 Lola Hinojosa, *Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia*.

Notas sobre performance y museos, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.28

101 Judith Vidiella Pagès, *Performance y mediación: tensiones, fricciones y contactos entre prácticas performativas y restricciones performativas*, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.101

exposiciones que muestran aquellos ya existentes. Como siempre y en toda situación, el elegir qué archivos y qué artistas se encontrarán en él a nivel institucional, es definitivamente una tarea nada neutra y en la cual convergen una serie de intereses y criterios, es común que solo algunos quedan ahí, instalados como la historia oficial, mientras un montón de hechos y personas quedan fuera. Quizás es por eso que muchos artistas de forma alternativa¹⁰², no excesivamente en una búsqueda institucionalizadora han ido generando archivos por esfuerzo propio, como Mónica Mayer en México o Richard Martel en Canadá, y, después de mucho tiempo, han cobrado importancia, a tal grado que las mismas instituciones les han prestado atención y por ende legitimado. “La existencia del lugar de archivo aclara con respecto al sometimiento de las prácticas artísticas oficiales y explica el deseo de situarse.”¹⁰³

Esos pequeños esfuerzos de generar archivos alternativos de prácticas descentralizadas y que de inicio no genera mayor atención, en un futuro se convierten en otros caminos trazados en la historia del arte, es por esto que no me posiciono de forma contraria al archivo objetual, puesto que manejado desde estos otros intereses periféricos, logra que se escuchen otras voces dentro de la práctica artística, me parece un esfuerzo que vale mucho la pena.

Si no hubiera los *lugares alternativos* y sus archivos, no podríamos saber lo que los artistas realizan fuera de las producciones que son retenidas por las instituciones. Además, la documentación acumulada nos aclara sobre el proceso de transformación de la actividad artística y poética...¹⁰⁴

Ahora que pongo sobre la mesa la importancia del archivo como una constancia de la existencia de prácticas y creadores a través

102 Aunque También tenemos el caso de la investigadora Diana Taylor quien en Estados Unidos encontró los medios para integrar el mayor archivo de performance latinoamericano, arropada por la NYU.

103 Elizabeth Romero, *De rutas y paréntesis. (Crónica)*, en Víctor Muñoz, *Acciones en ruta. Intervención en la ciudad de México. Memoria*, UAM, México, 2005, p. 49

104 *Ibidem*, p.48

del tiempo, volvemos nuevamente al problema inicial, al final lo que estamos conservando se encuentra en un punto lejano de la experiencia, “Schecner afirmaba en 1985: en la performance los originales desaparecen tan de prisa como se crean. Ninguna notación, ninguna reconstrucción, ninguna grabación de cine o video puede conservarlos...”¹⁰⁵

Ante esta evidente imposibilidad y partiendo desde las problemáticas de registro que se viven repetidamente en torno a esta disciplina, me planteo que debo trabajar el archivo de una forma diferente, o al menos completar este trabajo de conservación objetual con algo más que ayude a intentar abrir y liberar esa naturaleza transitoria de la experiencia que está atrapada en estos restos. No para intentar volver a lo que fue, eso sería necio e ingenuo:

...los archivos, la idea y la realidad del archivo. Nos ayuda a comprender que el pasado no existe y a la vez nos permite ver de qué modo podemos aproximarnos a lo pretérito por una única vía de acceso, la del resto, la de la huella.¹⁰⁶

Este encuentro con los restos no sólo tiene la función de presentarnos un sinfín de posibilidades antes no pensadas, también, de una manera una tanto performativa, nos sitúa ante un objeto penetrado por un acto, al cual claramente cuestionamos respecto a su sentido en el suceso, lo cierto, es que él también nos increpa, pues al mirarlo algo de nosotros mismos se refleja. En el forcejeo por encontrar el lugar en la historia de ese fragmento, brota nueva historia dentro de nosotros mismos, Este fenómeno, el de la exploración involuntaria de nuestro ser a partir de intentar asir un pedazo de memoria es lo que más me interesa, este diálogo de construcciones que no sólo ayuda a resolver el enigma del objeto, también atraviesa mi identidad y la transforma.

105 Lola Hinojosa, *Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museos*, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.34-35

106 Justo Serna, *El pasado no existe*, Punto de Vista Editores, España, 2016, p.105

Generalmente se concibe al archivo como una carretera de una sola vía, en la cual nos asomamos para completar el paisaje perteneciente a un resto y maravillarnos, pero raramente permitimos a este objeto interpelarnos y abrir el sentido contrario en el cual a través de este espejo de memorias, se abre también un paisaje nuevo para mí, mi identidad se desdobra y muta de poco en poco o quizás de un tirón, se vuelve una súper carretera. Las huellas no están ahí solo para seguirlas a una historia que se ve a la distancia, están ahí para ser caminadas y experimentadas. Se cumple un ciclo abierto en el que se van "...creando gestos que son huellas para que las huellas, a su vez, se conviertan en gestos, como aquel río de Heráclito en el que el agua nueva renueva sin cesar el estatismo, la inmovilidad de su nivel situacional."¹⁰⁷ El remanente no debería detenerse en sí mismo para intentar explicar un pasado, habría que contagiarlo con el toque de vitalidad del encuentro, dejar que hable de nuevo, dejar que transforme. El archivo debería poder abrir el ciclo de la experiencia al remanente y de este a la vida, y vuelta a empezar, provocar una cadena de vivencias.

2.3. Dos experiencias mexicanas en torno al archivo de performance.

Durante el proceso de realización de esta investigación hubo dos lugares primordiales a los que me acerqué para conocer más y consultar respecto al tema del performance, estos fueron: X Teresa y el Museo del Chopo. Respecto a ambas instituciones logré contactar con personas que trabajaron directamente con los archivos de performance respectivos y tuve el honor de entrevistar a ambas; por parte del Chopo a la Doctora en Estudios Museísticos Brenda Caro, y de X Teresa a la Licenciada en Historia del Arte, Maribel Escobar. En ambos casos hablamos de las problemáticas respecto al proceso de registro, documentación y difusión en torno a la disciplina

del performance, su relación con las instituciones y otros modos de aproximación.

Una de las primeras preocupaciones de las que se habló fue respecto a la problemática de la definición, es decir, de igual forma surge el cuestionamiento de si lo que entendemos por documento para otras disciplinas aplicaría de igual forma al performance o habría que repensarla y buscar una nueva. Escobar nos comenta “...creo que el problema empieza en por qué definimos como un documento, es decir, que el performance no puede reducirse a un video o a una fotografía y que es súper importante que se genere todo un contexto de aproximación...”¹⁰⁸, es decir en este tema no podemos atenernos y confiarnos de forma absoluta a los registros digitales pretendiendo que nos estén hablando de un todo, ya que, como lo mencionamos en anteriores apartados, tienen en sí mismos el conflicto de la autoría y la narrativa que le da el ojo de quien lo realiza, así como la absoluta y obvia comprensión de que solo hemos atrapado un fragmento, la experiencia es incontenible.

Además de las exposiciones, lo más común es que se genere un catálogo del suceso, en el cual vienen especificados ciertos datos, Caro nos lo especifica con suma claridad:

...son los rubros clásicos, dónde pasó, nombre del autor, qué materiales utilizó, la descripción de la pieza, dónde está, qué tipo de material es, qué necesidades de conservación tiene, cuándo fue, etc., al aplicarle una categoría, le das un número de catalogación entra en un fondo...¹⁰⁹

Si bien esta información es necesaria para poder catalogar y conocer las generalidades del proyecto, aún existen huecos y eso nos plantea la exigencia de considerar y generar otras formas, Escobar en su experiencia reflexiona “...justo esto de pensar una colección o un museo, de repente descoloca y te pone a pensar qué es un archivo, y creo que durante mucho tiempo ha estado presente la discusión

108 Entrevista a Maribel Escobar por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2017.

109 Entrevista a Brenda Caro por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2017.

pero, creo que ahora se está recuperando más o valorizando...”¹¹⁰, así como en su momento hablé de la necesidad de la percepción, la observación y la escucha abiertas en torno a la práctica de la acción, pienso que de igual forma se debe realizar la aproximación al archivo, ya que debemos tener la capacidad de captar cuáles son las necesidades particulares de éste, así como sus posibles alcances. Con esta información podríamos repositonarnos y realizar exploraciones hacia nuevos formatos.

Quiero aclarar que lo más importante de éste tipo de procesos no sería encontrar la forma perfecta e infalible de realizar archivos de performance, si no a su vez generar derivaciones en torno a este nivel y aprender de ellas para simplemente seguir jugando con esta tarea, y que la utopía de poder generar una dinámica que pueda encapsular la experiencia y mostrarla intacta es absolutamente imposible, igual que no hay una sola forma de comprender esta disciplina, practicarla o calificarla. Nos encontramos en la misma situación de la historia que se cuenta sobre San Agustín cuando paseaba por la playa intentando comprender el misterio de la Santísima Trinidad, mientras veía a un niño correr del mar hacia la playa, llenando una cubeta con el agua salada y luego depositándola en el hoyo. Al cuestionársele su accionar, el niño le dice que intenta meter toda el agua del mar en ese agujero, a lo cual el santo le responde que eso es una empresa imposible, el niño replica sobre lo igualmente imposible de su intento por querer racionalizar lo divino.

La anterior historia, además de parecer un acto performativo en sí mismo, de la misma forma me parece que revela lo inaprensible del conflicto que da pie a esta investigación, cómo recupero un archivo inexistente y cómo mantengo en pie la experiencia que generó su existencia. Antes de realizar estas entrevistas, pensaba que lo sucedido en la Universidad Veracruzana era una situación particular, algo que no acontecía bajo ningún motivo en otros lugares o situaciones. Sin

110 Entrevista a Maribel Escobar por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2017.

embargo, cuando estas especialistas me compartían información, fue sorprendente saber que era algo común, pues como dice Escobar “A la distancia nos hace darnos cuenta de los archivos que se perdieron o de lo que no se documentó, y que también muchas cosas tienen que ver con una posición política, donde el performance al final tiene que ver con la no mercantilización.”¹¹¹

Ante esto y plantándonos como el agente dispuesto a registrar la acción, nos enfrentamos a un sinnúmero de decisiones que pueden hacer la diferencia en absoluto, que además no pueden corregirse puesto que –en la mayoría de los casos- la pieza es única e irrepetible. Esto nos lleva a una serie de preguntas previas, que Caro señala “...qué voy a catalogar, qué es, importa la documentación pero cuál de todas, no sé si me explico, pero, son las fotos, son los registros de audio, es un todo, es el video, es el rastro, éste sobra o no sobra, cómo lo catalogo, cómo entra...”¹¹² Pareciera que en este punto, tomándonos el tiempo para aclararnos pudiéramos no tener problema en situarnos hacia una de tantas opciones, pero el peso y la responsabilidad se conjuntan en esta decisión y, así como mencioné anteriormente, los fotoperiodistas me parecen ideales para el trabajo de registro; quien aborde el archivo y generación de memoria de una pieza efímera debe tener éstas mismas características: mezcla de capacidad de reacción, intuición y mucho diálogo.

No sólo tomar el registro, sino catalogar en sí mismo piezas de esta naturaleza nos hacen volver nuevamente a la historia del niño en la playa mudando el mar, solo logramos contener pedazos, lo demás se escapa dentro del propio flujo de movimiento; bien lo señala Caro “...catalogar es finalmente estar construyendo una narrativa y cuando tú tomas una decisión de catalogación, sabes que estás dejando fuera muchas otras, más allá de los datos clásicos o tradicionales.”¹¹³ No debemos ser ingenuos al pensar que los criterios a partir de los cuáles se realizan este tipo de labores no están vinculadas a intereses de

111 *Idem.*

112 Entrevista a Brenda Caro por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2017.

113 *Idem.*

diversas índoles, ya sean políticos, personales, sentimentales, etc., y claro, a diferentes niveles, pues si bien, como vimos anteriormente respecto al acto de recordar, hay algunas acciones y decisiones tomadas de forma consciente, otras trabajan desde la oscuridad del inconsciente, que ni siquiera logramos percibir las. Insisto, de forma posterior uno debiera deconstruir este tipo de documentos, libros e historias, para deconstruirlas y encontrara los hilos detrás de ellas.

Noto que, principalmente en las instituciones, la forma de abordar el archivo de performance aún es tímida, el reto y volatilidad de éste provoca un efecto contrario, uno se siente paralizado ante esta tarea, rebasado e intenta acercarse bajo las formas y herramientas habituales, situación de la que evidentemente no es posible sacar suficiente jugo. Caro nos comparte que debiéramos atrevernos a realizar el ejercicio contrario pues “...lo hermoso de las categorías es revertirlas, explotarlas, y de esta forma poder activarlas.”¹¹⁴ Creo que la posibilidad de juego en estos niveles se encuentra muy pausada debido a la presión de presentar procesos perfectos e infalibles, siendo que una operación de éste tipo va a generar precisamente huecos, caminos reversibles, *errores*, percepciones demasiado subjetivas y por supuesto caídas; justo ahí creo que reside la belleza y potencia de atreverse a realizar esto, poder presentar resultados que incluyan tanto satisfacción como raspones en las rodillas, una mezcla de logros y fracasos en perfecta tensión, que esto sería un digno homenaje a la experiencia, al performance en sí mismo.

Da una forma quizás más cuidadosa y por ende, lenta, las instituciones se han visto obligadas a comenzar a probar otras cosas respecto a esta problemática del performance, Caro nos comparte, respecto a la experiencia en el museo del Chopo:

...lo planteamos como rastro y lo que se está introduciendo son otras categorías, ya que sienten que la categoría documento no les funciona, sino que tienen que integrar otro tipo de categoría

como rastro, acción, suceso; hay quienes plantean es que tenemos que documentarlo como suceso.¹¹⁵

Basándose en estas experiencias, Caro comparte que a partir de estas reflexiones se planteó a sí misma que el performance debía ser registrado desde otra lógica, no desde una que tiene cierto aire arqueológico, sino que “...debes plantear desde ahí, si lo quieres registrar y cómo lo vas a registrar y pensarlo como una parte de la pieza, creo que eso es muy, muy rico, cuando puedes pensar el proceso de archivo como performance.”¹¹⁶ Ésta idea de que quien registra se conciba a sí mismo más que como un agente externo, como un ente también accionístico, que piensa este registro en torno a la dinámica misma de la pieza, realizando un flujo y no, lo que comúnmente sucede en esto, que la toma de registro atropella la acción misma. En mi caso, ya mencioné la forma en la que me gusta abordar este tema en mis piezas, pienso que además de poder obstruir mi accionar, también afecta de forma radical la percepción y decisiones de quienes acompañan, pues suele generar un efecto de trazo de frontera invisible que la gente respeta y no cruza. Este tema ha causado conflictos de forma frecuente entre los fotógrafos y los artistas.

Caro comenta que el Instituto Hemisférico de Performance ya se ha sentado a discutir respecto a este tema, creando un dossier específico de archivo y performance, sin llegar a ninguna conclusión determinante, pues las problemáticas debatidas entre los diversos expertos tienden hacia caminos tan diversos como pensar en trabajar esta disciplina como una memoria histórica. Otras opiniones derivan a considerar que no deberían generarse archivos de ninguna clase, o tomarlo como un simple registro de datos, sin embargo la opinión que nos ha dado la Dra. Brenda Caro me parece la ideal, considerar el registro y su archivo como una acción en sí misma. Aunque lo cierto es que esto no siempre es posible de lograrse ya que cada artista con su visión y personalidad particulares, no siempre tienen la apertura para realizar

115 *Idem.*

116 *dem.*

este trabajo conjunto, o también nos encontramos con posturas más radicales; Caro nos cuenta que “Hay artistas que explícitamente dicen *no quiero foto* y por más que tú les insistas no, y no quieren audio o video, piden que no haya registro, que no haya memoria y pues uno qué hace.”¹¹⁷

2.3.1. Reflexiones sobre reactivación.

Ambas investigadoras han llevado sus reflexiones en torno a la documentación, hacia la necesidad de reactivar archivos, debido a que ambas han trabajado en instituciones que tienen importantes acervos de esta disciplina; al toparse con estos nace una auténtica necesidad y urgencia de querer compartirlos con los otros. Si bien el mismo concepto de performance, el de documento, el acto de registrar se encuentra teñido por la diversidad de posturas, la reactivación también se encuentra implicada en estas condiciones y exige un replanteamiento adecuado.

En algún momento yo misma tuve que preguntarme en qué rubro entraba lo que deseo hacer en este trabajo. No tenía las imágenes precisas, ni las memorias precisas de las piezas, solo tenía recuerdos nebulosos y por lo tanto decidí partir del reflejo de estos recuerdos en mí misma para, replantear piezas. Este proceso lo explicaré detalladamente en próximos apartados. Evidentemente mi caso no entra en una forma de reactivación, la misma Escobar me comenta “...no estás partiendo de un archivo, pero a la vez abre otras preguntas y formas, en tu proyecto tú estás creando un archivo a partir de la recuperación oral de esto.”¹¹⁸

La reactivación es una necesidad fuerte a nivel institucional, pues en sí misma no sólo está contenida la historia de la pieza o el artista, sino podemos inferir información contextual, política, etc. El problema

117 *Idem.*

118 Entrevista a Maribel Escobar por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2017.

con este tema es que las instituciones apenas llevan pocos años de valorar la importancia de estos acervos, pues mucho tiempo estuvieron descuidados y en el olvido. Escobar nos cuenta respecto a su llegada a X Teresa y su primer encuentro con el archivo:

...al principio se pensó *vamos a reactivar el archivo*, pero, poco a poco, te vas dando cuenta que ese archivo sí estaba vivo aunque obviamente en cuestiones de contexto o en cuestiones políticas o de gestión, había una serie de problemas que hacían que ese archivo fuera inaccesible.¹¹⁹

La condición de este archivo implicó un proceso para reconocerlo y replantearlo que requirió tiempo y conllevó también una nueva serie de preguntas, principalmente para un espacio como el X Teresa, recinto creado específicamente para el performance, instalación y artes de índole más contemporáneo y experimental. El principal cuestionamiento que se planteó Escobar fue respecto a si la exposición seguía siendo la vía ideal como forma de reactivación.

Estas formas de reactivación más en el formato de exposición, son consideradas por Caro como salidas que no exigen demasiado esfuerzo y en consecuencia no hay tampoco propuestas innovadoras. Las exigencias que nos brinda abordar un archivo de performance se han visto aun mayormente tímidas por parte de las instituciones mexicanas. Caro nos comparte “...un archivo sobre performance te permitiría jugar muchísimo, no es lo mismo que el documento clásico, *fotito*, la montas y cómo le hago para montarla. Eso es un nivel de trabajo, activar un archivo de performance siempre es más sencillo.”¹²⁰

Una artista de performance que a su vez ha trabajado fuertemente y por décadas el tema del archivo es Mónica Mayer, en su caso ambos puntos se encuentran entretnejidos de forma que algunas veces es difícil catalogarlos por separado, hay performance con los que a su vez reactiva o archiva y hay archivos con los que performa. En su caso este diálogo de doble vía me parece muy rico en experimentación. Ella nos comparte su forma de abordaje en una pieza de larga duración

119 *Idem.*

120 Entrevista a Brenda Caro por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2017.

como lo es su conocida *Yo no celebro ni conmemoro guerras* ya que ésta “...se reactiva y va siendo diferente en cada momento y es una misma pieza que se va reactivando, entonces yo lo entiendo así pero no tengo perfectamente claras todas las versiones.”¹²¹ En este caso la pieza en sí misma se convierte en un especie de idea mutante, cuya forma ha ido modificándose cada vez que se regresa a ella para socializarla de nuevo, se vuelve un fantasma que aparece en las especiales fechas en que se conmemoran gestas bélicas a nivel nacional.

Uno se plantea los cuestionamientos sobre encontrar nuevas maneras de transmitir la historia del performance, lo cual ha llevado a la posibilidad de recrear piezas, que es otra de las formas populares de reactivación experimentadas a lo largo del mundo, como es el caso de *The Artist is present* de Marina Abramovic. Sin embargo, no siempre pueden ser llevadas a cabo de este modo, algunas piezas por su naturaleza te obligan a replantear el proceso y más que reactivar, sería necesario tomarlas como base para llevarlas a otro lugar, a otro contexto, a otra experiencia. Respecto a esto reflexiona Mayer en torno a la pieza *Madres* que realizó en conjunto con Maris Bustamante cuando formaban el colectivo *Polvo de Gallina Negra*, del cual comenta:

...hay piezas con las que se puede hacer y otras con las que es imposible. La pieza empieza cuando nos embarazamos Maris y yo, y bueno volverla a hacer, pues que quieren que me embarace, cuando el performance está realmente mezclado o bordado con la vida, hay cosas que puedes hacer o no, o hay cosas que cómo le haces.¹²²

Estos juegos posibles que fácilmente observamos en las reactivaciones realizadas por Mónica Mayer, se explotaron ricamente en su última exposición *Si tiene dudas... pregunte*, realizada en el MUAC y curada por la Dra. Karen Cordero. Me parece importante señalar que el nombre mismo de la exposición es tomado de una acción que realiza la artista en varios eventos de performance en los cuales ante la constante duda de la gente respecto a lo que están viendo cuando se encuentran de

121 Entrevista a Mónica Mayer por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2016.

122 *Idem.*

frente al desarrollo de una pieza, ella aparece ahí con un letrero que dice claramente *si tiene dudas... pregunte*, ella se coloca de esa forma como un espacio vivo de información aunque eso sí, hay un juego de palabras entre considerar la resolución de dudas respecto al acto artístico o quizás interrogantes de otra índole que el individuo que se acerque podría plantear de forma más personal, la pieza da para mucho.

Con esto nos podemos dar cuenta de un punto que a Caro le parece muy importante señalar, que son la diferencia de dificultad entre reactivación y registro, punto que concluye respecto a su experiencia trabajando con esta disciplina de forma institucional:

...el performance tiene más facilidades de trabajar en el sentido de la activación y más reto en el sentido del registro, otras disciplinas te dan siempre las respuestas estándar y menos flexibilidad en el trabajo, te plantean más preguntas pero menos posibilidades de respuesta, el performance no te plantea tantas pero te ofrece una multiplicidad enorme de caminos.¹²³

Con esto a su vez, reflexiono que quizás esa facilidad a la que Caro se refiere al comparar la sencillez de la reactivación con la del proceso de generar archivo, no se refieren a que la reactivación no sea tampoco un reto, sino a que en este caso ya hay un archivo base del que partir, se quita la responsabilidad enorme que implica, como ya vimos el tomar las memorias que compondrán un archivo, y que implican la pérdida de momentos, visiones y la fuerte posibilidad de cometer errores irreversibles. Creo que el no tener este peso al momento de enfrentarse con la reactivación es justo lo que hace de esta una tarea un tanto más amable, cosa que Caro confirma "...está el trabajo duro, el que nadie quiere hacer, muchos quieren reactivar archivos pero nadie los quiere construir..."¹²⁴

Quisiera cerrar el tema de reactivación con esta reflexión de la misma Caro:

123 Entrevista a Brenda Caro por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2017.
124 *Idem*.

Lo más fácil a la hora de activar un archivo, es trabajar con el formato de sacar las fotos, sacar el video, montarlo; que yo siempre pensé que cuando se activaba un archivo de performance era la cosa más bruta que le podías hacer, no activas un archivo de performance como cualquier otro documento, se me hacía brutal, pésimo, terrible, montar la *folito* o montar el video, se me hacía cruel para el trabajo.¹²⁵

Debemos concientizar y reconsiderar la fuerte naturaleza y esencia contenidas en los actos efímeros y al menos intentar brindarle un homenaje verdaderamente digno que rescate esa vibración de lo vivo y no solo nos contentemos con condensarle de forma taxidérmica.

2.3.2. Sobre los archivos de Ex Teresa y El Chopo.

Lo más rico de poder entrevistar a estas dos investigadoras es la experiencia que tuvieron trabajando de forma directa con los archivos de dos instituciones muy importantes en el desarrollo del performance en México, como lo son el X Teresa Arte Actual y el Museo del Chopo.

En el caso de Escobar, la plática nos llevó a tocar un proyecto de reactivación que realizó con el archivo del X Teresa, llamado *Despliegues*. Comenzó platicándome sobre el primer encuentro que tuvo con el archivo, antes de comenzar a trabajar con él, ella se encontraba con una fuerte emoción y muchas ideas que poner en práctica, pero de pronto, cuando finalmente se planta ante él, me contó que:

...muchas de las cosas que me imaginaba, quisiera, o que en ese momento quería hacer no eran posibles, o sí lo eran, pero creo que había un estado de..., que la estructura que en ese momento tenía el archivo no lo hacía posible, materialmente, no quiero decir que era un desastre pero, quizás había una estructura que yo no estaba entendiendo.¹²⁶

125 *Idem.*

126 Entrevista a Maribel Escobar por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2017.

Las instituciones culturales tienen mucho de esos problemas que normalmente les atribuimos a los gobiernos, cada vez que una administración sale y otra entra, los proyectos y trabajos previos rara vez tienen la oportunidad de tener un debido seguimiento. Cada nuevo director, trae consigo alguna idea o prioridad, a la cual pone a su nueva gente a cargo, es raro o sucede realmente poco que la vieja administración pase la batuta a la nueva, con una explicación clara de lo que ha estado haciendo y dando referencias de dónde y en qué grado de desarrollo va cada situación o tema, por el otro lado la nueva administración tampoco presta la escucha necesaria para esta tarea. Gracias a los roces y problemáticas concernientes a este tipo de cambios es que los desarrollos de asuntos institucionales suelen quedarse a la mitad, y la gente nueva tiende a enfrentarse con fuertes acertijos a resolver.

Escobar se encontró con una serie de imaginarios sobre lo que se tenía dentro del archivo, leyendas de algunas documentaciones que no se encontraban o por lo contrario, agradables sorpresas que no se esperaban tener dentro del cuerpo de registros.

La idea de generar el proyecto *Despliegues*, era revisar nuevamente el archivo y saber realmente qué material se tenía de qué artistas o estos de sus presentaciones en dicha institución, para posteriormente generar sesiones abiertas al público en el que el performer hablaba de su recorrido profesional por X Teresa y, acompañado de Maribel Escobar, compartirían las reflexiones con los asistentes. Sin embargo, no sería un proceso sencillo, pues la primera problemática con la que se toparon fue la siguiente, los artistas comentaban:

...decían, *bueno es que yo no sé ni qué tienen en X Teresa mío*, entonces se volvió como una especie de intercambio, no hubo una retribución económica sino más bien la retribución se volvió como un proceso conjunto colaborativo de digitalizar sus materiales para poder dárselos y que ellos también pudieran tenerlos. De ahí partió el primer Despliegues que fue en el 2012 y luego hubo otro en 2014...¹²⁷

La primera versión de este proyecto se llevó a cabo en 12 sesiones, contando con los siguientes artistas: Katnira Bello, Lorena Wolffer, César Martínez, Katia Tirado, Mauricio Guerrero, entre otros. El primero fue bajo la dirección de Carlos Jaurena y el segundo de Iván Rodríguez Edeza. Cada uno de los artistas decidía cómo quería que fuera llevada a cabo su sesión, la mayoría fueron en el formato tradicional de charla: presentación, reflexiones y preguntas, sin embargo hubo otras que tuvieron un cariz más performático como “En el caso de Katnira Bello, la sesión fue como un psicoanálisis, ella de plano dijo *yo quiero que vayas con bata, quiero un sillón...* y pues yo estuve de acuerdo y así se hizo, fue performática su sesión.”¹²⁸

En la entrevista y al ir conversando respecto al proceso que se fueron llevando con los archivos, Escobar me comenta precisamente sobre el que corresponde a Adolfo Patiño, y aquí es donde me encuentro con una reflexión sobre lo influyente que es la vida emocional, lo humano del artista y su contexto en el destino que puede llegar a tener el archivo de sus obras, esto lo trataré con más detalle en el siguiente capítulo. Otro punto que también es de mi interés con este caso, es que al encontrarse finado el artista, quienes tienen que hacer la lectura y presentación son aquellos que estuvieron a su lado, y, por muy cercanos que hayan sido a él, nos encontramos ante un intento por unir recuerdos, sensaciones e interpretaciones del trabajo de este peculiar creador. Escobar nos comparte:

En la sesión de Patiño, Elizabeth Romero y Armando Cristeto Patiño planteaban su acercamiento al trabajo de Adolfo y yo un poco hablaba de los materiales que se habían encontrado, pero pues ellos no conocían obviamente muchos de los materiales, recordaban algunas cosas sí y algunas no y fue más una sesión de recordar, de remembranza. Hablamos un poco de los problemas de su archivo personal que sigue sin ser visto, que quedó en su casa y creo que su ex pareja se lo quedó, creo que la mamá de Frida. Es algo muy complicado, se habló más de eso y era una sesión un poco triste porque por un lado nos sentíamos contentos por hacerla, pero por otro no, hablamos del archivo y qué pasa cuando se queda atrapado, esa es otra historia de terror.¹²⁹

128 *Idem.*

129 *Idem.*

La experiencia de archivo del X Teresa no es la única, recordemos también la importancia de la documentación que conserva el Museo del Chopo, Brenda Caro recuerda cuando a su vez tuvo su encuentro con el archivo de performance y se dieron a la tarea para identificar el material y poder ponerle orden, teniendo hallazgos inesperados como cuando encontraron registros justamente sobre Marcos Kurtycz, que a su vez fueron las únicas fotos de éste artista en dicho archivo. Comenta Caro que éstas “...estaban ahí arrumbadas, y yo me emocioné al encontrarlas, *pero este es Marcos Kurtycz haciendo Serpiente de Fuego*, y se halló así, perdido.”¹³⁰

Estas dos instituciones y el archivo independiente de Mónica Mayer son los que albergan en su poder la mayor cantidad de documentación de performances en México. Entre las entrevistadas y yo intentamos recordar si acaso hubiera alguno otro más, de fuerte importancia que se nos estuviera escapando, y si bien el MUAC tiene algunas cosas de nuestro interés, no está precisamente enfocado prioritariamente en esta disciplina. Después de reflexionar recordamos el archivo del CENIDIAP, que, cuando yo lo visité hace algún tiempo, si tenían algo, aunque no considerable en cantidad, éste material estaba mucho más enfocado de los años noventa en adelante. En todo caso, lo que más tenían era material teórico que con mucha generosidad comparten a los visitantes. De este lugar, nos comenta Mayer que incluso realizó una acción para este espacio:

...el de CENIDIAP en cuanto a performance no creo que tenga la gran cosa, de hecho le fuimos a hacer una vez una limpia, llevamos una bruja que hizo la limpia porque no tenían nada de documentación y pedíamos a las autoridades que tuvieran a alguien especializado; al final en el CITRU creo que aún sigue Josefina Alcázar, pero en el CENIDIAP nada, estaba Edwina Moreno, pero no hay mucho de trabajo en torno al tema.¹³¹

Y aunque de pronto pareciera que al hacer estos recuentos hay poco material compilado, lo cierto es que las entrevistadas coincidían en

130 Entrevista a Brenda Caro por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2017.

131 Entrevista a Mónica Mayer por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2016.

que seguramente hay mucho que se encuentra disperso en diversas instituciones, pero principalmente en las casas de los artistas. Falta, evidentemente, apoyo económico para poder comprar los fondos, y también falta capital que al interior de la institución ayude a darle un trato y condiciones estructurales dignas para poder mantenerlo. En ese aspecto, Caro nos comparte las razones por las que ella considera que el archivo, específicamente del Museo del Chopo se encontrara en tan penosas condiciones:

...el de este lugar es un archivo que se perdió por tres cosas. Uno, porque obvio no se pensaba que había que documentar; dos, alguien lo arrumbó en un baño y se perdió mucho por humedad; tres, pues como no había políticas de archivo, se robaron miles de cosas, cuando alguien se iba decía *pues yo me llevo mis cosas, me llevo lo que se hizo en mi época*, y pues se llevaban todo. Entonces hay como muchos huecos, precisamente de esa época 80', 81', 82', prácticamente del 75' al 90' hay unos huecos gigantescos, y en el área de performance más.¹³²

Si bien, la institución tuvo gran parte de responsabilidad en lo sucedido, lo cierto es que no es una coincidencia que los años medulares en la desaparición de archivos sean las mismas con las que parte este trabajo de investigación. Pero quiero aclarar que no todo fue causado por una negligencia que de pronto se siente casi como adrede, sin embargo, esto no es verdad. Mucho tuvo que ver una falta de cultura general respecto a la importancia de registrar estas piezas efímeras, y con esto, englobo también a los artistas, que, muchos de ellos en su etapa radical de práctica de esta disciplina, evitaban en absoluto la documentación de lo que hacían, postura que aún permanece en algunos practicantes. Lo cierto es que no había una cultura de documentación de ninguna de las partes involucradas, no era prioridad.

Es importante señalar que muchos artistas comienzan a darle importancia al tema del registro a partir de que el performance es integrado en convocatorias para becas de producción, residencia o intercambios, así también, emerge más formalmente la investigación en torno a los archivos. Caro está totalmente de acuerdo con esta

132 *Entrevista a Brenda Caro por Karla Rebollo, Xalapa, Veracruz, 2017.*

observación y comenta como eso lo cambió todo en torno a la documentación, pues es una práctica que no sólo beneficia al artista, sino también a la institución y los apoyos para proteger la memoria que generan, pues de esta manera pueden "...aplicar para fondos, se ha convertido el archivo como una manera de avalar un trabajo y de conseguir apoyos."¹³³ Aunque también se convierte en una situación problemática ya que los archivos de los artistas están contruidos bajo estos cánones.

Cierro este apartado considerando que este fenómeno a partir de la integración del performance dentro de las prácticas institucionales, quizás sea de las herencias más positivas que ha recibido esta disciplina, pues ahora una de las *garantías* que al menos ofrece cualquier institución o festival independiente es la toma de registro. Gracias a esto, al avance tecnológico de los teléfonos inteligentes y las redes sociales, tenemos un acceso más fácil y directo a estos documentos, como artistas también nos nutrimos de las imágenes, audios o videos que gente del público logra hacer, aunque quizás también queda la pregunta de si esto no le roba espacio a la experiencia absoluta y no mediada por estos dispositivos.

2.3.3. Memoria inaprensible.

Como se ha mencionado de varias formas en apartados anteriores, la documentación del performance no engloba la experiencia en su totalidad, solo atrapa fragmentos. Cuando uno quiere saber del tema y conocerlo y comienza a acercarse a conocer registros de performances, se topa con que es un trabajo que no acaba al consultar los archivos, pues estos, se le presentan a uno como una especie de enigma que engloba unas cuantas imágenes, un título y algunos datos. Uno tiene que completar mentalmente qué es lo que estaba pasando y lo imaginamos todo, a los que estaban presentes, al accionista mismo, las palabras que se escuchaban en la sala, el proceso completo, etc.

Escobar, comenta al respecto que “...la foto, aunque sea maravillosa, no te permite, te da, pero es solo como el indicio, te hace una pregunta lanzada al aire solamente y ya después hay que recomponer...”¹³⁴

Tomar estos documentos y exponerlos para poder compartirlos, pudiéramos decir que no siempre *alcanza*, como visitante de estos eventos generalmente queda la sensación de un faltante. Recuerdo la reciente exposición que realizó Mónica Mayer: *Si tiene dudas pregunte*, me tocó visitarla cuando la performer Katnira Bello realizó un recorrido performático, tuve la oportunidad de reactivar algunas piezas y la ayuda de Bello, a partir de sus acciones y relatos que entrelazaba con las piezas, ayudó a experimentar, y poder tomar otro sentido. De la misma forma, Escobar me comparte que Mayer dialogó con ella sobre como conceptualizar la muestra, barajando si lo hecho embonaba más como una “...reactivación o un residuo objetual...”¹³⁵ Así mismo, Mayer organizó unas mesas de diálogos con artistas y especialistas en el tema de performance y archivos, éste evento se llamó *El descuartizadero*, y como bien lo indica su nombre, se trataba de repensar y analizar lo sucedido en la muestra, así como proponer alternativas y acciones en torno a este complejo tema.

Creo que este tipo de experiencias es muy importante para todos aquellos que nos encontramos interesados en estudiar e investigar esta disciplina, principalmente cuando somos novatos en el tema, y andamos a tientas y a ciegas, intentando conocer y aterrizar a nuestro entender, el difícil concepto y práctica del performance. Estas prácticas que acompañan al archivo dan una pequeña ayuda para lograr recuperar algo de la experiencia, punto vital de esta práctica. Esto, principalmente porque cuando lo vemos en la escuela, casi siempre sucede con dos variantes, la primera, que lo enseñe alguien que no es especialista, teórico o practicante de la disciplina; y lo segundo es que no se nos hace la aclaración de la amplitud de posibilidades de la práctica y la comprendemos como todas la demás, considerando

134 Entrevista a Maribel Escobar por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2017.

135 *Idem.*

la visión del maestro, como la única forma en que esto puede desarrollarse. Ver y vivenciar archivos, abre la mente y la historia del performance a los estudiantes, desdoblado un mundo de acciones y artistas, que, de no ser por la documentación, nos quedaríamos sólo con nombres como el de Francis Alÿs o Marina Abramovic.

Para Escobar este tipo de experimentaciones a partir de la documentación, considera que pueden hacer la diferencia para poder enganchar a los curiosos, visitantes o estudiantes que se acercan al performance. “Los procesos vivenciales me parecen mucho más estimulantes, y bueno, es más acotado el público al que puedes acceder, pero finalmente es mucha más la experiencia o lo que obtienes de ellos, para quien consulta es mucho más significativo.”¹³⁶

Me interesa mucho este punto de los primeros encuentros que tiene uno con la documentación de performance, porque para mí fue un camino importante en mi formación y a su vez me llevó a conocer artistas e instituciones. El performance, al menos en mi caso, no fue algo que comprendiera a la primera clase, tampoco al primer libro; estos no comienzan con un concepto o una técnica, repito, es un conjunto de imágenes y datos que sugieren un hecho estético sucedido. Uno se engancha en aquel que por alguna razón inconsciente ha llamado su atención, y cuando realmente le tienes ganas a meterte en esta práctica, comienzas a seguir ese retazo como una pista, ésta te lleva a otras piezas del artista, lugares de otros países, objetos, festivales que desconocías y, poco a poco, te guía a visitar espacios, personas relacionadas; se va creando un imaginario alrededor y vas creando tu versión de una pieza que jamás presenciaste.

Alguna vez, la performer Diana Olalde, me platicaba que en algunos casos, cuando uno iba practicando el performance, inconscientemente ibas repasando temas y modos de la historia de esta disciplina: la sangre, el desnudo, lo minimalista, etc., hasta que ibas aterrizando tu estilo propio y temas de interés. En mi caso creo que sí sucedió algo parecido, me llevó algo así como tres años de transitar entre los

diversos modos de hacer, hasta que logré ir encontrando mi propia voz, eso sí, esto no me sucedió de forma aislada, también los talleres que pude tomar, especialmente el de Elvira Santamaría y su pedagogía que empuja a encontrarte a ti mismo como accionista, fue algo que logró llevarme a buen puerto en mi proceso.

Respecto a esto, Mónica Mayer cree que así “...como en la pintura, que hay gente pintando cuadros ya hechos, que no tendrían ningún sentido, sino aprender cómo se hacen las cosas, yo creo que es una manera interesante de hacerlo, en mi caso fue más como aprendizaje de bruja, cuando trabajé con Suzanne Lacy.”¹³⁷ La propia dinámica de la disciplina logra que se abran estas múltiples puertas hacia su comprensión y aprehensión en el acto. Hace unos años, en el interior de la república, que fue mi caso, hacer este rastreo tuvo un grado algo alto de complejidad, que me trajo a la Ciudad de México en variados viajes, y posteriormente a la Maestría en Artes y Diseño de la UNAM; y aunque en ciertos puntos renegué de lo difícil que era estar uniendo fragmentos, que a veces me resultaban en quimeras absurdas, lo cierto es que al final me doy cuenta que fue la mejor formación a la que pude acceder, dejar que la experiencia misma me guiara. Mayer de acuerdo con esta circunstancia considera que “...es más divertido el acertijo, porque si no, te dan clases de qué debe de ser, a mí lo que me gusta es yo con esto qué hago y para dónde voy. El performance no lo haces hasta que lo haces.”¹³⁸

Ahora veo como una ventaja el hecho de haber comenzado a interesarme por el performance estando en Xalapa, donde no había mucho que ver ni consultar, ese hecho me llevó a encontrar retazos, nombres, imágenes que llamaron mi atención y tener una especie de idea de qué me gustaba. Los talleres llegaron después y tuve la fortuna, como ya mencioné, de que el primero –práctico- fuera de Elvira Santamaría. Luego pude probar otros talleres, particularmente el de Violeta Luna y de La Pocha Nostra, con los cuales no emboné

137 Entrevista a Mónica Mayer por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2016.

138 *Idem.*

tanto ya que tienen una esencia mayor de dirección y lugar específico al que quieren llegar, te conviertes en una pieza que acomodan en un discurso ya trazado, y si bien tienen ejercicios interesantes que yo retomo cuando he dado talleres de acción, creo que no le sacan el debido provecho y queda todo un tanto tibio, o al menos esa fue mi experiencia en este evento organizado por *La perrera*, en el año 2010 en Oaxaca.

Caro, como encargada de un archivo institucional señala que en la generalidad de los casos:

...se guarda el registro de la acción: foto, video, audio. Y lo que no se guarda es todo lo que gira alrededor de la conceptualización, que a veces es muchísimo más importante, porque es lo que te permite entender por qué llegaron a eso, entonces todo lo que son memorias, testimonios, cuadernos, bocetos; no los guardan, porque dicen que eso no fue el performance, cuando muchas veces, y tú lo sabes, el performance es eso. La acción es un resultado, pero el performance en sí fue todo el proceso y el proceso es más importante o igual de importante y eso no se guarda...¹³⁹

En resumidas cuentas, mi reflexión se encadena con esta última idea, apunta a que mi verdadera formación como performer no fueron tanto los talleres, ni los catálogos o las clases teóricas a las que pude acceder, en realidad estos fueron solo detonadores para lanzarme en búsquedas abiertas, lo más nutritivo fueron las experiencias dentro de los viajes para encontrar la información, los artistas e investigadores que fui conociendo y que después se volvieron no solo referentes, sino amigos y hermanos de la vida; las charlas de café, las experiencias como participante de acciones, el construir un festival en Xalapa, las relaciones humanas que se generaron gracias a esto, los encuentros y los desencuentros, esos espacios, palabras u objetos que se volvieron significativos. Todo esto hizo crecer mi imaginario, dando pie a piezas importantes, formando mi poética, fue el primer paso de otras investigaciones. La experiencia se volvió bucle, se convirtió en arte, éste en experiencia y así sucesiva e infinitamente.

139 Entrevista a Brenda Caro por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2017.

2.3.4 La experiencia como centro de un archivo.

Me debatí mucho respecto a si este apartado era el lugar correcto para explicar la estrategia de creación de un archivo performable¹⁴⁰ centrado en la experiencia como detonador de memoria, sin embargo creo que es de vital importancia dar paso al siguiente capítulo en el cual se detallan los recuerdos de las performances que interesan a esta investigación a partir de las narraciones orales de algunos creadores y testigos. Pienso que es nodal pasar por esa lectura y las reflexiones que nos brindará para poder tener un mejor entendimiento del proceso creativo para la construcción de archivo que se dará a partir de ellas.

Por lo pronto, en este apartado me concentraré en continuar tejiendo las respuestas de las dos investigadoras de archivo –ya mencionadas- y de Mónica Mayer, ahora en torno a la importancia de la experiencia y la vivencialidad como factor para la comprensión del fenómeno de la acción, así como la necesidad de posar nuestra atención en ella al momento de pensar o repensar un archivo.

Retomo este hecho respecto al cual los interesados en crear performances regresamos o retomamos artistas, temas o performances icónicos; Escobar comenta al respecto:

... lo veo más como una necesidad de generar un diálogo en pro de una actualización, de posicionarlos y creo que ahí es nuevamente donde el performance muestra una potencia, y como una potencia me refiero a esta posibilidad de que el acto te genere algo, que te lleve a algo, que muchas veces va más allá de eso que sucedió en ese momento, como de intentar reconstruir eso, a mí me parece muy estimulante.¹⁴¹

140 La investigadora Lola Hinojosa en el texto *Objetualiar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museos*, entiende performable como: "...el pronunciamiento de enunciados propios que nos permiten reconocernos a nosotros mismos en [...] materiales históricos, más allá de la escritura selectiva de una u otra propuesta." Es decir, lo performable implica necesariamente el vínculo del archivo con la propia experiencia y el actuar de un sujeto.

141 Entrevista a Maribel Escobar por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2017.

Esta idea toca un punto que me ha resultado primordial en este recorrer como accionista e interesada en la memoria, la historia, el acto, el dato, la precisión; no son importantes como un hecho protagónico, sino como un pretexto o punto de partida para hacer introspección en torno a cómo el tema a tratar me toca en dicho momento, o qué le dice a mi actual contexto y cómo me atraviesa ahora mismo. Lo que de verdad me interesa no es el dato como un conocimiento académico, sino la experiencia que ese dato genera y que convierte en un conocimiento significativo.

Uno de los proyectos en torno a este tipo de prácticas, más conocidos en México fue el realizado a cargo de Débora Carnevali en colaboración con otros artistas del colectivo *La Periferia*. A partir de un menú que incluía performances importantes de la historia de esta disciplina, tú podías pedir la realización de alguno dentro de tu hogar o institución. Al revisar los registros de estas acciones, es evidente que el performance no es exactamente el mismo que cita, pues va generando variantes, que, desde mi perspectiva lo enriquecen; ejemplo de esto es la acción de Yoko Ono, *Cut Piece*, la cual es realizada por un hombre.

Mónica Mayer tuvo la oportunidad de que este proyecto presentara una de estas experiencias dentro de su espacio *Pinto mi raya*. La idea de re experimentar la historia del performance a Mayer le hace mucho sentido, ya que el haber estado presente en esta recontextualización la convenció de la potencia de la experiencia, pues comenta “...verlo en vivo, aunque Débora no estaba actuando exactamente como el original, verlo en tercera dimensión le da otra fuerza, entonces se me hace muy importante atreverse a hacer este tipo de propuestas.”¹⁴²

En el caso de las piezas abordadas por Carnevali, éstas son, como ya lo he mencionado, piezas icónicas y muy conocidas de la historia del performance. Obras que tienen cierto registro y de las cuales se ha

142 Entrevista a Mónica Mayer por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2016.

escrito de forma interpretativa, crítica o en entrevista directa con los creadores, hay un imaginario que puede servir de guía. Sin embargo, en el caso de esta investigación, como podrán verlo con claridad en el siguiente capítulo, prácticamente no hay material respecto a las acciones en sí mismas, por el contrario tendré un cúmulo de recuerdos, informaciones alternas, contextuales, experiencias, un discurso que se va encadenando a otras ideas, palabras que surgen bajo el pretexto del recuerdo del performance. Tiene algo de psicoanalítico¹⁴³ y resulta muy interesante como a partir de un mismo hecho, pueden desprenderse memorias y discursos tan diversos como el cuerpo y la mente que atravesó. A partir de esto podemos generar similitudes, pero principalmente muchísimos contrastes, la tarea como investigador es encontrar la esencia en medio de estos nudos.

En el caso de la información recabada para esta investigación y gracias a las observaciones de mis entrevistadas, es importante poner la mirada en el contexto actual en torno al tema de performance en la institución estudiada: Universidad Veracruzana. Este tema debe ser tomado en cuenta en alguna parte del proceso relativo a este archivo, pues como Caro bien señala:

...el performance está en su plan de estudios, anda ahí perdido, explicado por gente que no lo ha practicado y no sabe nada y ni siquiera dudaría que le estén diciendo *happening* (...) Hacer esta activación con acción puede hacer que sea interesante para su misma producción, aunque estén trabajando grabado o foto, no importa, pero para que puedan pensar desde otro punto de vista, desde otra perspectiva, ver otra cosa, incluso ver su propia producción en un contexto distinto...¹⁴⁴

143 Para efectos de esta investigación se entiende psicoanalizar como un ejercicio de poner en duda el discurso de la obra de arte o la historia, a partir de las pulsiones que reverberan en el sujeto y que comparte con éstas. Dicho de otra manera, se entiende que no se analiza la obra a partir de los discursos ya dados, y de su simple aceptación, sino que se toman en cuenta los núcleos emotivos, las pulsiones, las circunstancias, y de modo general, los procesos de subjetivación, sin los cuales ninguna obra es posible.

144 Entrevista a Brenda Caro por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2017.

En esta investigación pienso que este hecho queda abierto para realizarse al momento de que se socialice este trabajo y, principalmente cuando, aprobado este proyecto, pueda volver como archivo al espacio donde nació y que su vuelta sea un pretexto para re pensar el performance en el imaginario de la población estudiantil actual. Cuando estos pedazos de historia o fenómenos se encuentran alejados de la colectividad, resulta aún más difícil poder hacer estos puentes. Escobar comenta respecto a la experiencia en *Despliegues* de la sesión dedicada a Mauricio Guerrero, integrante del “Grupo Março” y pionero del “arte fax”. Francamente yo le desconocía, y al parecer al mencionar su nombre hay una reacción general parecida, ya que Escobar menciona que su sesión fue una de las que menos convocatoria tuvo, si acaso cinco personas, “De entrada mucha gente no lo ubicaba y creo esto me lleva a otra pregunta sobre cómo puedes activar esa memoria, cuando de cualquier manera no hay un imaginario sobre qué es eso.”¹⁴⁵

En el caso de esta investigación, sucede más o menos lo mismo, fuera del nombre de Maris Bustamante y el “No Grupo”, los demás artistas le son desconocidos a la población estudiantil de la Universidad Veracruzana. Se trata entonces no solo de una reactivación, sino de insertar una nueva pieza en el imaginario, resucitar fantasmas desconocidos que habitaron en esos espacios ahora icónicos, deseados y compartidos. Implica el redescubrir nuestra historia, recomodarla y hacerla nuestra.

Cuando uno se encuentra con situaciones como las que dieron pie a esta investigación, ser una alumna buscando un tema, recorriendo el afuera, para descubrir, que en realidad mucho de eso sucedió en casa, pero solo algunos lo sabe. Esto te lleva a cuestionar muchas cosas, desde intenciones, políticas, estéticas, educativas, uno se crea una gran historia en la cabeza, aparecen villanos, víctimas y hasta teorías conspiratorias. A veces la realidad no es tan compleja como parece y todo se reduce a la condición demasiado humana de todos

145 Entrevista a Maribel Escobar por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2017.

los personajes implicados, pero en eso ya ahondaré más adelante. Lo realmente primordial es darse cuenta de qué rol va a jugar uno a partir de esta información, no se trata de repartir culpas y antagonizar, sino qué me toca hacer a mí a partir de este encuentro con el acertijo. Escobar me lo señaló de forma clara y precisa al decir:

...toca preguntarse cuál es tu papel cómo de repente puedes generar que esas historias puedan de alguna manera tener vida, que ese destello produzca algo, más bien yo creo que eso estaría pendiente, cómo le vamos a hacer. Sin olvidar que claro, institucionalmente hay muchos olvidos, aunque tendría que pensarse particularmente en el caso, en la institución, aunque claro que creo que es sintomático, pasa en la Universidad Veracruzana, pasa aquí.¹⁴⁶

Y esta invitación a la acción será clave en el desarrollo de este archivo performable, ahora toca dar paso a la escucha de las voces del pasado, de los vivientes del momento, por tal motivo el siguiente capítulo se enfoca en las narraciones orales de las acciones.

3. NARRATIVAS INDIVIDUALES EN TORNO AL PERIODO DE ACTIVIDAD PERFORMÁTICA DEL AÑO 1982 EN LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA.

Cuando planteé el anteproyecto de esta investigación, tenía una idea muy errada de lo que iba a desencadenar y su dinámica de desarrollo. En mi mente todo era tan simple como ir del punto A al B; me imaginaba haciendo entrevistas donde las fuentes me dirían con una relativa precisión lo sucedido en cada pieza. De forma extraordinaria se generarían detalles respecto al contexto en el que estos eventos se dieron y, por supuesto, alguien tendría alguna foto guardada. Tomaría toda la información, le daría orden, contrastaría las diferencias, generaría un criterio para formar la versión más cercana y terminaría adjuntando las imágenes.

Francamente esa linealidad fue muy ingenua, terriblemente notorio que éste fue mi primer acercamiento a una pesquisa histórica. Como lo he mencionado en anteriores apartados, me topé con lo que llamo el *síndrome Del olvido al no me acuerdo*, refiriéndome a lo sucedido en el docuficción mencionado. Al estar apelando a recuperar una experiencia y no tener un residuo objetual al cual anclarme, me interné en esa autopista de múltiples vías que es la memoria.

Me encontraba con un fenómeno interesante del cual ya hemos esbozado algunas ideas en el apartado referente a la memoria. Al tratarse de un momento relacionado a una experiencia, ante la pregunta clave de *recuerdas las piezas de performance realizadas en la Galería de Artes Plásticas de la UV en el año 1982*, la memoria del entrevistado

realizaba un brinco extraño. De inicio los llevaba sí, a dicho evento, pero posteriormente este recuerdo se convertía en una especie de imán que atraía con una inercia tremenda la rememoración del lugar, el ambiente, la ropa que usaban, cómo se llegó a esa presentación, cosas importantes que pasaron después, colegas y contemporáneos, quiénes eran ellos mismos en ese momento.

Algunos recordaban más o menos detalles de las piezas, y aunque la tuvieran clara, parecía que eso no era lo realmente importante en el acto de rememorar. Parecía como si dicha experiencia hubiera congelado un pedazo de su historia personal, los ancló a ese momento con todo lo que eso implicaba, no solo se reducía al hecho, los envolvía en muchas más capas. No importa cuántas veces intentaba regresarlos al cuestionamiento principal, embelesados, volvían a hablar de todo lo demás. El resultado que tuve fue un mínimo de información de las piezas y, por el contrario, un gran cúmulo de recuerdos alrededor de ellas. En sí, los llevaba a un viaje al interior de sí mismos.

De principio esta situación me generó decepción y frustración, insistía en concentrarme en la pieza y por un tiempo ignoré el resto. La reflexión, las lecturas y las entrevistas con especialistas, me hicieron darme cuenta de la serendipia ante la que me hallaba. Me encontraba ante los residuos memorísticos que deja una pieza de arte acción, era como estar buscando los restos de una vasija y haberme encontrado con las ruinas de una ciudad, así que consideré que valía la pena explorar desde este nuevo lugar. Prestar atención a esta información *extra* y descubrir que podía decirme, no solo del contexto sino de las experiencias mismas. Esto, es clave en el concepto y metodología con la cual trabajo la reinterpretación en el capítulo siguiente.

3.1 De la ausencia a la historia oral.

Hay zonas imperceptibles, que se hacen presentes cuando nos detenemos, ese, ha sido el caso dentro de la Universidad Veracruzana, en lo referente al performance en su historia, pues en cuanto la investigación comenzó, -a pesar de resistencias y reservas-, la aparente amnesia de los testigos, se convirtió en largas entrevistas, donde había mucho que decir, directa e indirectamente respecto al tema.

Profundizando en lo dicho anteriormente, la mayoría de la información al preguntar sobre performance era relativa al contexto que se vivió durante la época, tanto a nivel social, como respecto a la dinámica que se vivía en los 80's en el gremio cultural de la ciudad y principalmente de la Universidad Veracruzana.

De esta forma se fue creando así un mapa en lo que lo protagónico no eran los artistas en sí, sino los ecos que a través de su fantasma irradiaban y creaban un halo de todo aquello que los había rodeado, formando una especie de silueta a partir de la cual se reconoce el paisaje, el tiempo y el contexto filtrado a través del recuerdo/ausencia de una persona. De hecho esta metáfora me recuerda la pieza de dibujo/instalación *Perfiles* de la accionista Esther Ferrer, en la cual a partir de marcar su silueta, dibuja el contorno nuevamente alrededor de la ausencia de su cuerpo y con este llena todo el cuarto.

Específicamente en cuanto a las performances, solo algunos pudieron recordar detalles y acciones claras realizadas por los artistas, algunas otras personas poco recordaban al respecto, se notaba que en su mente, tenían las imágenes en la punta de los sentidos, como:

...la fuerza de las sensaciones que se apoderan del que vuelve a lugares en los que ha vivido y tiene la sensación de no haberlos abandonado nunca (...)se trata de un cortocircuito parecido, en la medida en que atraviesa el cuerpo y los sentidos y nace de la puesta en contacto de dos períodos separados, pero tiene

lugar en los mismos lugares, asociándolos así a la evidencia de un tiempo retenido más que reencontrado.¹⁴⁷

Era notorio, el mencionado *cortocircuito*, sin embargo, a pesar de ser tan claro en la memoria la sensación y la imagen, difícilmente pudieron darme mayores palabras al preguntar por las piezas que las de: destrucción, cosas locas, cosas raras, gritos. En casos como éste “...la represión no se ejerce sobre el acontecimiento, el recuerdo, o la huella aislada como tales, sino sobre las conexiones entre recuerdos y entre huellas.”¹⁴⁸ La incapacidad que se tiene para expresar con mayor claridad el hecho performático, más allá del filtro de los años, es entre otras causas, que este tipo de expresión se encuentra fuera de su educación y de lo que se le ha enseñado a la gente como arte. Así como ese agujero negro que abre en la memoria la experiencia a recordar y que absorbe a la persona a su propio pasado, un viaje temporal en el propio interior.

El relato obtenido de los entrevistados es importante, principalmente por los fragmentos de sus historias personales ligados al recuerdo de los performances, pues al ser la experiencia el nodo principal de la acción, que éste les lleve a recordar momentos aparentemente indirectos, no es una mera divagación, nos llevan a conformar mayor información en torno a la comunidad artística xalapeña de los años 80's. Cuando alguien ofrece su relato, éste “...se inserta en un relato que nos implica, porque constituye nuestra versión de los hechos, y porque ocupamos en él un lugar, por muy mínimo o pasivo que sea, como miles y millones de otros individuos ocupan su lugar en la versión que elaboran...”¹⁴⁹

Éstas versiones, sumadas, nos dan una panorámica del momento, pues no sólo hablan de sí mismos, “...la presencia de otro o de otros es tan evidente a nivel del relato más íntimo como lo es la del

147 Augé, Marc, *Las formas del olvido*, edit. Gedisa, S.A., Barcelona, 1998, p. 36

148 *Ibidem*, p.14

149 *Ibidem*, p.21

individuo singular al nivel más global del relato plural y colectivo.”¹⁵⁰
Hablar de la propia experiencia, es hablar también de un eslabón de la experiencia de la comunidad.

3.1.1 Los testigos e implicados hablan.

Es por lo anterior que las entrevistas que tomaré como base para la reconstrucción y reinterpretación de las piezas serán las de aquellos que estuvieron directamente relacionados con lo sucedido: autores, encargados de la galería, compañeros de colectivo, etc. Como ya he mencionado, al intentar entrevistar a otros testigos, más secundarios en torno a la relación directa con el desarrollo de las piezas, poco pudieron aportar en cuanto a información, a pesar de tener claro en su memoria, el hecho sobre el cual se les preguntaba.

En este apartado cuento con los testimonios de Miguel Fematt, profesor de fotografía que tomó el lugar de Adolfo Patiño en la UV; Carlos Torralba, estudiante en aquella época y exdirector saliente de la FAV; Maris Bustamante, artista y autora de una de las piezas; Armando Cristeto Patiño, integrante de la logística de los eventos de performance y hermano de Adolfo Patiño; Rafael del Villar, entonces director de la FAP y Carla Rippey, profesora de grabado y pareja de Adolfo Patiño.

Al desmenuzar los testimonios, encontré tres ejes principales que fueron: Adolfo Patiño, su presencia e influencia en la gestión y sensibilización ante el arte contemporáneo, así como su dinámica docente y su controvertida salida de la Universidad Veracruzana. En segundo lugar el tema del performance, su gestión e inserción en la comunidad, los recuerdos que había directamente de las ejecuciones y su recepción por parte de los presentes. Y por último las reflexiones sobre el paso del arte contemporáneo por la ciudad de Xalapa, los aciertos y desaciertos en el abordaje de éste por parte de la institución y hasta diversas formas de pensarlo y conceptualizarlo.

150 *Ibidem*, p.22-23

En este apartado decidí no trabajar los recuerdos de las piezas, pues eso lo haré más adelante para poder marcar la diferencia entre el hecho en sí mismo y el carril de pensamiento que son capaces de detonar como resultado de la experiencia. Así que aquí solo trataremos los temas que se desprendieron a partir de recordar las acciones.

Si la acción busca generar una reflexión en el sujeto sobre sí mismo y su entorno. Entonces a partir de estas reverberaciones investiguemos qué fue lo que sucedió alrededor de estos acontecimientos y qué nos dice no solo de los entrevistados, sino de la identidad comunitaria de los artistas de la Universidad Veracruzana, de alguna manera develará parte de la historia misma de esta amada institución.

3.1.1.1. Adolfo Patiño y su paso por Xalapa.

Una de las personas que fue recordada absolutamente por todos los entrevistados fue este artista. Su papel en las piezas investigadas tiene una importancia cardinal, ya que, como veremos más adelante, no sólo incide como organizador de estos eventos con los que el performance irrumpe en la Universidad Veracruzana, además su postura artística y su trabajo como docente genera una influencia más conceptual y cercana al arte contemporáneo en los alumnos y el contexto.

Quisiera comenzar compartiendo sobre la trayectoria que Patiño llevaba consigo, ya para cuando hace su arribo a la institución veracruzana, en este apartado quien habló con más claridad y apuntaló al respecto es su hermano Armando Cristeto Patiño, quien notoriamente se encontraba muy interesado en dejar en claro los logros y el indudable talento de su hermano.

Es conocido en el medio que Adolfo Patiño no concluyó como tal una escolarización formal en las artes, y que por lo contrario se dedicó desde muy joven a pensar y realizar su producción, punto que me parece resaltable por dos razones: la primera es que en la actualidad son los menos aquellos que se desenvuelven en el medio sin una

formación institucional, y, pareciera que ésta ayuda mucho al momento de presentar currículums y proponer proyectos; en segundo lugar Patiño forma parte de aquella generación de profesores a los que no se les exigía una formación académica finalizada como requisito para ingresar a dar clases dentro de una institución, situación que se replicó a nivel nacional y que en los últimos veinte años se fue minando y a través de diversos programas se ayudó a los profesores a titularse e incluso a ingresar a posgrados. Como fue el caso de los profesores de la Universidad Veracruzana que obtuvieron maestrías por parte de la Academia de San Carlos a partir de un proyecto en el que ésta última creó una serie de clases y dinámicas que se impartieron en la facultad en Xalapa.

Regresando a la década de los 80's, tenemos a un Adolfo Patiño joven –menos de treinta años-, que ya se encontraba realizando experimentaciones. En palabras de su hermano:

Recordemos que en el 76' crea el concepto de *exposiciones ambulante/fotografía en la calle*. El 8 de abril del mismo año es la primera *ambulante*, y a partir de ahí el grupo de *Fotógrafos independientes* tiene muchas acciones, tanto en la calle como en galería...¹⁵¹

Adolfo era conocido ya dentro del medio, no solo por su particular carácter sino por la calidad y sobre todo la experimentación con la que abordaba su obra, haciendo una mezcla que podría rayar en ciertas piezas en lo interdisciplinario. En esa época uno de los premios más importantes y peleados por los artistas era el que se daba dentro del *Encuentro de Arte Joven* en Aguascalientes. En algunas de las ediciones de los años ochenta, Adolfo participó en dicho encuentro, con buenos resultados. De hecho Cristeto recuerda la siguiente anécdota al respecto:

...gana una mención honorífica en el año, no recuerdo si 1981 o 1982 con unas secuencias de máquina de *ping-pong*, como les dicen o maquina de monedas. Tuvo tal peso que siempre se creyó que fue un premio, incluso hasta hoy día, la gente de aquel

151 Entrevista a Armando Cristeto Patiño por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2011.

entonces dicen *oye, pero Adolfo fue premio de fotografía en Arte Joven* y yo digo no, fue solo una mención honorífica.¹⁵²

Con esta aura de joven promesa, es con la que se encuentra envuelto el joven Adolfo del periodo comprendido en su estancia en Xalapa. Debo apuntar que no sólo en el caso de Adolfo, sino en el de otros profesores de la Universidad Veracruzana, aún dentro de la etapa en la que solo era escuela, la mayoría eran jóvenes que se encontraban totalmente en activo como productores y creadores, cosa que al convertirse en facultad y burocratizarse va generando vicios en los docentes, los cuales al tener ya una plaza permanente, suelen dejar de actualizarse y de confrontarse con el medio artístico externo a la capital veracruzana. Esto, se ha desarrollado negativamente hasta nuestros días, en los cuales, hay un mínimo porcentaje de profesores que se encuentran verdaderamente en una búsqueda o retroalimentación creativa.

Adolfo Patiño, en esta vibrante etapa, y aún como profesor dentro de la FAP-UV, continua con su trabajo como creador, aunque también perdiendo un tanto el equilibrio, cosa en la que profundizaremos más adelante y que indirectamente tendrá una fuerte incidencia en su salida de la institución. Cristeto recuerda que es en la capital veracruzana donde Adolfo “...factura el prodigioso *Libro Bandera* (...) me lo manda a México para que lo inscriba y es la pieza con la que gana Arte Joven...”¹⁵³, así como también comenta que la exposición *Marcos de Referencia* presentada en la Galería de Chapultepec de la colonia Juárez en la Ciudad de México, es completamente producida en la ciudad de Xalapa.

Cristeto recuerda profundamente a su hermano como un inquieto y joven artista que a futuro lograría consolidarse en la escena artística mexicana; mientras que para Maris Bustamante es una figura de gran colega que linda con lo fraterno, lo describe con las siguientes palabras “...era uno de mis mejores cómplices –aun cuando nos peleábamos

152 *Idem.*

153 *Idem.*

tanto-, pero yo me sentía en la vida artística acompañada por él, cuando habían empezado ya a morirse muchos de nosotros como proceso normal de la humanidad...”¹⁵⁴ Incluso el profesor Miguel Fematt, con quien Adolfo Patiño tiene roces como parte de su salida como docente, lo recuerda como un artista muy activo y sonado, que se había ganado su lugar en el medio gracias a su propositivo trabajo, aunque admite que nunca fueron amigos.

Pasando de este pequeño recuento sobre la reputación con la que Adolfo Patiño cuenta cuando en su camino se cruza la posibilidad de ingresar como docente a la Universidad Veracruzana, lo cual bien recuerda Maris Bustamante, se da a través de su entonces pareja Carla Rippey. Bustamante no recordaba a ciencia cierta a través de qué director se había hecho esta gestión, de inicio pensaba había sido por Carlos Jurado, que sirve para recordar que en esos momentos la escuela de artes de la UV se encontraba en un periodo de bonanza, pues como bien señala nuestra entrevistada “Carlos Jurado era una figura muy importante y avanzada en Xalapa y en la universidad en concreto.”¹⁵⁵

Me parecía importante señalar que el área de artes de la UV venía en un importante crecimiento académico, impulsado por la juventud y actividad artísticas anteriormente mencionada que generaban los docentes, así como las importantes figuras que coincidieron, como sería el caso del creador Felipe Ehrenberg y la calidad de los directores, como fue el caso de Carlos Jurado. Sin embargo, no es éste el que se encuentra a la cabeza de la institución cuando Adolfo Patiño ingresa, el director es el profesor Rafael Villar, él mismo recuerda el peso de la Universidad Veracruzana en el ámbito artístico a nivel nacional, nos comenta que “...en los 70’s, la escuela había sido –después de los premios Aguascalientes y una serie de cosas- el ejemplo nacional de escuela.”¹⁵⁶ Pues se decía que la triada entre la que solían darse los

154 Entrevista a Maris Bustamante por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2011.

155 *Idem.*

156 Entrevista a Rafael Villar por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2012.

ganadores de estas contiendas artísticas solían encontrarse entre la gente de *La Esmeralda*, *San Carlos* y la *Universidad Veracruzana*.

Y aunque varios de los entrevistados contaron fragmentos respecto al momento en que Adolfo Patiño ingresa a las filas de la Universidad Veracruzana, me pareció pertinente que esta parte de la historia fuera contada por Carla Rippey quien fue el puente entre la institución y el artista para que esto sucediera, nos cuenta que:

La llegada de Adolfo a la Universidad Veracruzana se dio, porque llegó como maestro de fotografía y bueno, sedujo a toda la escuela. El nexa con la UV se da, porque necesitaban un maestro de fotografía, yo lo propuse a él, vino, se entrevistó y lo contrataron. Yo llegué primero, fue el director Rafael Villar quien me invitó, yo en ese momento estaba trabajando en México en el *Molino de Santo Domingo*, dando talleres colectivos de grabado y privados también...¹⁵⁷

Regresando un poco a la figura de Adolfo Patiño y considerando que el eje de esta investigación es la aparición del performance en la Universidad Veracruzana, me pareció importante algunas reflexiones de Armando Cristeto, sobre la acción como ingrediente creativo en la obra de Adolfo.

Si bien, como ya había mencionado el trabajo de Adolfo Patiño gira en torno a la fotografía, su investigación y producción lo llevan a trabajar ésta con otros medios como lo pueden ser el video, la instalación y por supuesto la acción. Específicamente respecto a esta última Armando Cristeto recuerda dos piezas de Adolfo: "...una en el Museo de Arte Moderno y otra en Ex Teresa. En el del MAM utilizó dinero que lanzaba a los presentes y también se manchó la camisa con tinta roja, etc., una protesta de política cultural."¹⁵⁸ Ésta pieza según cuenta el entrevistado, no formaba parte oficial de la muestra y Adolfo la realiza como una crítica necesaria ante el medio artístico, un acto tan poético como visceral que dan señal del carácter contestatario y provocador, con el que se le conoció.

157 Entrevista a Carla Rippey por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2017.

158 Entrevista a Armando Cristeto Patiño por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2011.

En los años ochenta se vivía aún parte de la ola provocada por la efervescencia creativa producto de la generación de los grupos. Se recuerda esos momentos como una época de fuerte intercambio y experimentación que no sólo se guarecía en las galerías o instituciones culturales, también salió a la calle y retomó temáticas y objetos de la vida cotidiana de nuestro país. Varios de nuestros artistas investigados en este trabajo forman parte de este movimiento o indudablemente fueron influenciados por él. Adolfo explota muy bien esta riqueza y Cristeto recuerda que su hermano "...había trabado amistad aquí en México con Carlos Zerpa que fue invitado y traído por el *No-Grupo* (...) y que justo de estos intercambios deviene que la constante en su trabajo fueran la fotografía, el objeto tridimensional y el performance."¹⁵⁹

Esta constante actividad de Adolfo Patiño no sólo como creador sino respecto a su exploración e intercambios con otros artistas de múltiples disciplinas y nacionalidades, formó parte de la esencia y dinámica de Adolfo como docente. Cristeto apunta que:

...lo que se esté haciendo afuera de las escuelas, ya propiamente en los foros públicos, entiéndase calle, galerías, museos, espacios con una visibilidad importante; que lo que está pasando allá, los alumnos lo aprendan y pueda mostrarse al interior de la institución. Esto realmente fue una tesis de trabajo para Adolfo...¹⁶⁰

Este señalamiento de Cristeto me hace reflexionar en torno a la centralización de las artes en la capital del país y me ayuda a entender la importancia y fuerza que tuvo la actividad gestora y docente de Adolfo en la Universidad Veracruzana. Si en la actualidad, a pesar de las tecnologías y la facilidad en el intercambio de información sigue siendo complejo, si no se tiene un Virgilio que nos guíe al introducirnos en el camino de las artes conceptuales / contemporáneas, es fácil perderse en la dermis de estos temas y difícil lograr profundizar en su entendimiento, y más difícil aún comenzar a ejercer su práctica. Repito, hablo de dificultad que no de imposibilidad; cuando comienzo

159 *Idem.*

160 *Idem.*

a investigar sobre performance en la etapa de mi titulación como estudiante de licenciatura, la información sobre arte conceptual y específicamente de performance era muy acotado y excesivamente poco. Tuve que viajar a la Ciudad de México, visitar el Museo del Chopo, Ex Teresa, el MUAC, entrevistar artistas y asistir a los pocos festivales que aún se mantenían con una calidad digna. De inicio fue complejo y gracias a la guía y cuestionamientos de artistas como Elvira Santamaría, Katnira Bello y Víctor Sulser fue como pude ir encontrando no solo respuestas ante la comprensión de este fenómeno, sino que me retaron a construir mi propia poética como accionista. Pienso que si ésta fue mi experiencia de un proceso que comenzó allá por el año 2009, creo que debió haber sido impactante recibir a artistas como el “No Grupo” o Marcos Kurtycz en la Xalapa de los años 80’s.

Entendiendo que sin la posibilidad de acceder a videos o archivos en línea, poder tener una primera experiencia con el performance con artistas de ésta calidad, sin tener mayor idea de la existencia de esta disciplina, dejando segura huella en la comunidad xalapeña. También poder contar con docentes de la talla de Carla Rippey, Felipe Ehrenberg o Adolfo Patiño en la plantilla, debió haber sido estimulante y retador para el alumnado. Reflexiono sobre la importancia que debe darse en el intercambio y la incorporación de docentes de múltiples disciplinas y geografías para el enriquecimiento del trabajo académico, cosa que en los años en los que yo fui estudiante se veía poco y era excesivamente localista al cerrarse a la idea de la Facultad de Artes Visuales UV como generadora de dibujantes y grabadores.

Cristeto nos platica el lado más luminoso del trabajo docente de Adolfo, resaltando la poca diferencia de edad que había entre alumnos y docentes, no solo en el caso de Patiño, pero también no olvida que:

...había una gran distancia entre la producción y entre la consolidación de lenguajes de cada uno de ellos. Se comenzó a gestar una relación y Adolfo siempre los trató como a amigos, no tuvo una distancia; yo presencié muy bien eso, que él no tenía distancia como de maestro-alumno y en aquel momento

—te estoy hablando de hace treinta años- se aplicaba más aquella distancia.¹⁶¹

Me interesa que demos un pequeño paseo por lo más conocido del desarrollo docente de Adolfo Patiño en la Universidad Veracruzana, porque como veremos más adelante, éste factor se convierte en pieza clave para su proceso de salida de la institución. Ya lo comentaba anteriormente Carla Rippey, Adolfo tenía un gran carisma y un fuerte carácter de naturaleza seductor que unido a su trayectoria, convencían fácilmente. Parece ser que en un principio todo fluía perfectamente y su relación con el alumnado era idílica, casi con tintes de enamoramiento, pues como docente provocaba admiración y su línea tanto artística como personal era algo poco común en la ciudad por aquella época.

Adolfo no era uno como docente, otro como artista y otro como persona, en sí mismo confluían estas partes, superponiéndose y alimentándose una a otra, no había división, él simplemente se vivía y esto era lo que compartía con los alumnos. Comenta Cristeto también que Adolfo se reunía constantemente con los estudiantes fuera del entorno académico, tanto en actividades artísticas externas como simplemente de forma recreativa, asunto que no es diferente en muchos profesores universitarios de la actualidad. Sin embargo, en palabras de Cristeto, el trabajo académico no podía ser solo de esta forma dulce y protectora, el fuerte carácter de Adolfo también hizo su aparición y al parecer aquí comienzan parte de los problemas, pues nos narra que:

...comenzó a ser muy exigente, como él mismo les decía *una cosa es el reventón y otra cosa es la práctica, pero también hay que producir y hay que trabajar, y hay que meditar, y hay que esforzarse mucho*; los alumnos no se esforzaron y entonces él comenzó a cuestionarlos grandemente, y así el papá lindo, el papá del domingo, el papá que pagaba las cuentas de los restaurantes, cuentones de los bares, que les regalaba cosas, libros, catálogos, papel fotográfico, etc.; se volvió el papá gruñón, el papá que exigía, el papá que quería buenas calificaciones.¹⁶²

161 *Idem.*

162 *Idem.*

Como iremos viendo conforme nos adentremos en temas delicados, hay siempre varias versiones o vises respecto a las responsabilidades y acciones tanto de Adolfo como del área de artes plásticas y sus funcionarios y docentes. Quiero aclarar que no me interesa poner alguna de las narraciones por sobre otras como veraz, creo que todas tienen algo de válidas y muestran múltiples factores que aún a la fecha se siguen repitiendo y podemos encontrar como diversos vicios o quizás aciertos del fenómeno áulico que se vive al interior de la Universidad Veracruzana y que es del espacio del que puedo dar fe en mi experiencia como alumna.

Respecto a lo dicho por Cristeto de la resistencia de los alumnos a la exigencia y la crítica me parece algo que permanece aún al menos hasta la fecha en la que formé parte de la comunidad universitaria de la UV. Y puedo referirme en específico a la escuela de artes plásticas, pues como ya he mencionado en otros apartados yo me formé en el área de teatro, si bien tomé algunas clases como oyente y el intercambio constante de actividades formales, recreativas y personales que tuve con los alumnos de artes visuales, me permitió formarme un paisaje de lo que sucedía académicamente. En la escuela de teatro la crítica y la exigencia podían llegar a ser brutales, y es algo que agradezco en mi formación, pues era *pan de todos los días* y era parte primordial del trabajo académico, mientras que en el área de artes visuales siempre me pareció mucho más laxa y era notorio que a los alumnos les producía mucho disgusto la retroalimentación y no sabían cómo integrar la crítica a su trabajo, o por lo menos escucharla y digerirla sin defenderse de ella de forma inmediata.

Es por eso que ese detalle de la historia como parte importante del roce que comienza a tener Adolfo con el alumnado me parece que tiene mucho de cierto, ya en aquella época, en la que como refirió Cristeto la dinámica alumno-docente era muy marcada y tradicional, debía ser complicado mantener un sano equilibrio entre un profesor con el que se puede convivir de forma tan libremente cercana y el

profesor que va a hacer una crítica fuerte al trabajo, así como la exigencia que lleva de la mano.

Por otro lado, la cercana relación entre Adolfo Patiño y Carla Rippey, hacen que ésta última nos muestre quizás una visión mucho más humana de él. La entrevista de Rippey fue la última que realicé, y antes de ella, la formalidad o el fuerte cariño y respeto hacia la figura de Adolfo me hacían pensar la historia como un duelo de equipos contrarios, demasiado simplón y lineal para la forma en la que sabemos se desarrolla la vida real.

Rippey me dio una lectura mucho más carnal no solo de Adolfo sino de la situación entera, me interesaba mucho su testimonio no solo por la cercanía con Patiño, sino porque fue la única implicada directa que no forma actualmente parte de la planta docente o directiva de la Universidad Veracruzana, por lo cual su narración tendría poco de obligación a la institución y seguramente sería más fresca. Pero como ya dije, sobrepasó mis expectativas y me mostro la cara más frágil y hasta cierto punto carnal, me recordó que muchas veces, más allá de las ideologías o posturas, somos tan solo un manojo de miedos y deseos particulares; de pronto estas temblorosas individualidades se unen y en sus choques afortunados o desafortunados vamos generando los hechos que marcaran el porvenir. La historia, me parece, está hecha en gran parte de las emocionalidades, pero eso lo exploraré más adelante.

Rippey comenta sobre la dinámica de Adolfo como docente:

...primero se lucía y luego empezaba a abusar. Entonces empezó a tener broncas con sus alumnos, por decirles cosas absurdas como *estudias o trabajas, no puedes hacer las dos cosas*. Luego faltaba a clases por ir a recibir su premio a Aguascalientes y cosas así. (...) También coqueteaba con las alumnas, entonces los chavos empezaban a ver como mejor opción que saliera Adolfo...¹⁶³

Este lado de la historia tiene cierto aire de certidumbre, pues es común y fue algo que me tocó presenciar, cuando los profesores tienen excesiva cercanía con los alumnos y la parte recreativa se funde

con la académica es sencillo que se confundan y ante la diferencia de perspectivas y experiencia se generen este tipo de desencuentros y roces. Que, sumado a las exigencias formales y cuestionamientos debieron convertirse en una bomba, y no sólo eso, seguramente para los demás docentes, la conducta de Adolfo Patiño y su carácter explosivo tenían mucho de reprobable. Es ahí donde comienza a gestarse el rechazo del alumnado a su persona.

Sin embargo, no todo se reduce a esta intensa relación profesor-estudiantes, como lo veremos más adelante, es justo en este periodo en el cual la escuela de artes se encuentra en el proceso de evolución hacia convertirse en facultad, lo cual implica plazas para los profesores y en general un fuerte movimiento político y académico, convirtiéndose en un caldo de cultivo para los conflictos y choques de intereses, tanto individuales como institucionales y hasta gubernamentales. Otro de los personajes que salen a relucir en estas entrevistas es el artista polaco Krzysztof Augustin del cual también hablaremos más adelante, pero que nos adelanta Rippey: "...los dos eran básicamente muy neuróticos..."¹⁶⁴, ya que Adolfo tenía una relación de tensión con él.

Me interesa dejar claro que los recuerdos de Rippey en cuanto a Adolfo como docente no son solo negativas, pues también narró algunos divertidos pasajes que dan fe de la parte más amable, abierta y divertida, que seguramente generaba un ambiente muy apto para la experimentación y la creación, distando de los talleres excesivamente formales donde la gente suele sentirse poco estimulada para el desarrollo de sus procesos. Nos cuenta que "...sí fue un maestro súper divertido, les ponía a un cantante chicano que se llamaba *Johnny Chingas* en el laboratorio y era divertido, muy divertido."¹⁶⁵

De este tema, de los factores y el detonante que dieron como resultado el inicio del fuerte y controvertido proceso de salida de Adolfo Patiño como docente, Carla Rippey considera casi como una obviedad la tensión y confusión en el trato y dinámica docente de Adolfo con

164 *Idem.*

165 *Idem.*

los muchachos, así como la explosiva y fuerte personalidad que lo caracterizaba y que tendía a antagonizar y discrepar con las autoridades. Sin embargo, Cristeto Patiño considera la influencia que la trayectoria y peso de Adolfo como artista pudieran haber actuado como combustible en este conflicto, su reflexión es la siguiente:

Hoy en día lo podemos hablar de una manera muy holgada, quién es Adolfo Patiño en las artes de México y quienes son muchos de los otros maestros que estaban en aquel momento ni nos acordamos, si siguen estando vivos siguen estando en el trabajo, no tienen la importancia ni la jerarquía. En aquel momento eso era lo importante, maestros que superaban por mucho en edad a Adolfo y por mucho en años de producción, no tenían ni la mitad del reconocimiento ni la importancia de él. Entonces creo que los celos profesionales vinieron por muchos lados y se agarraron de ciertas actitudes de Adolfo para exigir, para violentar las cosas que se dan, yo puedo creer que hay asuntos específicos como que tuviera cinco faltas y que ese fuera el detonante, pero no el asunto principal. El asunto principal era la polarización de la personalidad, la calidad y la exigencia que Adolfo despertaba en las voluntades contrarias de los otros...¹⁶⁶

De estas conclusiones, me interesa señalar cómo la experiencia y relación personal de cada uno indudablemente tiñe la visión y opinión que nos expresan; es importante ver como la emocionalidad y los choques meramente humanos, como pueden ser la vida de pareja o una relación fraternal inciden directamente en nuestro entendimiento y sentir ante la realidad que vivimos. Lo señalo porque es algo que en algunos estudios se les deja de lado, cuando indudablemente son un ingrediente que le da dirección clara al devenir.

Dentro de lo relacionado con Adolfo Patiño y su estancia en Xalapa, el tema de su salida fue el que generó mucho más flujo de información. Aunque en general se mantiene la esencia con la que se dio el suceso, cada quien le da los matices particulares de su experiencia y participación. Cristeto Patiño no hace mención alguna directa de esto, más que lo anteriormente citado en el que si bien reconoce la

166 Entrevista a Armando Cristeto Patiño por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2011.

complejidad de carácter de su hermano, da mayor peso a los celos profesionales que pudo haber generado en la comunidad de docentes.

Es innegable la intensidad en la personalidad y forma de desenvolverse de Adolfo, particularmente quienes le eran más cercanos no pueden negar este detalle, que le sirvió para abrirse paso en el competido y a veces agresivo mundo del arte, pero que también le cobró factura en el medio académico. Cristeto nos vuelve a hacer hincapié de esto, pero nuevamente revira y le quita importancia para responsabilizar a la impecable trayectoria de Adolfo como verdadero detonante: “Se polarizaron las cosas, el carácter fuerte, enérgico de Adolfo no era del beneplácito de algunos maestros y había que hablarlo, tanto maestros y alumnos reaccionaban por un celo profesional, punto, por un celo profesional.”¹⁶⁷

Uno de los personajes que forman parte, aunque al parecer en el momento culmen de este conflicto, es el profesor de fotografía Miguel Fematt, el cual aunque llega a la Universidad Veracruzana justo en el momento en que los alumnos ya habían explotado contra Adolfo y la institución tenía la urgencia de dar una resolución, siendo él quien supe a Patiño, proceso que más adelante se irá detallando. Sin embargo, Fematt cuenta ser testigo de un hecho bastante fuerte con el cual los alumnos protestan contra Patiño:

...cuando volví de Ámsterdam los alumnos de foto ya habían rechazado a Adolfo y ya no lo querían; entonces él llegaba todos los días —que era un buen performance— porque llegaba a cumplir su horario para cobrar, pero los alumnos le gritaban allá desde los pasillos en Diego Leño, *nefasto, asqueroso*. Quemaron fotos en tambos de basura de todo lo que habían producido en su taller, pero nunca supe por qué, nunca supe qué les hizo, pues primero lo adoraban...¹⁶⁸

Este hecho me pareció tremendamente fuerte, una imagen brutal que jamás había escuchado mencionar, ya que debiera ser recordada al menos en calidad de leyenda como parte de la historia de nuestra

167 *Idem.*

168 Entrevista a Miguel Fematt por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2011.

universidad. En mis entrevistas pregunté a los demás sobre si recordaban haber visto o escuchado algo al respecto, pero nadie pudo corroborarla, ni siquiera Carla Rippey, en quien tenía la esperanza que pudiera tener fuertemente grabado un hecho de tales magnitudes, pero ella afirma no recordar nada.

No se trata de poner en duda el testimonio del profesor Fematt o acusarle de falso, recordemos que había muchos intereses jugándose en ese momento y que los implicados continuaron formando parte de la institución, así como el hecho de que el asunto por sí mismo es doloroso y delicado. Lo cual confirmé al intentar hacer pesquisas y buscar gente que quisiera colaborar, pocos querían hablar, es un momento de cierta gloria y tristeza. Pero el hecho me parece una buena base para hacernos preguntas y reflexionar a partir de él, confirmemos su veracidad o no.

En algún momento lo conversaba con la artista Katnira Bello, ella, de formación fotógrafa me señalaba que en esa época los materiales eran caros, el papel fotográfico no era de tan fácil adquisición y que por muy enojado que estuvieras, había cierta pesadez en quemar algo que pudiera ser valioso al menos reduciéndolo tan sólo a su valor matérico, particularmente ella no creía que eso hubiera sucedido de tal manera.

En mi búsqueda por algún indicio que nos diera alguna pista, lo consulté también con Armando Cristeto Patiño, de inicio él no recordaba tampoco nada, ni siquiera algún comentario al respecto por parte de Adolfo; y apoyaba la idea de Katnira Bello del valor implícito de los materiales por sobre el descontento del alumnado. Sin embargo, al pasar de la entrevista, al parecer su memoria se había quedado con la duda y seguía trabajando, pudo recordar algo, que si bien no está relacionado directamente con el acto supuestamente cometido por los alumnos, si tiene algo que ver con la propia obra de Adolfo y vale la pena citar la narración:

...la película en Súper8 de 1976 *Ying-yang*. Estaba dividida en varios capítulos, hay uno que se llama *Fuego* –mira que ahorita lo conecté de inmediato-; todo el asunto de la película tenía que ver con la creación, con la maldad, con la bondad, con los elementos. Entonces en el capítulo *Fuego*, Adolfo había hecho previamente una toma de desnudo onda el origen, Adán y Eva; además las fotos las había impreso muy bien en 8x10. Un día que íbamos en el coche a dejar a Kodak el Súper8, pasamos ahí por Tlalpan, vimos un montículo como de paja y nos bajamos. Adolfo metió ahí las fotografías y comenzó a quemarlas, entonces se hace el capítulo de *Fuego* de *Ying-yang*, hace a través de este acto un reprocesamiento y todo un trabajo interior. Toma la fotografía muy bien impresa con muy buena estética y de pronto las va metiendo las va poniendo en esa gran hojarasca, en esa paja donde luego comienza el fuego y consume la fotografía, lo hizo en el 76'...¹⁶⁹

En torno a esta idea de que pudiera haber sido más que una protesta por parte de los alumnos, un acto deliberado del mismo Adolfo, tanto Katnira Bello como Carla Rippey, consideran que conociendo el carácter y la actitud contestataria y provocadora de Patiño, no sería una idea tan descabellada relacionarlo a él directamente con dicho momento. Aunque mientras no aparezca algún testigo directo que pueda dar fe de cómo sucedió ese momento, todo quedará en supuestos, sinceramente espero, que quizás a través de este proyecto, pueda surgir alguien que recuerde aunque sea algún indicio que pueda dar continuidad a este pequeño pedazo reunido.

Xalapa, como lo mencionó en su entrevista Carla Rippey, es muy conocida por las *grillas* y la fuerza de las protestas que pueden llegar a tener los alumnos, y mientras más atrás en la historia nos vamos más intensidad hay. Otro de los testimonios con los que pude contar es con el del entonces director el profesor Rafael Villar, el cual se vio envuelto en un fuego cruzado de intereses, responsabilidades y amistades. Si bien no se ha podido corroborar la génesis del incidente del fuego en el patio de la escuela, si era cierto que los alumnos se encontraban totalmente en contra de Adolfo, ya no entraban a

169 Entrevista a Armando Cristeto Patiño por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2011.

sus clases y expresaban por todo lo alto su rechazo y desacuerdo a continuar un proceso académico bajo su tutela.

Como más adelante veremos, los estudiantes y la escuela de artes toman fuerza en el paisaje político veracruzano, el proceso de convertirse en facultad y la construcción de la entonces Galería de Artes Plásticas, el primer espacio formal para la exhibición de creaciones artísticas en la ciudad de Xalapa toma un protagonismo de corte político, no sólo para la gubernatura sino para la rectoría en sí misma. Es en este periodo en el que se desata el conflicto con Adolfo y el contexto es el menos propicio para poder resolver esto de una forma más pacífica. Villar afirma que aunado a esto, la posición radical de Adolfo fue un lastre más para llegar a cualquier tipo de negociación.

El culmen del conflicto se empata con una importante inauguración, en la que estarían autoridades académicas y de gobierno, así como los medios de comunicación. Esto hace una presión aún mayor, que en palabras de Villar desemboca de la siguiente manera:

En una reunión se decide que se iba a llenar de escritos la galería por el conflicto con Adolfo y de entrada, se fue llenando la escuela, ese día iba a ser la inauguración de una exposición de José Luis Cuevas. El patio estaba lleno de letreros al igual que los pasillos de la galería que tenía forma de *L*, cuando entrabas lo primero que veías era todo el *desmadre*, unas horas antes de la inauguración –como al medio día me acusaron en la rectoría- y de alguna manera sí, porque tenía una inclinación por alguien y no estaba tan en desacuerdo con eso, tampoco lo podía evitar, si me ponía en contra, se ponían en contra mía. Me habla el rector y me dice *Maestro ya me enteré de esta situación por favor detenga usted esto, no es posible*. Y pues sí, el problema era Adolfo, y bueno, yo le respondí respecto a eso que *ya estaba arreglado, ya no está, mañana ya no está, considérelolo un hecho*. Sucedió esto voy y le digo a los muchachos, que ya el rector decidió esta cuestión y se arregla, no sé cómo, si lo van a reubicar o qué, pero se va a arreglar el problema. Se quitaron las cosas y se inauguró en paz.¹⁷⁰

Como bien he mencionado como las emociones y la vulnerabilidad, así como las necesidades de cada uno de los actores de este momento marcan en gran parte las vueltas con las que se van construyendo los

170 Entrevista a Rafael Villar por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2012.

destinos, la historia y por ende la identidad, en este caso del espacio y la institución. No podemos ignorar como también se convierten en un tremendo ingrediente los procesos burocráticos, económicos y políticos. La lucha por una estabilidad laboral, los designios e ideologías del poder en turno que a su vez también busca perpetuarse, no hacen más que tensar y precipitar aún más los hechos.

Es curioso como un montón de impulsos e intencionalidades individuales, son las que a su vez van dando forma a lo que será la estampa comunitaria con la que se irán educando y formando a las próximas generaciones. Sé que es utópico pensar que se pueden sanear de forma total estos procesos académicos, para dar paso a los intereses comunitarios y éticos, pero creo que al menos un buen inicio es tomar conciencia de cómo estos no suceden de forma ingenua o gratuita y comprender hasta qué grado nuestros, miedos, deseos e intenciones chocan con las de los otros y estas individualidades imprimen la historia.

Respecto a lo dicho anteriormente, recordemos al mencionado Krzysztof Augustin, el cual también parece cambia de rostro según la persona que hace su narración. Cuando Villar le recuerda lo hace con gran cariño, hay una relación fraternal entre ellos y que incluso se ha mantenido a pesar de la distancia y del filtro que han sido estas tres décadas. Sin embargo, como ya lo vimos anteriormente Carla Rippey tiene otra clase de sentir y recuerdo sobre él e incluso lo señala como un elemento más que jugó en contra en el asunto de Adolfo. Ella recuerda que “Villar es una persona muy linda pero no tiene carácter fuerte como para tirar línea en una situación de crisis, entonces los hechos se descontrolaron gracias a personas como Krzysztof que les encanta el conflicto.”¹⁷¹ Dejando nuevamente patente del antagonismo que existía entre ambos docentes.

Rippey tiene un muy mal sabor de boca en torno a lo que ella llama claramente *grillas*, no solo de parte del estudiantado, sino de las autoridades. Dicen que cuando uno recuerda algún hecho

171 Entrevista a Carla Rippey por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2017.

desalentador, tiende a recordarlo con emocionalidad de la edad que tenía cuando este sucedió. Menciono esto porque hay cierta incredulidad e ingenuidad en su forma de narrar estos momentos, con pesar y decepción apunta: “A mí me sacó mucho de onda porque yo por alguna razón pensé que como era muy apreciada en la facultad, que por mí no iban a reaccionar así, sin embargo fueron muy crueles realmente.”¹⁷²

En medio de todas estas declaraciones, he de señalar que aprecio la forma en la que Villar se sinceró en la entrevista, incluso al asumir su responsabilidad y la falta de apoyo que le dio a Adolfo, hecho que coincidió perfectamente con las apreciaciones de Carla Rippey. Me parece que él fue de los que más se emocionó y conmovió al recordar, presumiblemente es una etapa de la historia que fue importante en la propia y que lo marcó. Me parece –aunque breve– muy clara y acertada la reflexión que hizo al final de su entrevista: “...se va haciendo más grande algo que no lo era, y de alguna manera todos tuvimos que ver, en ese episodio hay muchos errores en todos, considero que todos, podemos verlo más objetivo con el tiempo...”¹⁷³

Pasando el momento más duro del conflicto, había que darle una solución, es aquí donde entra la presencia de Miguel Fematt. Como ya ha afirmado, él no estaba en el país cuando se desata todo el conflicto contra Adolfo Patiño, llega de Ámsterdam en la parte final cuando la resolución estaba por ser tomada y de alguna manera todos sabían ya cuál sería el desenlace. Villar le ofrece la carga horaria de Adolfo y es entonces cuando toma al grupo. Esto por supuesto le generó roces con Patiño, pues como narra Fematt “...yo iba a dar clase, cosa por la que me odió, fui como el esquirolo, sintió que lo desplazé pero él ya estaba desplazado cuando yo llegué. Todo eso sucedió tal como te lo cuento, lo amaban y de repente ya lo odiaban.”¹⁷⁴

172 *Idem.*

173 Entrevista a Rafael del Villar por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2012.

174 Entrevista a Miguel Fematt por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2011.

Incluso Carla Rippey hace mención de Miguel Fematt en la historia, de una forma bastante objetiva, señalando una comprensión sobre el hecho de que él supliera a Adolfo, hace una comparativa de la personalidad de ambos al comentar que:

...tenían una alternativa que les parecía mejor y chance que en muchos sentidos Fematt si era mejor porque es una persona más estable como sabes, y también buen fotógrafo, y Adolfo era como una especie de bala suelta, podía crear mucho movimiento, hacer cosas muy interesantes, pero luego se volvía incontrolable¹⁷⁵.

En los testimonios me encuentro frecuentemente con el filtrado de las sensaciones, impulsos y necesidades de cada actor. Sin intención de que suene repetitivo, lo subrayo nuevamente porque muchas veces éstos quedan enterrados debajo de los grandes conflictos o las grandes ideologías, de los grandes hechos; muchas veces los grandes cambios o acciones se dan por pequeños detalles, por las microhistorias que nos conforman o las veleidades de lo cotidiano y su choque con nuestra vida y sus respectivas cargas. Fematt cierra su historia recordando las palabras mismas que en su momento le dirigió a Adolfo en medio de la controversia:

*... yo qué culpa tengo de todo esto, a mí me invitaron a dar seis horas que tenía libres en mi carga académica y yo necesito el dinero ya acepté. No estoy aquí en contra tuya, estoy para trabajar. Él nunca lo entendió así...*¹⁷⁶

En grandes letras podemos encontrar en todo esto algunas constantes que parecen cicladas a lo largo de la historia, los gobiernos y su influencia terrible en las instituciones públicas educativas; lo precario de la economía que incide tan fuerte en las descarnadas competencias que se dan por una plaza, y en letras más pequeñas, si sabemos leer entre líneas podemos ver claramente que en la búsqueda de la estabilidad y la tierra prometida que puede ser una institución universitaria, esto hace que el principal objetivo que es lo académico, se pierda en medio de una lucha de egos y por qué no decirlo, de hambre, miedo y un desamparo profundo. También en el subtexto encontramos simpatías,

175 Entrevista a Carla Rippey por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2017.

176 Entrevista a Miguel Fematt por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2011.

amores, desamores, fraternidades y desencuentros; es un eterno *loop*, en el que encontramos el conflicto entre decir visceralmente lo que pensamos o saber esperar y nadar un poco con la corriente.

En realidad lo que encontré en esta parte de la historia fueron humanos demasiado humanos que en cierto punto lograron unir lo mejor de cada uno para generar un momento de creatividad y experimentación, sin embargo cuando todo se rompió, esos hechos se vinieron también abajo, y difícilmente se volvió a ver un evento y efervescencia de estas magnitudes, al menos es lo que cuentan y lo que yo viví en mi periodo estudiantil. Espero estar equivocándome y que las cosas a últimos años se encuentren en un efervescente repunte.

3.1.1.2. La Galería AP.

En este apartado se hablará primordialmente de toda la información que los entrevistados vertieron sobre el proceso de creación de la Galería de Artes Plásticas y cómo este hecho da pie a la coyuntura por medio de la cual se organizan las presentaciones de los performances que son el centro de la presente investigación.

Desde que la ahora facultad, que en esos momentos era aún era escuela y cuyas instalaciones se encontraban aún en la sede de Diego Leño, los alumnos ya mostraban un fuerte entusiasmo por las disciplinas que respectivamente estudiaban y se encontraban en el proceso de fortalecer a esta institución educativa, lo cual realizaban con completa convicción, espíritu participativo y por supuesto su principal herramienta para comunicar: el arte. Era una época en la que, como ya hemos visto diversas figuras que a futuro se convirtieron en personajes importantes de la historia del arte en México, convergieron en la ciudad de Xalapa. Esta efervescencia fue clave para que los alumnos crecieran su curiosidad e impulso natural que comenzaba a fraguar caminos de experimentación hacia el arte contemporáneo, el profesor Carlos Torralba, entonces alumno, recuerda que:

... Adolfo Patiño junto con Carla Rippey y Esteban Azabal estaban aquí afincados en Xalapa y generaban cosas para hacer aquí, cosas que no se estaban haciendo o que se habían dejado de hacer. Si pensamos que con Carlos Jurado se habían hecho grandes serigrafías o fotomurales para instalarlos en ciudades de Veracruz, si pensamos en eso, si el *Peyote y la compañía* vino a darnos una suerte de diferencia en el sentido de la información por medio de una revista que se llamó *La regla rota*, que ellos tenían en México, la editaron también aquí y participaron ya estudiantes y maestros de la escuela, era una revista de crítica bastante buena.¹⁷⁷

Cuentan los entrevistados, particularmente Rafael Villar, que durante el tiempo en el que Roberto Garzón Bravo funge como rector de la Universidad Veracruzana, se da un impulso y por supuesto, recursos muy fuertes en general al área de artes, pues el rector tenía una personal inclinación por estas disciplinas. Esto se vuelve tan notorio que incluso genera la envidia y desagrado de otras facultades. Sin embargo, cuando se da el cambio de rector y entra Héctor Salmerón, las cosas cambian radicalmente para la escuela de artes, pues él pensaba que era un excesivo dispendio el que se le había estado dando y considera primordial poner orden en torno a estos gastos.

Esta situación se une al siempre recurrente antagonismo entre las escuelas de arte y humanidades a los gobiernos en turno –no con falta alguna de razón-, en este caso el gobernador del estado de Veracruz era Agustín Acosta Lagunes. Villar comenta que en las reuniones que realizaban alumnos y profesores de la escuela de artes “...se concluyó que estábamos en contra del gobierno, contra el gobernador; una de las cosas que se nos ocurren –porque queríamos activar la cuestión artística- fue hacer una galería. Iniciamos unas actividades en Plaza Lerdo tratando de vender obra...”¹⁷⁸

Sin plantearlo intencionalmente como tal, los alumnos comienzan a generar exposiciones callejeras y una suerte de acciones que pretendían compartir con la comunidad xalapeña para visibilizar

177 Entrevista a Carlos Torralba por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2011.

178 Entrevista a Rafael Villar por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2012.

de qué se trataba el quehacer artístico y a partir de esta experiencia provocar el interés y la revaloración del trabajo de los artistas y por supuesto de la escuela de artes de la universidad, esto además en la céntrica y simbólica Plaza Lerdo, lugar primordial de las protestas por su estratégica ubicación frente a palacio de gobierno del estado y a la izquierda de palacio municipal. Además de ser paso obligado de los transeúntes que acuden a misa, a dar un paseo por el parque o a realizar sus compras. Algunas de las estrategias que generaron fueron:

...llevar un tórculo chiquito, con el cual Rippey se puso a dar clases de grabado todos los domingos, mantuvimos como cuatro veces esta actividad. (...) imprimíamos playeras, se daban también algunas clases a los que pasaran, a los que se interesaran, incluso una explicación de qué cosa era el arte y el grabado. Era lo que se podía y era de buena voluntad, queríamos buscar recursos. Estamos hablando del 81' más o menos...¹⁷⁹

Los esfuerzos de estudiantes y maestros rinden fruto, aunque quizás no por las razones esperadas, pues la actividad era tan atractiva y que gustaba a los ciudadanos que se interesaban en ella y no sólo lo veían con buenos ojos sino también participaban de las propuestas. Esta aceptación atrajo la atención de gobierno y el Secretario en turno, el señor Morales Lechuga hace un primer acercamiento y comienza a platicar con los artistas, pensando en que esta actividad pudiera convertirse en una especie de *Jardín del Arte* como el que se puede ver en Sullivan en la Ciudad de México.

El segundo acercamiento finalmente, ya acordado por Morales Lechuga y el rector, se convierte en una actividad oficial que ni alumnos ni docentes esperaban. Finalmente habían obtenido la atención y recursos para las peticiones que se tenían de conformar una galería para la escuela, sin embargo, esta idea de un *Jardín del arte* va perdiendo potencia hasta desaparecer ya que la logística de trasladar obras, mamparas y herramientas cada semana fue haciendo la situación cansada hasta que se volvió insostenible y desapareció.

Se comenzó a fraguar la materialización de la esperada galería, la cual se da bajo el proyecto y guía del entonces director Rafael Villar, aunque Carlos Torralba aclara que:

...los alumnos asumimos la idea de hacer una galería para el estudiantado, la galería en ese entonces la manejaba un consejo, eran profesores y estudiantes los que determinaban las exposiciones y a lo largo de los años la galería AP funcionó mucho. Creo que durante cinco u ocho años fue la mejor galería que hubo en Xalapa, cuando nos trasladamos a la actual sede en Belisario Domínguez se perdió el espacio bajo esta concepción.¹⁸⁰

Bajo esta idea y con los recursos que se entregaron a la escuela gracias al apoyo del Secretario de gobierno Morales Lechuga, se inicia la construcción en colaboración con la Facultad de Arquitectura. Había mucha presión y una fecha clara de entrega, sin embargo cuando la construcción de ésta se encuentra a la mitad “...había tal entusiasmo porque eso funcionara que se contactaron con los grupos de performers. Vino Maris Bustamante y debió haber estado hasta el *Güiri-güiri*, Andrés Bustamante –su hermano-; Kurtycz y Carlos Zerpa...”¹⁸¹

Esta energía de los alumnos por ver materializarse a partir de sus ideas y esfuerzos la construcción de espacios para difundir y dignificar su trabajo, se empalmó con la visión, experiencia y contactos de los jóvenes y activos docentes que compartían estas ideas y proyectos del alumnado:

...alguien que nos ayudó mucho en ese entonces fue Adolfo Patino –Adolfo Patiño; él estuvo con nosotros en la escuela trabajando un tiempo y ahí se generó el contacto. Cuando vino No Grupo y Marcos Kurtycz estuvieron una semana dando un taller de performance y arte acción e hicieron presentaciones públicas de cada uno de ellos. Eso realmente llamó muchísimo la atención porque al menos en la generación donde yo estaba

180 Entrevista a Carlos Torralba por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2011.

181 Entrevista a Rafael Villar por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2012.

estudiando –alrededor de los 80's-, no teníamos mucho contacto directo...¹⁸²

La incidencia de los profesores en el ambiente artístico del país fue pieza clave para que se pudieran crear contactos con los artistas jóvenes que realizaban este tipo de actividades más experimentales y que formaban parte de la movida fuerte de la capital del país. Resurge aquí nuevamente el nombre del profesor Krzystof Augustin, de nacionalidad polaca, a quien varios de los entrevistados señalan como el contacto directo con el artista Marcos Kurtycz.

Estos docentes, como ya lo habíamos mencionado conforman un Consejo de Galería, aún antes de que fuera oficialmente inaugurada y abierta al público al cual se unió Armando Cristeto Patiño como enlace con los artistas que se encontraban en la capital. El director Rafael Villar que estaba totalmente involucrado en estas actividades comenta que:

...lo que nosotros queríamos era tener un polo acá en Xalapa, de ese desarrollo y de las actividades, no esa situación de que todo sucede en la Ciudad de México y aquí no se ve nada, entonces, de alguna manera todo eso se hizo por puro entusiasmo porque los recursos eran cero y la galería funcionaba así con muy pocos recursos; hasta que se fue el gobernador Acosta Lagunes, definitivamente como actividad fue tremenda, se hicieron muchas cosas con poco.¹⁸³

De esta forma y bajo estas circunstancias es que se da el proceso que conformó la Galería AP que se inaugura en abril de 1982. Aunque como ya se mencionó, el evento con los performers se dio de manera previa aprovechando que la construcción se encontraba aún en obra negra, esto era benéfico ya que daba mayor libertad a los artistas de realizar la propuesta que consideraran pertinente sin tener que lidiar con las limitaciones que impone la formalidad de un espacio galerístico.

182 Entrevista a Carlos Torralba por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2011.

183 Entrevista a Rafael Villar por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2012.

De la participación de Krzystof Augustin, hay también diferentes matices. La que hace un acercamiento más humano y cotidiano a esta figura es Carla Rippey, la cual también recuerda que en esa época había una gran afluencia de profesores polacos en Xalapa, principalmente en la facultad de música, pues muchos de ellos además de la docencia, formaron parte de la Orquesta Sinfónica de la ciudad. Ella recuerda detalles como que “Krzystof si era un caso, luego lo encontraba en la calle gritando a su novia xalapeña (...), él no participó tanto en esos eventos performativos, más allá de su performance de gritar a su novia en la calle...”¹⁸⁴ Mi interés en incluir este tipo de detalles es integrar no solo la parte oficial y formal, sino también aquellos rasgos de personalidad y esencia cotidiana, que indirectamente se aportan con nuestra injerencia y acciones a los demás integrantes de nuestra comunidad.

El testimonio anterior da fe de la fuerza de su carácter que parecía ser verdaderamente incontenible, segura razón por la cual llegó a tener fuertes rencillas no solo con Adolfo Patiño sino al parecer con otro tanto de la comunidad docente. Krzystof, con esa forma de expresión tan directa no sólo en el intercambio de ideas sino también en la búsqueda de calidad y experimentación dentro de la institución. Rafael Villar le recuerda y claramente señala al choque de carácter de Krzystof con su entorno como la causal de su salida:

...Él con un carácter muy especial, muy explosivo; una gente demasiado honesta, de esas que te dicen lo que piensan –cosa que no es costumbre por acá- te lo dicen sin ningún adorno y eso a mucha gente no le gustó. Me vuelvo casi su único amigo en la escuela y todos en contra y la gran *grilla*. (...) él encaró y azuzó a toda la gente de la institución, el resultado estuvo ahí, Krzystof se fue del país, no funcionó...¹⁸⁵

Es curioso que a pesar de que Carla Rippey señale continuamente la mala relación que llegaron a tener Krzystof y Adolfo Patiño, a tal grado que lo vincule como una pieza fuerte en el proceso que provoca la salida de Adolfo, Armando Cristeto Patiño tiene otra

184 Entrevista a Carla Rippey por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2017.

185 Entrevista a Rafael Villar por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2012.

impresión de esta relación y considera que “...si no es por Adolfo Patiño, no se le menciona a Krzysztof de vuelta, es tan curioso que es muy cierto.”¹⁸⁶

Quizás podríamos inferir que la relación de Adolfo y Krzysztof fuera una en la cual siempre estuviera mutando el vínculo, que si bien por la potencia de sus caracteres es posible asegurar que tuvieran fuertes conflictos, también el impulso por experimentar y renovar el conocimiento académico que se tenía en la Universidad Veracruzana los convirtieron en fuertes aliados y gracias a esta unión pudieran generarse eventos como los performances estudiados en esta investigación. De esto da patente el profesor Miguel Fematt al recordarlo como el principal enlace para invitar a Marcos Kurtycz a presentarse en la galería que, gracias a su influencia y actividad logró apoyar para la obtención de recursos que lograron su construcción, pues según Fematt “...él era una persona muy movida, junto con otros fue el gran gestor para el apoyo de la Secretaría de Gobierno del Estado de Veracruz, incluso el Secretario de Gobierno fue su padrino de bodas.”¹⁸⁷

Regresando a las impresiones de los eventos, la radical diferencia que implicaba un arte vivo, no objetual y efímero para la comunidad xalapeña generó mucho impacto entre los asistentes, en gran parte también por la calidad de ejecución y propuesta de los artistas invitados, subrayando que estas actividades no eran comúnmente vistas en esa década en el medio artístico y menos aún enmarcada en la disciplina de las artes plásticas. Para Torralba como alumno, la pieza de Kurtycz –incluso teniendo idea de lo que iba a suceder, puesto que ayudó en la logística del evento- le causó una fuerte impresión, comenta “... me saqué de onda, porque fue una actitud fuerte y tremenda y luego

186 Entrevista a Armando Cristeto Patiño por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2011.

187 Entrevista a Miguel Fematt por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2011.

una tranquilidad, entonces cuando ves eso, dices, aquí hay algo.”¹⁸⁸ Igualmente Fematt recuerda el impacto de los asistentes ante la acción del polaco, aunque para él ya era algo conocido gracias a su viaje por Europa del que justamente venía llegando, “Recuerdo que hizo cosas muy buenas, muy interesantes y todos estábamos muy impactados por ello. Quizás yo menos porque cuando esto sucedía yo ya había estado en Ámsterdam, en Inglaterra, incluso ahí presencié uno de Cage.”¹⁸⁹

Como es bien conocido de aquellas personas cercanas a la organización de eventos de performance y arte acción, las piezas y puntadas que tienen los artistas y allegados no se limitan tan solo a los espacios y tiempos específicos dentro de la programación del evento. Es por esto que es común siempre tener anécdotas periféricas en las cuales podemos ver muy bien el carácter y postura de los artistas. Carla Rippey que pudo estar cerca de todo el proceso de estas presentaciones recuerda bien cómo Kurtycz realizó sin que fuera su intención un previo de la icónica pieza duracional *Rope Piece* que accionan en conjunto los artistas Linda Montano y Tehching Hsieh. Rippey recuerda:

Yo estaba cuando lo de Marcos Kurtycz, porque recuerdo que hubo una fiesta en nuestra casa después y ya ves cómo es la memoria, no recuerdo las cosas importantes pero sí los detalles absurdos. Adolfo esposó a Kurtycz y a una chavita, no recuerdo como se llamaba ella, era alguien de la Ciudad de México y luego perdió o escondió la llave y los pobres estaban esposados, si él tenía que ir al baño la chava también y bueno, finalmente se separaron, pero no recuerdo cómo estuvo el desenlace, si rompieron las esposas o qué. Adolfo los tuvo así por horas. También recuerdo detalles absurdos como la ropa exacta que llevaban mis hijos en las presentaciones, unos overoles de mezclilla tipo granjeros.¹⁹⁰

188 Entrevista a Carlos Torralba por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2011.

189 Entrevista a Miguel Fematt por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2011.

190 Entrevista a Carla Rippey por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2017.

Por otro lado, en el caso de la presentación del No-Grupo –que es a través de ellos que se da el enlace para invitar al accionista venezolano Carlos Zerpa-, el contacto con la Universidad Veracruzana se da directamente por medio de Adolfo Patiño. La pieza que presentan *Caliente-caliente* fue la última de tres presentaciones que se dieron en el Museo de Arte Moderno, Academia de San Carlos y finalmente la Galería AP.

Maris comenta que si bien se les pagaron los viáticos, “En cuanto al trato con la universidad, me acuerdo realmente de Patiño, en realidad nosotros no tuvimos así que tú dijeras que la Universidad Veracruzana nos recibió, las autoridades, algún representante del rector, los directores, jefes de área o departamento, la verdad es que no.”¹⁹¹ Este recuerdo me parece interesante porque en el año 2010, cuando con apoyo del alumno de artes visuales Fausto Méndez, pudimos llevar a cabo el Festival Internacional de Performance IntermediaLab, si bien recibimos mucho apoyo y facilidades, las autoridades no precisamente se involucraban en los eventos o el contacto con los artistas. Este fenómeno es recurrente y si bien se agradece que se abran las puertas a estas expresiones, sería mejor que se le diera el mismo trato que a otros eventos y artistas que se relacionan con otras disciplinas.

Volviendo al pasado, los performances de este colectivo no solo tenían una crítica al medio artístico, sino también se relacionaban con los acontecimientos económicos y políticos que se vivían en la época, tenían mucho de crítica política. Particularmente el evento de este colectivo no fue solo la presentación de las piezas, el No-Grupo también “... trajo una exposición y lo que hicieron mucho fue enseñarnos a intervenir documentos, mucho de libro objeto, libro de artista...”¹⁹² Los testimonios muestran que el trabajo de este colectivo tenía, quizás sin intención, una estructura mucho más didáctica. Esto

191 Entrevista a Maris Bustamante por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2011.

192 Entrevista a Carlos Torralba por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2011.

encajaba muy bien con los objetivos planteados por la institución y por Adolfo Patiño de no solo mostrar las nuevas tendencias y experimentaciones artísticas, sino que los alumnos pudieran conocerlas más a fondo para comprenderlas y posiblemente poder integrar estos nuevos conocimientos a sus futuras obras. El No-Grupo compartía sus catálogos, imágenes, videos, transparencias, etc.; con todos estos elementos lograban presentar un proceso claramente identificable en todas sus fases.

Es quizás por lo anterior que el No-Grupo es recordado como el que más impacto e influencia tuvo a largo plazo en el alumnado, probablemente también porque la relación entre ellos y la Universidad Veracruzana se extendió en las siguientes décadas al menos con Maris Bustamante. Eso lo podemos ver a largo plazo en el interés de docentes y alumnos justo por el rubro del libro de artista y libro objeto, que son las líneas *experimentales* que más se han explotado. Para Torralba:

...lo más trascendente que vino a enseñarnos el No-Grupo fue esa parte de valoración del trabajo en equipo, de cómo un grupo de personas, un pequeño colectivo puede tener una intención y tener una profesión en torno de lo que está haciendo y andar por un montón de lados. Nosotros sí revaloramos parte de lo que estábamos haciendo como comunidad.¹⁹³

La unión de la esencia telúrica de estos eventos performáticos y la etapa de evolución y cambios que se encontraba viviendo la escuela de artes se fusionaron en un impulso en todos sentidos. Los alumnos comprendieron la importancia de generar eventos alternativos y lo sorprendente que puede ser la fuerza del arte cuando lo sacas de los moldes conocidos, lo relacionas con el contexto y lo muestras en el espacio público. Las protestas de los jóvenes ayudaron a empujar la construcción de la galería y el proceso de ésta permitió la llegada de estos visitantes, sus propuestas y sus cuerpos. El performance de forma directa o indirecta forma parte de la raíz que permitió que esta escuela llegara a ser Facultad y sea ese espacio de desarrollo

que existe ahora. Este impacto que se desarrolló a largo plazo a través de aquellos alumnos que ahora son profesores de las nuevas generaciones, Torralba lo describe acertadamente al decir que:

Ver todo eso, fue para nuestra generación muy impactante, los que todavía seguimos en el ajo de la plástica, esta parte fue como de las grandes que nos transformaron la visión de lo que estábamos haciendo en el arte, de ahí algunas de las otras cosas que nos tocó fue en el Cervantino, pero ya lo podías percibir con otros ojos, ya no con un sentir estricto. Podías entender cosas como el *Espacio Escultórico* en la UNAM, cómo puedes construir esculturas bajo ese contexto, entonces le vas encontrando sentido a las cosas a partir de que alguien hizo una acción y cuando lo platicas o lo revives después, cae sobre uno toda esa cultura del cuerpo...¹⁹⁴

Por su parte la galería siguió su camino y aunque en un principio como ya señalamos la idea era que sirviera para que los alumnos pudieran exponer, esto fue cambiando y se le prefirió dar un sesgo pedagógico, un lugar donde pudieran ver exposiciones de grandes representantes del arte que se encontraban trabajando de forma contemporánea como lo fueron Manuel Felguérez, Tamayo, Sebastián y artistas locales. El espacio sí se llegó a abrir a los estudiantes pero sólo en exposiciones colectivas que tuvieran una línea y calidad bien determinadas.

En cuanto a pensar de una manera más puntual qué fue del performance en el imaginario y obra de los profesores y alumnos y por qué esta disciplina pareció tener un paso fuerte pero a su vez fantasmal, es algo que indagaremos en los testimonios, pero de inicio es el mismo Rafael Villar quien se plantea este cuestionamiento y con el cual cierro este apartado: "...en cuanto a la recepción de aquellos fueron muy bien aceptados, eran la sensación, se llenaba, no era suficiente el espacio y yo realmente no sé. Me pregunto por qué no seguimos haciendo eso, quizás fue por toda la inercia de problemas que se desprendieron de ese periodo, había cuanta cosa."¹⁹⁵

194 *Idem.*

195 Entrevista a Rafael Villar por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2012.

3.1.1.3. El fantasmal paso del performance por Xalapa.

Otra de las reflexiones que recurrentemente surgieron en los entrevistados durante este proceso fue referente a pensar cuáles son las concepciones de performance que comprendieron a partir de estos sucesos, también recordar cómo es que éste se ha enseñado en la Universidad Veracruzana y por qué no ha tenido mayor incidencia a lo largo de las generaciones.

El mismo Rafael Villar comenzó su entrevista afirmando que “Lo malo es que la escuela no tiene ningún archivo de nada.”¹⁹⁶ Lo cual es una situación muy penosa y no solo por el tema del performance, sino por los innumerables eventos, exposiciones, charlas, conferencias y actividades autónomas de los estudiantes. Como lo vimos en el apartado en el cual Maribel Escobar, Brenda Caro y Mónica Mayer compartieron sus experiencias sobre el tema de los archivos, queda muy claro que la cultura de la memoria en las instituciones es relativamente nueva, si aquí en la Ciudad de México hace poco que comienza a ponerse atención, en provincia la situación está aún más abandonada. Maris Bustamante se refiere a esto:

No es de extrañar que en las instituciones donde sucedieron cosas importantes que hoy se aprecian como tales; aun cuando haya habido algunas cosas, las hayan perdido, a lo mejor no nada más por mala onda, sino que simplemente vieron cosas que les pasaron por enfrente y se les fueron, eso es lo que yo creo. La situación del performance siempre fue muy difícil.¹⁹⁷

Si bien no podemos confiar en que las autoridades en turno tendrán la sensibilidad y criterio para considerar como importantes una serie de hechos que van construyendo cotidianamente la historia e identidad de una institución, sería importante replantear sobre la mesa de cada directiva el tema de los archivos y la memoria, hacer un rescate digno de los acervos que se tienen y proponer dinámicas para registrar y

196 *Idem.*

197 Entrevista a Maris Bustamante por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2011.

catalogar lo que suceda en el porvenir. Hay cosas que nos parecen comunes a nuestro entorno, otras fugaces y otras tantas no las comprendemos, pero eso no debe impedir admirar su potencial como un factor que generará historia.

Algunas cosas se han mezclado en la memoria, el profesor Omar Gasca llegó a afirmar que Miguel Fematt había realizado performances, sin embargo al cuestionar a éste al respecto, además de soltar una risotada muy propia de él, me dio una explicación sobre cómo una personalidad tan chispeante como la suya puede llegar a ser confundida con un hecho que pareciera perteneciente al arte del cuerpo:

Lo que cuenta Omar Gasca de mí y algunos supuestos performances es la versión de él, porque uno no se está observando a sí mismo, a excepción de los performers que sí lo hacen. No estoy negando el ego ni nada, que tú estás sobreactuando y hay muchas cosas que yo hago y después pasan porque sobreactué, pero no es algo que yo estoy planeando.¹⁹⁸

Si bien en esta memoria nebulosa que toma a Miguel Fematt como un artista de performance no hay nada intencionadamente artístico, lo cierto es que es importante tomar estos mitos y confrontarlos con la fuente misma para poder darle certeza, aunque también me parece interesante permitir que cierta parte de los imaginarios personales se mezclen y creen algo nuevo respecto al pasado, una mezcla de percepción, ficción y un poquito de realidad.

Por otro lado Armando Cristeto Patiño nos habla de una circunstancia que para él fue muy importante para poder comprender el performance: la fusión de la convivencia cotidiana con su hermano Adolfo, así como por supuesto conocer los procesos de piezas que pudo presenciar, es un viaje en el que se cumple el ciclo completo. Él mismo espera que este gran proceso que vivió, también lo hayan experimentado los alumnos y la institución en sí misma y que quizás de todo, de la confrontación de personalidades, las clases al interior del aula, los artistas invitados, se haya generado en los estudiantes una

198 Entrevista a Miguel Fematt por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2011.

idea bien esbozada de lo que es la acción, un concepto que no sólo se aprehende con el intelecto sino con el cuerpo y la experiencia misma. Al menos en su caso considera que su proceso lo llevó a esta idea:

...el performance y su plenitud es él mismo, su ejecución, el artista como ejecutante; en un momento dado puede haber muchas referencias pero la obra en sí es el ejecutante. Lo otro lo podría mostrar en originales, en papel, en proyección y tienen un alto grado de plenitud, pero al ejecutante del performance hay que llevarlo ahí, hay que vivirlo para que suceda todo en el tiempo-espacio como el performance lo requiere y exige.¹⁹⁹

Los alumnos que estuvimos en la Facultad de Artes de la Universidad Veracruzana ya más hacia los años 2000 vivimos otra metamorfosis que fue la de la adaptación al Nuevo Modelo Educativo Integral en el cual dejaron de existir grupos estables para, a partir de multiplicidad de ofertas en cuanto a asignaturas, cada quien iba trazando su propio camino académico. Nos tocó un periodo de mucho cambio en cuanto a estructuras y asignaturas, pero la plantilla docente se mantuvo más o menos estable, por lo cual en muchos temas se pudo profundizar, pero otros desconocidos no fueron tocados o quizás sí, pero desde una sola visión.

Anoto lo anterior porque en la época de los 80's en el área de artes plásticas se vivieron cambios en todos los aspectos, tanto de sede, como el paso de ser escuela a facultad, reestructuración de asignaturas y principalmente un diverso flujo de profesores que con su larga o breve estancia pusieron su granito de arena en este proceso de establecimiento. Rafael Villar recuerda el paso de Felipe Ehrenberg que también culminó en una conflictiva salida: "...era un caso especial- era muy abierto a muchas cosas y de alguna manera era un polo; con todo esto había pique y pugna, la pugna con Felipe finalmente fue sacarlo en una junta académica muy accidentada, muy fea..."²⁰⁰

199 Entrevista a Armando Cristeto Patiño por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2011.

200 Entrevista a Rafael Villar por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2012.

De pronto pareciera que el tema de los profesores llegados de fuera y la experimentación, alimentada por supuesto por la peculiaridad y fuerza de las personalidades tendiera a generar conflicto, el enfrentarse con la diferencia y este aporte de nuevas ideas. No afirmo nada, simplemente lo infero, pues la mayoría de los profesores que se quedaron fueron los mismos alumnos que se graduaron.

En cuanto a la experimentación Carla Rippey recuerda que aunque no fue exactamente la época en la que ella ingresó en la institución veracruzana, esta apertura a la experimentación fue algo que comenzó con la dirección de Carlos Jurado, que es quien de hecho contrató en su momento a Felipe Ehrenberg. Mientras que cuando ella se encuentra como docente, ya en los tiempos de Rafael Villar, se da un trabajo fuerte por parte del colectivo al que pertenece: “Peyote y la compañía”, del cual recuerda su participación en un evento que hubo en la capital veracruzana:

...un coloquio sobre el estridentismo y fue Raquel Tibol a Xalapa, eso último debió haber sido 83´u 84´. En ese momento hicimos cosas con diamantina con el listado de los estridentistas, de la mujer estridentista, esos los pegamos en la calle (...) Nos acusaron de sexismo, por eso de la mujer y el estridentismo, pero fue un acto medio anónimo. También hicimos unos libritos con imágenes de la lotería, que tenían que ver con el estridentismo...²⁰¹

Me resulta muy placentero poder confirmar el interés que a partir de estos encuentros se fue concentrando en la posibilidad de realizar piezas en espacios públicos, aunque lo cierto también es que estas ideas y necesidad de visibilización surgen por las exigencias que comienzan a presentar tanto para alumnos como para docentes del requerir mejores recursos para un espacio que pudiera dar posibilidad de mayor desarrollo a la escuela, así como su evolución académica, teniendo la finalidad de dignificar la educación en las artes en Xalapa.

A partir de esta prerrogativa, la fusión entre estos jóvenes docentes y su actitud contestataria y experimental, hacen reacción con los

201 Entrevista a Carla Rippey por Karla Rebolledo, Ciudad de México, 2017.

alumnos, su energía y menester para que se materializaran eventos nunca vistos, que son los que desembocan posteriormente en lo que ya narraba Rafael Villar: el interés de la Secretaría de Gobernación del Estado de Veracruz por apoyar y arropar a estos estudiantes. Miguel Fematt recuerda parte de estos eventos:

Los chavos vendían obra en el Parque Juárez y los de foto hicieron una Marilyn Monroe con un hoyo para que la gente pasara y se tomara la foto asomando su cara. Estaban bien esas cosas, interactuaban con el público y todo, yo veía esto muy bien.²⁰²

A mí particularmente esta sucesión de eventos me parece muy curiosa, en el tiempo que fui estudiante en la Facultad de Artes había francamente poco interés por hacer algo en serio en el espacio público. Quizás los que más llegaron a hacer algo fueron los compañeros de la Licenciatura en Teatro, pero me refiero realmente a eventos rara vez llevados a cabo y que tuvieron poco eco y mucho menos continuidad. Del lado de los alumnos de Artes Visuales esto fue aún menos. Así que cuando escucho este tipo de recuerdos de los años 80's en el cual parecía haber mucho movimiento e impulso por experimentar, donde los alumnos crearon un movimiento tal que lograron que el gobierno veracruzano volteara la mirada a ellos y no sólo eso, sino que se desprendieran de un recurso para otorgarlo a la institución, me parece un momento poderoso y potencial.

Insisto en pensar que mucho tenga que ver con estos profesores jóvenes y activos en los diversos ambientes del arte, que en su propia obra se encontraban en exploración y experimentación, que mucho de su impulso e influencia fue el que empoderó a los alumnos a realizar este tipo de actividades y principalmente a hacerse escuchar y ser visibles. Carla Rippey reflexiona al respecto comentando:

Hay una tendencia desafortunada de escuelas de provincia que tienden a irse para dentro en vez de abrirse para afuera. Había mucho movimiento en esa época, Adolfo con sus eventos y Esteban Azamar y yo exponíamos mucho. Pero mucho de lo

202 Entrevista a Miguel Fematt por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2011.

que se hizo realmente tuvo que ver con Adolfo que llegaba como huracán y luego destruía todo. Adolfo inventó eso de Fotógrafos Independientes, donde exponía en la calle y llevaba a sus alumnos a exponer en el Parque Juárez. Pero pues comenzó, como ya lo vimos a faltarle al respeto a sus alumnos y por sus malas acciones fue que empezó el resentimiento en su contra, si él hubiera seguido con el respeto al alumnado, entonces no hubiera sucedido todo lo que pasó.²⁰³

Sin pretender estar en un ciclo repetitivo respecto a Adolfo Patiño en Xalapa, lo cierto es que gran parte de este tipo de experimentaciones y atrevimientos se dieron gracias a su presencia, más adelante Carlos Torralba hace justo una reflexión al respecto, pero me adelanto señalando en la importancia real de que un docente se encuentre realmente sumergido en un proceso creativo, pero uno complejo en el cual se encuentra planteando y replanteando su obra, haciéndose preguntas y en constante prueba y reconstrucción. Considero que el duro peso de la estricta vida académica, empujada muchas veces por la parte burocrática, es un gran peligro para el desarrollo de ésta y el impulso que recibirán sus estudiantes.

Xalapa y sus estudiantes de arte tuvieron este fuerte momento de exploración del cuerpo y el espacio público, después todo parece irse diluyendo hasta dar la sensación, al menos hasta mi generación, de que este tipo de actividades sucedían con escasez y no por el contrario que este movimiento y la influencia de la disciplina del performance, fueron fundamentales para la construcción de lo que hoy es y que, aunque no lo vemos con claridad, forma parte de los cimientos de su identidad. Algo de esta influencia se mantuvo todavía un tiempo, aunque siempre al parecer unida a una necesidad contestataria y de protesta, como bien lo recuerda Carlos Torralba:

...se da con los movimientos que se dieron contra la instalación de la planta nucleoelectrica de *Laguna Verde*, hubo una serie de actividades que se llamó *Los artistas se manifiestan*, y contribuimos algunos a hacer intervenciones en el *Parque Juárez* y *Plaza Lerdo*. La gente de teatro y danza junto con artes plásticas participaron, había una suerte de manifestaciones que se acercaban a

performances para manifestarnos políticamente en contra de dicha instalación...²⁰⁴

De forma posterior a este periodo descrito se siguen dando ecos de estas manifestaciones corporales y experimentales, ya no sólo en el espacio público, sino también al interior de los espacios destinados al arte. Esto se da también desde la perspectiva del alumnado, sino por el tipo de eventos e invitados con los que se contaron en algunas fechas.

Carlos Torralba enumera algunos eventos como el que se dio en la Galería Alva de la Canal con la fotógrafa Oweena Fogarty, en la cual realiza un acto en el que utiliza uno de los cuartos de la galería como cuarto oscuro para revelar fotografías que inmediatamente serán colgadas como parte de la muestra. O lo que realiza también Martín Vinaver, pieza en la que mezcla grabados, cajas y acción. Utiliza su cuerpo para manipular estas cajas y abrir sus compartimientos que, al permitir observar las imágenes contenidas, de alguna manera comienza a contar una historia a partir de esta interacción.

Miguel Fematt, quien también ha estado a lo largo de este tiempo como parte de la institución y que ha podido tener una visión de su evolución y múltiples expresiones que se han dado con las generaciones que han pasado, nos compartió reflexiones en las que, más allá de esta época de establecimiento y a la vez experimentación —ya al pasar a la sede actual en la calle de Belisario Domínguez—, la mayor parte de las expresiones corporales se centraron en los alumnos de danza y teatro; aunque cabe aclarar que la mayoría de estas actividades seguían apegadas a las estructuras de su disciplina, obviamente no son abordadas como arte conceptual o como una extensión de las artes visuales mismas.

Aclara que en el momento en el que más se vio movimiento nuevamente en torno a este tipo de acción es en el año 2009 a 2012 en el cual

204 Entrevista a Carlos Torralba por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2011.

comienzan a darse prácticas de performance por medio de trabajos colectivos, entre los cuales figura es el dúo que establecí con el artista visual Fausto Méndez. También a partir de estos trabajos es que se dan las tres ediciones del *IntermediaLab*, Festival Internacional de Arte de Acción, que fue apoyado tanto por la Universidad Veracruzana como por la Galería de Arte Contemporáneo y el Conaculta; en dichos eventos tuvimos talleres y presentaciones de artistas como: Elvira Santamaría, Bryan Patterson, Soledad Sánchez Goldar, Diana Olalde, Érick Diego, Brama Santos, Narvis Bracamontes, Yury Forero, Víctor Sulser, Katnira Bello, entre otros. También es en estos tiempos donde surge el Concurso de Instalación y Performance *Caite' Cadáver* en la que participan todos los alumnos de todas las áreas de la Facultad de Artes de la UV.

Regresando a los años 80's, Rafael Villar lo recuerda como una época de movimiento, innovación, calidad y sobre todo experimentación, un momento en que la facultad logró hacerse visible más allá de sus comunes espacios de compartimento. Con nostalgia y cierta tristeza nos comparte:

A mí me tocó estar en momentos muy brillantes, participar en muchas cosas y da tristeza ver ahora como está la cosa en general y lo salvan algunas individualidades por mérito propio, no porque haya una gran estructura y que el aparato cultural realmente sea algo bien orientado.²⁰⁵

Insisto en que un momento donde renació un tanto la popularidad de atreverse a experimentar y generar otro tipo de relaciones entre los compañeros artistas, que pudieron decantar en expresiones más transversales, fue el periodo que señalé de 2009 a 2012. Pues más allá de lo que se hizo desde las entrañas de la Universidad Veracruzana, también fue un momento en que se dieron intercambios con otros centros de formación en artes de la Ciudad de México. Las actividades realizadas motivaron y refrescaron lo que estaba sucediendo en la capital veracruzana, Carlos Torralba, director en ese entonces nos comparte:

205 Entrevista a Rafael Villar por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2012.

Me acuerdo que en el encuentro con estudiantes de las escuelas del INBA en el año 2011 los compañeros de *La Esmeralda* trajeron su biblioteca ambulante y era muy atractivo; el que un grupo de allá hiciera eso dices: esto es lo que estamos queriendo como algo de acción.²⁰⁶

Yo tuve la oportunidad de estar ahí y participar de las actividades y lo cierto es que la Facultad tomó mucha vida, los pasillos se encontraban llenos de prácticas, propuestas y sobre todo encuentros. El intercambio entre los compañeros de la Ciudad de México y nosotros fue muy enriquecedor y nos dejó un impulso para continuar en lo posible, realizando este tipo de eventos.

En estos años se dio una relación cercana con los compañeros de la Ciudad de México, no sólo por parte del alumnado, sino también los profesores tuvieron la oportunidad de cursar la Maestría en Artes Visuales de San Carlos, a partir de docentes que venían expresamente a la Universidad Veracruzana a impartir sus clases. Parte de estos intercambios con la Academia de San Carlos fue una actividad en la que “...vinieron a poner un taller y tenían seis bastidores limpios y estaban pintando directamente en torno a la plástica, que se me hace que también fue bien interesante, pero también sigue siendo una propuesta de fuera.”²⁰⁷

Encontramos nuevamente la misma reiteración, pareciera que en la Facultad de Artes de la Universidad Veracruzana comienzan a suceder expresiones novedosas o propuestas transversales que buscan exploraciones, a partir de los encuentros que va teniendo con compañeros o proyectos que se dan con instituciones foráneas. Aclaro, no es que de pronto no se hayan dado colectivos al interior de la misma UV que tuvieran el interés de realizar otro tipo de prácticas, pero han sido los menos y en poco tiempo pierden fuerza y no se sostienen ni generan mayor influencia. Al parecer los momentos más intensos de este tipo de prácticas y su eco se dan gracias al diálogo y

206 Entrevista a Carlos Torralba por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2011.

207 *Idem.*

apertura de experimentaciones que se dan fuera de nuestra localidad. Cuando se cierra y se da poco espacio para esta retroalimentación, las obras se vuelven repetitivas, y es cuando lo endémico de esta facultad comienza a devorarse a sí mismo.

El profesor Carlos Torralba ha realizado también esta reflexión, puesto que ha presenciado varias de las fases expuestas en esta investigación, e intenta explicarse a sí mismo y a la vez explicarnos por qué cree que sucede de esta forma:

...en el caso de Xalapa, lo sigo percibiendo que hemos caminado de una manera individualista, hasta egoísta diría yo, porque si no eres parte de esto pues lo siento mucho no me interesa el performance; pero si es de la clase voy y lo veo, de otra manera no tengo por qué apoyar ni por qué acercarme, no tengo ni por qué informarme. Es eso lo que ha sucedido con este tipo de manifestaciones.²⁰⁸

Es complicado inferir cuáles son las razones por las cuales la experimentación se convierte en un hecho extraño en una escuela con una esencia tan interdisciplinaria como es la Universidad Veracruzana, un pequeño espacio en el que convergen multiplicidad de disciplinas artísticas; sin embargo me atreveré a dar una reflexión al respecto. Pienso que tiene que ver con la falta de apertura y de dar una igualdad de trato e importancia a otras formas de hacer, hay una seriedad de trato y calidad muy fuertes en torno al dibujo y al grabado, profesores que se dedican incansablemente a su práctica e investigación, que no han dejado de producir y que entienden la esencia de esta disciplina de punta a punta, es evidente que eso dé como resultado una gran cantidad de alumnos con una gran solidez e interés en ellas.

Sin embargo, el tema de lo corporal se ha quedado siempre en las sombras, los alumnos de artes visuales rara vez tienen experiencias que rocen siquiera la comprensión de lo corporal, el cuestionarse sobre sus formas de hacer, sus detonadores de temas, pensar por qué están interesados en tal o cual imagen y sobre todo no hay un análisis fuerte de su sentir. Se tiende a dar prioridad casi monopolítica a la

208 *Idem.*

técnica, y en los últimos años al discurso conceptual, sin preocuparse porque al final estos tres rubros se encuentren en coherencia y real consonancia. El profesor Omar Gasca hacía la división de tres ejes primordiales en el proceso creativo: saber hacer, saber pensar y saber sentir. Pareciera que los primeros dos están perfectamente cubiertos y son una preocupación clara en todos los salones y todos los semestres, pero el saber sentir tiende a quedar volando, como algo que implícitamente está y que no requiere cuestionamiento, análisis, entrenamiento y reconstrucción.

Lo anterior es una enseñanza que atesoro y que me queda de mi paso por la escuela de teatro, y que llevo conmigo no solo al performance sino lo comparto con cualquier practicante de cualquier disciplina. La importancia de darse un tiempo para comprender de dónde viene lo que me urge a crear, bajar al interior de uno mismo, confrontarse y ser capaces de nombrar nuestros más intensos sentires, para que puedan convertirse en herramientas de nuestros procesos como artistas y que, cuando uno hace esto, nos lleva a lugares desconocidos y nos reta reconstruir las formas que ya conocemos y que muchas veces tendemos a llevar a una repetición que de pronto carece ya de sentido y que llenamos con una excesiva y rígida técnica o con letras y letras de discurso que en lo mínimo logran tocar y mucho menos transmitir el centro emocional del que irradia nuestra propuesta artística.

Creo que esto tiene que ver con que específicamente en la Facultad de Artes Visuales no hay profesores que se dediquen realmente ya sea al estudio teórico o práctico de la disciplina del performance. Tuve la oportunidad de entrar de oyente a algunas clases y el trato que se le da a esta disciplina es muy superficial y no logra tocar realmente el corazón de ésta, no se logra una comprensión siquiera mediana de lo que es y en el ámbito práctico es aún peor, es por eso que esta herramienta se queda siempre corta y tiende a ser dejada de lado como obsoleta o demasiado sesentera. En el área de la Facultad de Teatro podemos encontrar al Dr. Antonio Prieto, que tiene una gran trayectoria como investigador de performance, aunque sus temas y los

artistas protagonistas de sus textos tienden a ser más de una naturaleza fuertemente teatral. No obstante, sería interesante que hubiera mayores acercamientos interfacultades, que los muros se rompan desde adentro, como primer paso antes de volver a acercamientos con entidades externas, que en el momento en que desaparecen se borra también todo rastro de su contacto, porque desgraciadamente el toque no es profundo y por esto no permanece. El profesor Miguel Fematt se atreve a decirlo de esta forma tan simple: “Aquí en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Veracruzana nunca se ha dado clase de performance de una manera seria.”²⁰⁹

Este tipo de vicios se van enredando con otro tipo de cambios que, no negaré que están hechos con una intención llena de buena voluntad, pero que quizás no se les analiza lo suficiente en torno al contexto en el que se van a integrar y los resultados tienen a quedarse cortos o quizás también en algunos aspectos a truncar posibles progresos, este es el caso del Nuevo Modelo Educativo, del que ya hablamos anteriormente. Rafael Villar nos dice su opinión al respecto:

La escuela se está encaminando a darles un barniz a los estudiantes en todo, como darles más opciones y soltarlos lo más pronto, ya si quieren especialización pues están las maestrías, el doctorado, como que abrieron más y apretaron menos. Lo que yo diga es muy discutible...²¹⁰

Como podemos ver hay aspectos positivos que no se cubren de una forma ideal, esa posibilidad de conocer más campos y de intercambiar de compañeros de clase de forma frecuente para confrontarnos con diferentes perspectivas es muy saludable y deseable. Sin embargo, la falta de profundidad en torno a algunos temas y la poca atención que se da para lograr un alumno autónomo y autocrítico que sea capaz de tomar estos escalones iniciales, para luego seguir él por cuenta propia en la construcción de su conocimiento es lo que deja coja a esta propuesta. Solo se tiene en el primer semestre una materia llamada

209 Entrevista a Miguel Fematt por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2011.

210 Entrevista a Rafael Villar por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2012.

Pensamiento Crítico y Creativo, cuya postura y alcance dependerá mucho de la formación del profesor que lo de, únicamente se da en ese periodo y nunca más la vuelves a tener. Creo que es importante asumir que el alumno que llega de nuevo ingreso no tiene estas herramientas y este entendimiento del proceso de enseñanza aprendizaje como un acto de autonomía, así que debería de darse a los alumnos esta formación en todo momento de su paso por la vida académica.

Este Nuevo Modelo²¹¹ genera esta multiplicidad de materias y compañeros pero tanto a los alumnos como a los docentes nos falta un sentido de lo comunitario y lo dialogante, por lo tanto al igual que las materias, tenemos un embarrón de encuentros y poca profundidad de estos que puedan llevarnos a entendernos como una colectividad y poder también explotar esta forma de trabajo que tiene mucho que enseñarnos. Eso fue algo que por la necesidad de tener una galería y un nuevo espacio para la escuela de artes, los alumnos de los 80's pudieron experimentar y gozar de los frutos obtenidos, gracias a la unión que crearon para poder lograr las actividades que le dieron visibilidad a sus peticiones y a ellos mismos en sí. Para Carlos Torralba esto es claro y reflexiona no sólo en torno a lo sucedido, sino a cómo la no comprensión de esto genera una cerrazón que dificulta la entrada de otras formas de hacer y pensar el arte:

Aquí entendimos que como estudiantes habíamos logrado algo con la galería, que no trabajábamos continuamente de forma colectiva y que usualmente cada quien lo hacía por su lado. Eso fue lo importante al menos para mí, es decir, sí se pueden hacer cosas en colectivo, pero al pasar del tiempo el trabajo individualista predominó, tal vez son otros de los factores que hacen que el performance y la instalación no tengan mucha cabida en Xalapa, la gran mayoría caminamos solos en torno de lo que queremos hacer, difícilmente buscamos asociarnos.²¹²

211 Insertado en la Unidad de Artes UV desde el año 2000, el cual se enfocaba en generar un proceso de formación acorde a los intereses particulares de cada alumno, ampliar las opciones de profesores respecto a una asignatura, así como crear horarios flexibles.

212 Entrevista a Carlos Torralba por Karla Rebolledo, Xalapa, Veracruz, 2011.

Con esta reflexión quiero cerrar este apartado, mencionando algunos temas anexos a estos periodos que algunos de mis entrevistados consideran deberían profundizarse también, como la guerra de *periodicazos* entre Carlos Jurado y Rafael Villar a través de la Revista Proceso y con la Universidad Veracruzana como manzana de la discordia, o la ya mencionada salida de Felipe Ehrenberg.

No quiero cerrar esa parte sin antes también confesarme respecto a que, si bien no es responsabilidad de este trabajo analizar ese segundo aire de la Universidad Veracruzana comprendido del 2009 al 2012, hay un trasfondo respecto a su tiempo de vida y los hilos que se jugaban más allá de lo estrictamente artístico e institucional, lo digo porque participé activamente de este periodo y en mi interior conservo recuerdos e historias que también son más carnales, emocionales, encuentros humanos que completan muy bien la explicación de su clima y ocaso. Que es verdad que muchos de los movimientos como los expuestos en esta investigación a veces duran lo que dura un amor, pero no es espacio para narrar esa historia y espero que alguna vez alguien más se interese en investigarlo y descubra lo muy formal y lo muy humano que hay en toda expresión y movimiento cultural.

3.2. Memoria de las piezas, a partir de las narrativas individuales.

Tomando como punto de partida las entrevistas en *bruto* entre las que se encuentran, las memorias de varios de los autores de las performances a reinterpretar, procederé a extraer, primeramente los guiones de cada acción; tomar los elementos primordiales, para, a partir de esa idea principal reinterpretarlos, llevándome a una nueva construcción de una acción nueva, pero que en sí misma llevarán el germen y la memoria de aquellas acciones de 1982.

Como ya hemos hablado anteriormente, analizar elementos de un performance nos hace enfrentarnos a lo que se llama *obra abierta*, que son aquellas que:

...consisten (...) no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras *abiertas* que son llevadas a su término por el intérprete...²¹³

Los tres performances pertenecen a este tipo de obras, sin embargo, al observarlas con mayor detenimiento podríamos encontrar una especie de subclasificación.

Principalmente, las performances *Caliente-caliente* y *Artefacto Kurtycz* tienden a ser del estilo de la *Poética de la sugerencia* que es aquella en la que:

...la obra se plantea intencionalmente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella. La obra que *sugiere* se realiza siempre cargada de las aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete. Si en toda lectura poética tenemos un mundo personal que trata de adecuarse con sentido de fidelidad al mundo del texto, en las obras (...) fundadas en la sugerencia (...) pretende estimular de una manera específica precisamente el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda...²¹⁴

Esto significa que tanto en la pieza del No-Grupo, como en la de Marcos Kurtycz, los elementos no son elegidos para que sostengan un discurso específico o variable, no da *barandales semióticos* tan fijos, no obliga al que observa a moverse dentro de:

“Esta poética de lo unívoco y de lo necesario que supone un cosmos ordenado, una jerarquía de entes y de leyes que el discurso poético puede aclarar en varios niveles, pero que cada uno debe entender en el único modo posible, que es el instituido por el *logos* creador. El orden de la obra de arte es el mismo de una sociedad imperial y teocrática, las reglas de lectura son reglas

213 Umberto Eco, *Obra abierta*, edit. Planeta-Agostini, España, 1992, p.33
214 *Ibidem* p.36

de un gobierno autoritario que guían al hombre en todos sus actos, prescribiéndoles los fines y ofreciéndole los medios para realizarlos”.²¹⁵

Estos autores, por el contrario, utilizan elementos que al ser usados en determinadas acciones, desconectan su significado común, abriendo un crisol de posibilidades casi infinito a aquel que observa.

El caso de Carlos Zerpa, al menos en *Caliente-caliente* es un tanto diferente. Al tratar un tema directamente político, con ciertos elementos-acciones, que por sí mismos ya tienen una carga interpretativa fuerte, sí da ciertas pautas a seguir, con sus respectivas variables, sin embargo, la mayoría de aquellos que observen o simplemente lean el guión, podrán comprender a grandes rasgos el discurso del autor; situación, que, con las otras dos piezas no es de tan fácil acceso, quedando la intencionalidad del autor y su mensaje en una bruma siempre discutible.

La poética que me interesa manejar en mis performances, desde antes de comenzar la investigación de este proyecto, es precisamente la de la *Sugerencia*. Crear obras en las que:

...los sobreentendidos no se dan de modo unívoco, no están garantizados por ninguna enciclopedia, no reposan sobre ningún orden del mundo (...) la obra permanece inagotable y abierta en cuanto *ambigua*, puesto que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la antigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y certezas.²¹⁶

Esta poética coloca al otro -el que observa- en un vacío ante la pieza, un diálogo totalmente abierto, que lo lleva a interpretar de una manera más libre; comprendo que de una u otra manera cada persona que observa una obra la interpreta a través de su bagaje personal y llega a una lectura propia, sin embargo, como ya lo mencioné antes, muchas

215 *Ibidem*, p.35

216 *Ibidem*, p.36

obras dan guías dentro de sí mismas para llegar a una lectura no tan lejana del discurso que las propició.

En las obras que se crean con la *poética de la sugerencia*, sin embargo, se lleva a:

...promover en el intérprete *actos de libertad consciente*, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una *necesidad* que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada...²¹⁷

Es este *acto de libertad consciente* el que me interesa despertar en el que observa, pues así es capaz de reaccionar y participar de una manera más activa y honesta al momento de presenciar una performance. De igual manera a través de esta misma *libertad consciente*, es que me interesa observar los guiones para reinterpretarlos, sin olvidar las poéticas de los creadores, es decir, las haré propias, buscando esas pulsiones en mí.

Es a través de estas estrategias que a continuación abordaré los guiones obtenidos a partir de las narrativas orales de aquellos que presenciaron o crearon las performances que he investigado. El criterio de selección de dichos performances se da en que los tres, se realizaron en la Universidad Veracruzana en el año de 1982, en el espacio que actualmente es la Galería AP, y que en ese entonces se encontraba en construcción.

Cabe aclarar que, en estos apartados solo encontraremos la conexión de elementos de las piezas originales con mi poética y contexto actual, para así, poder dar paso a la creación de las nuevas piezas y su ejecución, situación que se dará totalmente en el capítulo 4.

217 *Ibidem*, p.34

3.2.1 Caliente-caliente

GUIÓN DE LA PIEZA

(Tomado de la entrevista a Maris Bustamante)

Espacio: En construcción/obra negra.

RUBÉN VALENCIA: La pieza que hizo con base en Magritte, que jugaba como mago y entonces salía una paloma. Presentó también su poema planchado, planchable que era como un marco blanco, como un soporte blanco en donde pintó con caseína y con limón, y entonces con el calor de la plancha aparecía el poema planchable que era, según él decía entonces el poema más pequeño que se ha escrito, que en realidad le llamábamos el poema planchable, pero en realidad era una historia pequeñita con la estructura de cuento, lo más chiquito que era de Tito Monteroso que decía había una vez truz que tiene todos los elementos morfológicos de la narrativa de un cuento,

MARIS BUSTAMANTE: Lo de la nariz que ha circulado por todo el mundo. Lo del taco, presentó un suajado que era un cartón con una foto del taco que estaba suajada de manera que tú lo sacabas de la hoja con el suaje, le dabas la vuelta y lo armabas y se veía un taco y la consigna del taco era atrévase a cometer un acto erótico: cómase un taco la gente lo agarraba y entonces era la acción.

MELQUIADES HERRERA: Sus cuadros en honor de Gunter Gerzo. Hizo también algo con lo del merolico porque era parte de la crítica que se hacía.

ALFREDO NUÑEZ: Presentó su instalación de refrescos que era de las primeras instalaciones que había. Hacía algunos soportes con fotografía pero los preparaba de manera que lo que él hacía se veía blanco como si no hubiera nada y de pronto con una esponja ponía revelador, era la época en que todavía no había Photoshop ni nada de eso, entonces él agarraba estos líquidos los hacía y de pronto aparecía algo, él trabajaba también con el Chapulín Colorado entonces por ahí hay algún trabajito que él hizo en el sentido.

3.2.1.1 Acerca del autor.

Esta pieza fue realizada por el No-Grupo, integrado, para estas fechas por: Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Rubén Valencia y Alfredo Núñez. Ellos, junto con otros artistas, como aquellos que forman parte de esta investigación, fueron precursores del performance en México.

Bien cabe aclarar, que ellos no denominaban lo que hacían como performance, sino como *Montaje de momentos plásticos*. La esencia de su obra se define en las palabras de Maris Bustamante:

Consideramos el humor como algo muy serio, incluso fue una vía de interrelación y formó parte de nuestros eventos, a los que a partir de 1979 los denominamos *Montaje de Momentos Plásticos*, lo cual por cierto fue sugerencia mía y aceptada por el grupo. En esos momentos no existía el uso del término *performance art*, que después fue aceptado por todos ya que permitió circular a nivel nacional e internacional con el tipo de propuestas que se desarrollaron. Por eso nos vino como anillo al dedo el término *Artes No Objetuales*, que introdujo Juan Acha, con el cual nos veíamos y platicábamos mucho. Desde entonces defendimos que al aceptar esta denominación no es que no hubiera objeto, sino que nuestro objeto era otro.²¹⁸

El nombre de este grupo tiene mucho que ver con la dinámica de creación que desarrollaban, en la cual:

Cada integrante creaba una acción individual e independiente, de carácter irónico – humorístico y en función del pretexto en común. Para ello utilizaban diversidad de herramientas de orden plástico, visual y corporal. La suma secuencial de acciones presentadas constituía cada uno de los momentos plásticos.²¹⁹

Fue un grupo de artistas que dieron pie a un parteaguas que, aún en nuestro tiempo siguen siendo referencia obligatoria y una influencia

218 Maris Bustamante, Blog Artes e historia, http://www.arts-history.mx/blogs/index.php?option=com_idoblog&task=viewpost&id=180&Itemid=57, (Consulta: febrero de 2009).

219 Sol Henaro, *No Grupo: Un zangoloteo al corsé artístico*, MAM, 2010.

visible entre algunos artistas mexicanos; su producción se distinguió siempre por:

...el uso del humor caustico como herramienta crítica y por ejercer una irreverencia iconoclasta total ante los canales oficiales del momento. A través de múltiples montajes de momentos plásticos (acciones o performance) criticaron abiertamente el letargo que durante los años setenta imperó en algunas de las estructuras artísticas de la ciudad de México....²²⁰

Con este pequeño acercamiento al interior de su posición como creadores, podemos darnos una idea más clara respecto a la poética con la que cimentaban su obra. Esto nos permitirá adentrarnos de una manera concreta al guion de la acción.

3.2.2 Artefacto Kurtycz

GUIÓN DE LA ACCIÓN:

(Tomada de la entrevista a Carlos Torralba)

Espacio: Construcción/obra negra.

Se coloca un costal grande y frente a él un pedazo de tronco.

El accionista se introduce con su hacha en un costal desde unas cuatro horas antes de comenzar su performance.

Permanece acurrucado en el costal durante las cuatro horas.

Inicia el evento, comienza a llegar la gente, el sigue quieto acurrucado dentro del costal.

Después de un rato el accionista, sin aviso, sale con un gran impulso del costal sosteniendo el hacha y se lanza contra el tronco, mientras da un grito.

Encaja el hacha en el tronco.

Como situación extra se comenta que en esta pieza fue utilizado también el elemento de la pólvora, para una acción posterior a la del tronco, que nadie recuerda bien a bien.

3.2.2.1 Acerca del autor.

Marcos Kurtycz fue un artista polaco radicado en México desde al año de 1968 hasta su muerte en 1996. Como creador, exploró diferentes técnicas, relacionándose íntimamente con el grabado, arte correo, libro de artista, la instalación, creación de objetos y la performance, siendo uno de los referentes más importantes en cuanto a dicha disciplina hecha en México.

Su obra en general se caracteriza por:

La manipulación experta o el dominio sobre ciertas materias que aparecen repetidamente en la obra, como el fuego, el aire (del metro), el agua, el mercurio y el copal; o de elementos como el laberinto, el hacha, la escalera, la espiral y la serpiente, bien pudieran acarrear ciertas connotaciones gnósticas y/o chamánicas. No cabe duda que la energía ejerce una fascinación sobre Kurtycz y que se considera a él mismo como conductor de energía.²²¹

Sus performances variaban en cuanto a realización en espacios, bien podía trabajar en galerías, territorios naturales o en la vía pública. Él era de los pocos que mantenían de manera profunda la relación arte/vida, pues una de sus herramientas de creación, como lo era su famosa hacha, lo acompañaba frecuentemente, incluso cuando asistía a eventos artísticos como simple observador. Respecto a esto, él decía que:

El hacha es un instrumento, una herramienta. Juega un papel muy importante en mis eventos y además, resulta muy útil porque la intervención de guardianes del orden o de censores es muy frecuente. Y resulta que la herramienta que uso, de pronto, puede cumplir otro papel. Todavía no he visto a nadie que pueda sacar de un lugar a un hombre que empuña un hacha, no obstante han habido intentos frustrados... Es raro, porque en el momento del evento estoy muy tranquilo y no me pondría violento, pero a veces tratan de sacarme del lugar, por alguna razón o porque no tengo permiso; les digo: bien, sáquenme, pero tal cual... y hasta ahora parece que no hay técnica para sacar de un sitio a un

221 Sloane, Patricia, *Memoria*, Textos críticos, www.marcoskurtycz.com.mx, (Consulta: Octubre de 2011).

hombre con un hacha. Además, todos han visto cómo funciona, porque entra a los eventos desde el principio. Esta es una de las explicaciones del hacha; el hacha llama la atención, pide respeto, me protege. Tal vez por eso, no usaría nunca brochas, porque las brochas no protegen.²²²

La obra de Kurtycz siempre sorprendía por el manejo energético de su presencia en las acciones, así mismo como la fusión que lograba hacer con sus otros intereses como el grabado o los libros de artista; experimentando con elementos como la pólvora, el fuego o realizando cortes con su hacha. Para él el concepto de artefacto, que utiliza para dar *título a la pieza que investigo, resume en sí mismo la ejecución de dicha performance*:

Al principio no hay nada. Luego aparece una idea. La idea a su vez produce cierto vacío en el tiempo-espacio. El vacío genera la urgencia, los medios y la realización. En la última fase suceden fenómenos importantes que a continuación se enumeran. Transformación de energía, eliminación del vacío, generación de satisfacciones de alto nivel, transformación-destrucción del objeto. Reducción de artefacto a concepto.²²³

En su obra encontramos continuamente una especie de necesidad de hacer consciente el proceso de memoria, al dejar huellas en sus grabados, libros y en ocasiones paredes. Sus piezas conforman una especie de rastro de su propia vida, tomando en cuenta que casi todos los elementos que utilizaba eran autorreferenciales, una fusión de su pasado polaco y su presente mexicano, dando paso a una nueva memoria. Para Kurtycz la memoria tiene una importancia vital en la construcción de su identidad, en sus propias palabras: “Es sumamente jodido perder la memoria (por descuido) y peor aún que se la penetren con alevosía y ventaja.”²²⁴

222 Entrevista a Marcos Kurtycz por Felipe Agudelo Tenorio, Textos críticos, www.marcoskurtycz.com.mx, (Consulta: Octubre de 2011)

223 Kurtycz, Marcos, Textos, www.marcoskurtycz.com.mx, (Consulta: Octubre de 2011)

224 *Idem.*

3.2.3. Patriamorfosis-zerpatría.

GUIÓN DE LA PIEZA FACILITADO POR CARLOS ZERPA.

Resumen de cuatro momentos en la vida de la patria.

1- Un hombre exquisito...

El ruido de la TV y la radio lo acompañan en su soledad.

La rutina y el hastío lo llevan a la alienación.

La austeridad y la vida casi monástica lo desesperan y le producen un vacío.

Abandona la máquina de escribir, la gaveta llena de recuerdos, el disco con boleros de Los Panchos, el sapo de madera y la bandera.

Se produce un cambio en él.

Huye de la locura.

2- Un marinero disipado.

Asume una nueva vida llena de frivolidad y de fiestas.

El desenfreno sexual, la farándula y la fanaticada lo enloquecen.

Él está dispuesto a todo, quiere en verdad llegar más allá, se torna violento, se hace mago y canta un rock and roll.

El vacío continúa.

Se produce un cambio en él.

Huye de la locura.

3- Una mucama ¡¡pero divinaaaaa!!!

Toma el camino del trabajo duro, del amor y del servicio al prójimo... practica la caridad y ayuda a los ancianos y a los niños huérfanos.

3.2.3.1. Acerca del autor.

Carlos Zerpa es el performer venezolano más conocido a nivel internacional, siendo también uno de los precursores de la performance, no solo en su país sino en América Latina.

Hablar de la obra de Zerpa, es casi siempre hablar de situaciones polémicas, como la misma Maris Bustamante lo llama *el niño terrible del arte venezolano*.

En pláticas personales que he tenido con el artista vía internet, comenta que sus principales intereses al crear son sus propias obsesiones, memorias y sobre todo su entorno cotidiano (personas, objetos, situaciones).

Sus performances generalmente contienen las siguientes características:

- La violencia (desde la más amplia violencia social y urbana hasta las agresiones dentro del pequeño recinto, esas que van creciendo por incompreensión en la relación amorosa).
- La presencia de la política en la vida cotidiana (la patria personal, Venezuela como leitmotiv, América como universo compartido).
- Las devociones religiosas del pueblo, con sus matices entre lo que se hereda de una cultura impuesta y lo que se vive como espontánea sinceridad de la entrega.
- Las hibrideces entre lo religioso y lo político, entre las devociones sagradas y las patrióticas, entre santos y héroes (una estructura reiterada dentro de la cultura popular).
- La necesidad de reconocerse, de ser conocido (el tema de la identidad convertido para él en un problema individual, personalizado).
- La cultura de masas de la segunda mitad del siglo XX- T.V., cine, música popular, espectáculo, publicidad artes marciales, lucha libre- y sus sedimentos/ secuelas en la memoria personal del artista.²²⁵

225 Performarte, performance y performancistas, *Carlos Zerpa*, 2010, www.performarte2.blogspot.mx/2010/06/carlos-zerpa.html, (Consulta: Diciembre de 2011)

Sus performances tienden a hacer crítica de lo que el artista ha considerado como *normalidad* en lo que se refiere a las estrategias y temas abordados por el arte. Específicamente en piezas como la que investigo en este proyecto, Carlos Zerpa:

...se pone críticamente en la piel de muchos hombres que habitan entre el machismo, la sensiblería, el fetichismo, la violencia, en otros eventos donde el tema es la patria nos pone para la reflexión otra manera falsaria y farisaica del ser. Yo soy la Patria; Tres Tiempos para la Patria; Patriamorfosis; Señora Patria, sea usted bienvenida; Caliente-Caliente: Cuatro Momentos en la vida de la patria presentan lo que llama Elsa Flores Contra-rituales.²²⁶

Zerpa es un artista que se ha comprometido profundamente con la disciplina del performance, ya sea como practicante o incluso escribiendo respecto a sus experiencias como creador. Manteniendo una línea de ruptura con el fetichismo de los objetos.

4. DE VUELTA AL PRESENTE.

4.1. La experiencia en los performances y su retransmisión.

Respecto a la idea de traer las piezas de performance investigadas de vuelta al presente, parecía que la solución más inmediata era intentar representar los guiones tal cual fueron rescatados. No obstante, al tomar en cuenta las observaciones de las especialistas me llevaron a plantearme con claridad que en mi caso no estoy reactivando un archivo, más bien me encuentro generando uno a partir de los recuerdos de los creadores e implicados. Esto exigía otra dinámica para materializar los performances.

Bien lo dijeron Caro, Escobar y Mayer, en México no se ha hecho gran cosa en torno a la exploración de cómo trabajar con las huellas y objetos derivados de acciones, siendo los ejemplos más memorables aquellos señalados en el capítulo respectivo. Quise dejar para este espacio algunos comentarios y acercamientos sobre este tipo de problemáticas que tienen cierto paralelismo con la propuesta que genero.

Uno de los primeros casos que conocí sobre artistas haciendo estos acercamientos fue el de Marina Abramovic, quien realizó *remakes* de piezas icónicas de acción de la historia del arte con la serie *Seven easy pieces*, realizadas en el Guggenheim en el año 2005, entre ellas podemos encontrar: *How to explain pictures to a dead hare* de Joseph Beuys y *Genital Panic* de Valie Export.

La lectura que haré de estas piezas es totalmente sesgada debido a que no presencia el acto en vivo y solo me referiré al registro digital al que puede accederse por internet, sin embargo, considero que hay

algunas reflexiones que puedo aportar. Si bien comprendo al ver las piezas que no hay una intención de generar una obra idéntica a la original, pues es evidente que hay variantes, tampoco se despega de ellas de forma sustancial. Da la impresión de que esta actividad tiene más un fin educativo hacia el público, que de encuentro poético con ella misma, particularmente en las piezas que no son de su autoría.

Debo aclarar que no menosprecio la impecable ejecución que hace en cada performance, pues Abramovic es bastante conocida por su limpieza, compromiso y concentración con cada acto que realiza, no obstante, me parece que hay una marcada diferencia entre las piezas creadas por ella y aquellas que reactiva. En el caso del performance de Beuys o Export, me parece que logra un muy buen diorama vivo, pero hay algo que no termina de embonar. Aunque la artista se encuentra fuertemente implicada con el acto falta algo en toda esta conexión, pues muchos hemos visto los registros de estas piezas originales y sobre todo las narraciones que de ellas se hacen, definitivamente falta el elemento del contexto y, me atrevo a sugerir que principalmente adolece de la necesidad de hacer que surge del interior del artista y su conflicto encarnado.

Lo anterior cambia radicalmente cuando uno ve la ejecución e imágenes de la pieza *Lips of Thomas*, una performance de una fuerte carga biográfica y en la que no solo brilla la concentración de la artista, sino que podemos ver cómo va siendo afectada por los recuerdos y emociones, la pieza es impactante y poderosa, la artista pone en su piel sus duras memorias. En este punto me parece muy clara la diferencia entre activar una pieza sin encontrar una conexión sustancial con ella y el hecho de crear una que contenga cargas personales al servicio del arte y la acción.

Siguiendo otro ejemplo de la misma artista, en 2010 en el MoMA se presenta la retrospectiva *The artist is present*, en la cual varios performers de diferentes partes del mundo reactivan piezas hechas por Abramovic, mientras ella permanece en una acción duracional ante una mesa en

la cual va confrontándose a diversas personas que desean sentarse con ella. Se sabe que Abramovic realizó un entrenamiento con aquellos artistas que participarían representando sus performances, los preparó dentro de los lineamientos de las directrices para accionar que tiene la artista.

El resultado, me parece un tanto parecido a lo sucedido en *Seven easy pieces*, pues si bien los performers se encuentran profundamente comprometidos desde la etapa de entrenamiento, hay una sensación de distancia al momento de ejecutar y sobre todo, las piezas no son tan fuertes como se puede apreciar en las originales, pues ya se encuentran totalmente desconectadas de su contexto y tienen más bien un propósito de álbum vivo que intenta acercarnos a los hechos acontecidos.

Si bien la propuesta curatorial de estos eventos tendrá los argumentos para justificar esta forma de hacer, pienso que se deja de lado la experiencia del performer y de los otros, por el hecho de priorizar la imagen histórica. Creo que si el interés es más icónico, debiera de haberse centrado en las huellas u objetos que existan de las performances o en caso contrario, correr el riesgo de permitir a los performers participantes apropiarse de las piezas para recontextualizarlas y recuperar la sustancia de la experiencia.

Otro intento por recuperar las huellas de acciones, fue el realizado en el Centro Pompidou de París con la muestra *Sin límites*, la cual en palabras del artista fluxus Ben Vautier se queda corta al intentar contener la experiencia en una propuesta curatorial poco ligada a lo experimental: “¿Qué quiere usted que piense de una exposición que llega treinta años después? Solo puede ser deplorable. Además, el propio título de esta exposición es un saco en el que se mete todo, una mentira...”²²⁷

227 Judit Vidiella Pagès, *Performance y mediación: tensiones, fricciones y contactos entre prácticas performáticas y restricciones performativas*, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.141.

La molestia en el comentario del artista se concentra en que la institución toma la frase *sin límite* como una manga muy amplia en la que muestra tan solo pedazos de los hechos, limitados por las dinámicas de espacio e interacción comunes a los museos, así como de criterios curatoriales. La frase se vuelve entonces contradictoria no solo para la pieza original sino incluso para el intento de experiencia que se propone en torno a los visitantes. Definitivamente debe ser muy triste para un creador de acciones, ver el instante de esas exploraciones corporales reducido a éste tipo de muestras.

Lo anteriormente señalado me recuerda la experiencia que viví al visitar la muestra del artista Ernesto Neto, *La lengua de Ernesto* en San Ildefonso durante el año 2011. Cuando llegué leí el texto de sala y recuerdo que hablaba de que las personas tendrían un encuentro sensorial con las piezas, que podrían tocarlas y experimentar con ellas; esto aunado a la vista de la primera pieza, una gran red llena de pelotas de colores a la que te podías meter, me hizo sentir una gran emoción por comenzar el recorrido. Me quité los zapatos y me metí en la red de pelotas, me acosté en ellas e intenté girar, apenas estaba conectándome con la pieza cuando llegó uno de los vigilantes a decirme que no podía hacer eso, comencé a cuestionarlo sobre qué sí se podía hacer, a lo cual después de muchas negativas, la respuesta fue: quedarse acostado e inmóvil.

Sucedió que a lo largo de la muestra, en realidad no había libertad de exploración, en todas las piezas había una forma *apropiada* de tocar. Particularmente había unas esculturas-botargas que la gente podía colocarse, sin embargo, en ese espacio había una persona del museo que se dedicaba a pedirle a la gente que estirara las manos, colocaba la botarga, se tomaba una foto y nuevamente la retiraba. No había exploración de descubrir cómo voy a ponerme esa escultura, la experiencia se reducía a segundos en pro de la practicidad y economía del tiempo para tomarse la *selfie*. Ignoro de quién es la responsabilidad, si del artista por crear una idea que en beneficio de la impoluta integridad de las esculturas mutila la posibilidad de vivencialidad

del visitante, dejando su discurso como una falsa publicidad, o de la institución que, a pesar de la esencia de la muestra, sigue encajonándola dentro de las limitantes espaciales, de interacción y curatoriales con las que comúnmente trabajan.

Por eso me parece importante trabajar honestamente y dentro de las posibilidades que realmente tenemos a la mano y, si de momento no hay las condiciones para lograr una muestra experiencial que realmente pueda poner al visitante dentro de la sustancia de las piezas de acción, entonces habría entonces que disponer simplemente de los objetos y las huellas generadas. Éste es el caso de la bien lograda muestra *Fuera de las acciones, entre la performance y el objeto. 1949-1979*, del artista Paul Schimmel, en la cual se centran en los residuos objetuales:

Se trata de una exposición que muestra, no el propio arte-acción, sino más bien las obras que queden como huellas de acciones artísticas. Por ejemplo, un trazo realizado por un artista sobre una hoja de papel será lo que llamará la atención.²²⁸

El libro que más aportes me generó para esta parte de la investigación fue la antología: *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. De autores españoles, me brindaron la sorpresa de descubrir que éste tema de la reinterpretación, recontextualización y principalmente el conflicto sobre cómo transmitir lo experiencial de estas obras a través del tiempo, son temas que mucho han discutido e incluso han propuesto y estudiado algunas dinámicas vivenciales que retoman archivos de artistas. Los autores de la introducción Juan Albarrán e Iñaki Estella narran el proceso que se ha dado respecto a este tema en España y nos comparten:

Hasta hace no mucho tiempo –y todavía hoy-, las exposiciones que tematizaban trabajos performativos parecían centrarse en sus rastros documentales –fotografías, video, memorabilia-, restringiendo las acciones a las inauguraciones o eventos paralelos. Sin embargo, desde hace poco más de una década se ha generalizado la presentación de re-inventores – re-enactements- y performances delegadas en el espacio dedicado al arte y se han multiplicado las exposiciones e iniciativas institucionales que tratan de superar la anterior retórica documental que envolvía

228 *Idem*, p.125

la performance para recuperar los elementos experienciales – vivenciales- de lo performativo.²²⁹

Fue muy grato poder encontrarme en esta publicación con diversos atrevimientos y ejercicios institucionales enfocados en intentar subrayar y activar lo experiencial al momento de abordar la divulgación de las acciones que conforman retrospectivas de trabajos de artistas o piezas en particular que exploran este fenómeno de la transmisión y reverberación que lleva en su naturaleza el arte efímero y del cuerpo.

Uno de los casos que más me interesaron fue el del artista de performance español Javier Núñez Gasco, quien para su muestra retrospectiva realizada en el EACC de Castellón, se apoya en el uso y potencial de la narración oral, utilizando a otros artistas que cuentan a los visitantes sus experiencias y versiones respecto a las acciones realizadas por Núñez. “Su obra ausente (...) que sólo conocemos a través de las descripciones de otros performers, parece autoboicotear su inscripción en el espacio museal y, por extensión, también en la historia.”²³⁰

Si bien es difícil encontrar una propuesta que logre conciliar las dinámicas institucionales y que sea capaz de rescatar de forma total la experiencia, hecho que cómo ya hemos reflexionado anteriormente tiene un tinte de imposibilidad comprendiendo que no podremos recuperar la experiencia acontecida como tal, sí podemos utilizar el suceso y sus restos como detonadores de nuevas experiencias. En el caso de Núñez resulta muy interesante la confrontación que se hace de los elementos vivos de los narradores, que, a través de exteriorizar su experiencia, irán generando imágenes en la mente de quienes escuchan que, reconstruirán en su imaginación lo que creen que ha sucedido, para posteriormente confrontarlo con las fotos, imágenes y objetos que conforman la muestra. A través de esta recepción activa,

229 Lola Hinojosa, *Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museos*, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.15
230 *Idem*, p.20

los visitantes hacen suya la experiencia, que a su vez se alimenta de la experiencia de los otros.

Otra propuesta que utiliza la herramienta de la narración es la obra de los artistas libaneses Rabih Mroué y Lina Saneh, titulada *Who is afraid of representation?* En la cual a través de un juego azaroso que realizan con un libro sobre piezas de *Body Art*, que hojean y detienen en cualquier página. Si aparece solo texto, Saneh se coloca detrás de una pantalla y se dedica a narrar lo que se dice ha acontecido, contando con tan solo un tiempo de segundos correspondiente al número de la página; en el caso de que aparezca una foto, Saneh hace un juego entre su cuerpo presente pero desfallecido en contraste con la imagen proyectada sobre él.²³¹

En este caso particular realizan también una superposición de narraciones que implican acontecimientos relacionados con la Guerra del Líbano, tema que se filtra a través de las reflexiones que hacen los artistas de las imágenes del mundo del arte en relación con ellos mismos, sus historias, sus contextos y su formación como artistas. Lo que ofrecen a los otros con este ejercicio no es solo la transmisión del hecho artístico como un recorte, sino que nuevamente lo hacen suyo y lo tejen no solo con su identidad como artistas, sino también como personas e incluso en la confrontación con su contexto medio oriental. El ícono que es el performance se convierte en un pretexto que abre un espiral de pensamientos y memorias, de cuerpos que se reflejan. Quienes escuchan, a su vez, se ven inmersos en este despliegue del que ahora seguramente también ya son parte, junto con todo el equipaje identitario y de memorias que se ha conectado con lo dicho. Cuerpos sobre cuerpos, memorias sobre memorias.

Otra pieza que me parece que logra crear una excelente metáfora vivencial respecto a la transmisión de memoria y su réplica en la larga cadena de reverberaciones es la titulada *Roof Piece* de la artista

231 Óscar Cornago, *Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas*, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.160

Trisha Brown, realizada en 1971, pero cuyo registro hecho por la cineasta Babette Mangolte en 1973, es el rastro que conocemos en la actualidad. La pieza de Brown que es bailarina y coreógrafa pone en entredicho la idea de coreografía y repetición, tan instaurado en los cánones clásicos de la danza.²³² Ella realiza una serie de movimientos en la azotea de un edificio que, otros bailarines situados en azoteas vecinas intentan imitar, el trazo original se va desdibujando ante este *teléfono descompuesto* corporal. Cada bailarín intenta asir el fantasma de lo que cree observar y lo hace propio, experimentándolo desde sus circunstancias. Me parece valiosa esta propuesta de transmisión porque aunque el bailarín más lejano es incapaz de repetir el movimiento original siquiera de forma cercana, ha hecho algo aún más importante: ha adaptado esta cadena de historia y memorias a su cuerpo y percepción, nuevamente ha hecho suya la experiencia, la ha devuelto a la vida y ha creado una coreografía propia lejanamente inspirada en ese movimiento germen. Aunque no podamos verlo tal cual, ha dado su fruto, ha preservado el movimiento personal de cada uno de los integrantes de ésta curiosa cadena.

Finalmente, otra pieza que encuentro en sintonía con lo que serán estas recontextualizaciones que realizaré de los performances investigados, pertenece nuevamente a Núñez Gasco, me refiero a la pieza *Resting Pieces R.I.P.*, en la cual el artista graba en lápidas instrucciones de piezas de acción que no ha podido realizar.²³³ De esta obra me interesa la forma en la que al adquirirse este acto en *stand by* y las abiertas posibilidades de interpretación que surgirían de quien pueda llevarlo a cabo. También el pensar en el tiempo de añejamiento que pueda existir entre la concepción de la idea y su puesta en acto, considerando que en su génesis respondió a un conflicto, contexto y carne en particular para ser reaprehendido en otro conflicto,

232 Lola Hinojosa, *Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museos*, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.38

233 Olga Fernández López, *El cuerpo muerto del arte. El objeto-acción* en la obra de Javier Núñez Gasco, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.79

contexto y carne. Me parece justo lo más valioso cómo una idea nace y se materializa en una experiencia que puede ser retomada décadas adelante para detonar a su vez otra experiencia e idealmente seguir así, sucesivamente.

Estas experiencias expuestas se acercan mucho a aquello que desee lograr con la parte práctica de esta investigación, utilizar este encadenamiento de experiencias y memorias suscitado por las piezas originales de performance para a través de ellas, como espejo, explorar mis propias memorias para detonar una nueva experiencia que a su vez cree una nueva performance. Una especie de *Roof Piece* con distancia de treinta años. En el apartado siguiente daré detalles de la forma en la que construí la metodología con la cual accedí a mis propios conflictos, intereses y memorias, a partir de las piezas originales y a su vez el proceso creativo que trajo consigo las nuevas versiones de los performances.

4.1. Metodología de reinterpretación en mi proceso creativo.

Como ya lo exponía en los primeros apartados, el performance es una disciplina en la que todos los elementos convergen con sus respectivas cargas para, en un instante, tener un diálogo poético que desemboque en una experiencia para todos los presentes. Bien sabemos, al ser constantes practicantes del diálogo y la charla en nuestra vida diaria, que este ejercicio se encuentra lleno de accidentes, encuentros y, la mayor parte de las veces, es impredecible a dónde nos llevará; así mismo, “el performance es un rompecabezas inacabado donde lo importante son las partes, no el todo.”²³⁴

Aludiendo a esta metáfora del rompecabezas, es justo ante lo que me encontraba, pedazos de memoria y actos que tenía amontonados sobre una mesa, en la búsqueda de darle sentido, pero, ¿qué clase de sentido? Pues si bien comprendí al enfrentarme con las reflexiones sobre qué

234 Josefina Alcázar, *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014, p.98

es la historia, ésta nunca es algo preciso, unívoco y unidireccional, es decir, si no hay una manera cien por ciento correcta de armarla y, siendo ésta una investigación en artes, que me permitiría jugar de forma creativa, ¿hacia dónde proceder en su armado?

La primera idea con la que había arrancado era rehacer los performances tal como rescatara los guiones, comenzaba a ser demasiado corta y exploraba el acto casi como si fuera un objeto arqueológico. En estas reflexiones me encontraba cuando hallé una cita del historiador Serna que decía: “...hay cierta parte de *verdad* en la *apariencia*, sin que esta dimensión de *verdad* sea nunca *verificable* o disponible mediante protocolos –fijarla es hacer mutar el arte en academicismo, en imitación técnica de lo ya hecho.”²³⁵

Esto se unió en mi mente a las observaciones y comentarios que hacían las especialistas de archivo Brenda Caro y Maribel Escobar, las cuales subrayaban constantemente la necesidad de concentrarse en el performance como una cosa y eliminar todo lo importante que emana de su propia naturaleza intangible y vivencial e intentar trabajar con ello. ¿Cómo referirse a esto?, y ¿cómo abordarlo?, el filósofo Richir lo pone sobre la mesa con suma claridad al señalar que:

...lo esencial del arte no está en lo que toca al análisis socio-histórico-cultural (análisis de los códigos) sino, precisamente, en lo que escapa radicalmente a todo ello, de lo que transgrede los códigos modificándolos de manera imprevista y original, en lo que produce, por lo tanto, el estar en falso del fenómeno como nada más que fenómeno.²³⁶

Recordemos que lo que Richir señala como estar en falso del fenómeno es el hecho de estar viviendo algo que en ese momento se escapa a toda posibilidad de contención y que, pasado el hecho, cuando seamos capaces ya de intentar recordar o interpretarlo, estaremos haciendo siempre un acto de creación, pues a lo que llegemos nunca será el

235 Justo Serna, *El pasado no existe*, Punto de Vista Editores, España, 2016, p.131

236 Marc Richir, *El cuerpo. (Seguido de “La verdad de la apariencia”)*, Bru-maria, Madrid, 2015, p.22

momento vivido, sino ya se encontrará alimentado por todo aquello que de mí reverbera al pensar en él. Así que lo más sensato sería trabajar con la experiencia y, más que enfocarme en transmitir el dato, habría que buscar una forma de re-experienciarlo para poder darle cauce. Entonces nuevamente pienso en plantearme ante los pedazos y buscar generar no lo sucedido, sino otra cosa, ya que la misma naturaleza del performance es generar actos que a su vez inspiren otros, otras formas de obrar en lo simbólico y en la realidad misma.

Algo que explicaré es la influencia que la terapia psicoanalítica ha tenido en la conformación de mi metodología de creación, pero al menos por ahora puedo adelantar que pienso que el efecto que provoca el performance en los otros al presenciarle tiene algo de "... autoanálisis, son instrumentos para la vida, para averiguar los perfiles de la vida propia."²³⁷ Es decir, el impacto que genera la confrontación con este tipo de imágenes y sucesos que tienen en sí mismos cierta carga onírica, nos arrojan imágenes, reflexiones o impulsos que se convierten en la puerta de una posible búsqueda.

Me es importante fijar una postura en este trabajo más en mi papel de creadora y otredad que presencia, que como historiadora. La investigación no tiene un objetivo meramente de naturaleza histórica ya que en primer término, no poseo la formación, y en segundo término, tomando como punto de partida la reflexión de Serna: "... el historiador no hace memoria, pues su investigación se opone a las fragilidades, invenciones, mixtificaciones o dobleces del recuerdo personal o colectivo."²³⁸, a mí me interesa trabajar con las memorias y todas esas características enumeradas que se despliegan al acceder a ella, me parece un material y condiciones más ricas con las cuales impregnar un proceso creativo.

Al realizar las entrevistas, a través de la pregunta inicial, la memoria de los interpelados se abrió mostrando un laberinto personal,

237 Justo Serna, *El pasado no existe*, Punto de Vista Editores, España, 2016, p.44

238 *Idem*, p.63

podemos ver cómo en cada uno brotaron diversos acontecimientos, sentimientos, percepciones de lo sucedido; a partir de un mismo acontecimiento cada quien generó, no precisamente a voluntad, un juego de combinaciones particulares. Poder tener conciencia de esto me hizo pensar que yo quería que me pasara lo mismo cuando me confrontara con las piezas, no investirme de científica con guantes y escalpelo, dispuesta a la comprensión absoluta del ser que tengo sobre la mesa, quería más bien lograr ser sorprendida por este hormiguero de hechos y memorias que bullían frente a mí, sentarme frente a una caja de sorpresa de la cual podría salir cualquier cosa y poder fluir en la reacción, en la activación de mi propia memoria. En otras palabras, vivir el siguiente proceso:

Un sabor, un sonido, un roce, una canción, etcétera, nos despiertan, nos quitan el aturdimiento o la indiferencia. Hechos pretéritos asociados a determinadas sensaciones vuelven ahora, de repente, con fuerza. Algo nos impresiona y ese choque sensible nos hace exhumar un acontecimiento pasado.²³⁹

Si estar frente a un acto, una performance, es encontrarse en cierta desnudez ante el azar, percibiéndolo todo y siendo sorprendidos por el despliegue que sucede ante nosotros, siendo afectados en el aquí y ahora, viviendo la experiencia, eso es lo que quería que me sucediera. Quería intentar ponerme en ese sitio para dejarme sentir los impulsos y que estos fueran dejando brotar en mi interior: recuerdos, frases, imágenes, lugares, objetos, emociones, etc. Sin embargo en mis primeros intentos fracasé tremendamente, estar ante piezas de No Grupo, Marcos Kurtycz y Carlos Zerpa, hacían que no pudiera despegarme de la grandeza y la importancia de sus figuras en la Historia del Arte y, por supuesto, de lo que significan particularmente para mí. Algo en mi inconsciente tiraba hacia ideas hiladas que tuvieran un peso digno en comparación a ellos, ya no era cualquier persona haciendo algo, el aura que llevaban no me permitía una reacción o proceso orgánico.

Entonces supe que para poder internarme en mí misma debía borrar esa aura de alguna forma o lograr omitir ese peso, esa carga que implica estar frente al *artista* y que siempre me ha parecido una especie de impermeabilizante para lograr un encuentro auténtico. Creo que hay artistas que tienen la cualidad de accionar y logran borrarlo, cuando se encuentran en contextos en los que es evidente que nos hallamos ante un hecho de naturaleza artística; sin embargo, en mi caso al no estar frente al acto, sino ante una construcción mental en la que no podía despegar una cosa de la otra, me encontré con esta reflexión: “...no es menos cierto que maduramos cuando nos distanciamos de los mayores, cuando desoímos los consejos del padre para hacernos individuos, para asumir nuestro propio yo, que juzgamos nuevo y original. Lejos del Paraíso, lejos del linaje.”²⁴⁰

Si bien como la cita menciona, uno nunca se desprende realmente de las herencias, de la sangre que lleva –hablando en múltiples niveles–, nuestra mente está plagada de historias, de vivencias, de los otros que tienen que ver con nuestro crecimiento, incluso aquellos a los que ya no conocimos. Es seguro que no llegaremos a nada absolutamente nuevo y original, pero si logro distanciarme de seguir los pasos del *padre* como una serie de mandamientos y recetas, y busco internarme en mí mismo, seguro hallaré una ruta diferente, una suerte de nuevas configuraciones, que a su vez, al analizarlas rezumarán mi propia historia y en ella los ancestros. Al final los volveré a encontrar, pero con otra visión, con mayor frescura, quizás con lazos y relaciones más honestos, con aprendizajes realmente significativos. Entendí que tenía que lograr distanciarme.

Así mismo, quería lograr ese bucle infinito, que mis piezas pudieran provocar en los otros que la encontrarán, el mismo efecto, que se abriera su propio laberinto, y así sucesivamente. Ante la pregunta de “...si es únicamente su repetición, su fijación en cualquier soporte, lo que nos lleva a la obra, a su transmisión y comprensión.”²⁴¹ Respondo

240 *Idem*, p.73

241 Lola Hinojosa, *Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia*.

Notas sobre performance y museos, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Llámalo*

entonces con absoluta seguridad que me centraré en el hecho de la transmisión de la experiencia y no en la conservación del hecho en sí mismo, que además, como ya reflexionamos es un imposible.

Dos acontecimientos de mi vida aparecen en ese momento: mi experiencia como paciente de psicoanálisis y el taller que tomé durante mi estancia en Córdoba Argentina, con la artista Verónica Meloni. Con la terapia psicoanalítica aprendí que la realidad con la que vivía mis recuerdos y el concepto que había generado sobre mí misma, son una mera construcción discursiva que mi mente ha realizado para intentar comprender la avalancha de sucesos y emociones vividos, y también en ciertos momentos, para poder seguir adelante, soportar o esconder ciertos hechos percibidos como demasiado fuertes. En el momento en que en el espacio de análisis vas poniendo el discurso sobre la mesa y te distancias un poco, se van encontrando huecos, inconsistencias, sinsentidos, subtextos; la narración que ha dado sostén a nuestras vidas y que hemos repetido con una seguridad suprema ante los otros y nosotros mismos, comienza a hacerse frágil.

El reto aquí comienza en el hecho de atreverse a rascar y rascar cada vez más, para encontrar lo que ha quedado escondido tras las palabras, y también en lograr entablar configuraciones más orgánicas y honestas de nuestras vivencias. Me di cuenta que quería hacer lo mismo, poder llevar esto aunque fuera en un primer intento perfectible, al proceso de apertura de laberinto que quería obtener de la confrontación con las piezas. La herramienta que elegí para esto, tomada del psicoanálisis fue la de la asociación libre de ideas, en la cual dejas que tu memoria reaccione con inmediatez y te lance lo primero que se te viene a la cabeza, para luego seguir ese hilo hasta donde te lleve o seas capaz de seguir. Nos convertimos en Teseo siguiendo el hilo de Ariadna.

Esta herramienta se unió a las prácticas aprendidas en el taller de performance *Acá-Ahora-Esto2*, impartido por Meloni. Este taller que duraba cerca de tres meses terminaría con una muestra de acciones. *performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.39

En la primera sesión la tallerista preguntaba qué temas u objetos nos interesaban para trabajar sobre ellos, para ese entonces yo llevaba un tiempo empleando una serie de acciones en las que utilizaba globos, enseguida lo propuse y ella fue muy clara, me dijo *he visto lo que has estado haciendo y en tu caso particular no quiero que trabajes con globos*. En ese momento me dio un poco de pánico porque no se me ocurría qué hacer y mi mente solo pensaba en posibilidades con globos, a través de una serie de ejercicios, Meloni nos ayudó a acceder a otras vías.

Los ejercicios en general eran los comunes en un taller de performance: exploración de objetos, improvisación en espacios, confrontación con los cuerpos de los compañeros, tránsitos, observación, etc. Sin embargo, hubo un ejercicio que se mantuvo durante la duración del taller como una práctica constante: diarios corporales. En ellos Meloni nos pedía que diariamente escogiéramos un momento o una acción cotidiana y la describiéramos con excesiva precisión, como se movía cada parte de nuestro cuerpo, movimiento mínimo a movimiento mínimo, detalles del contexto o situación en la que se desarrolló y pensamientos o emociones surgidos. Así, cada sesión compartíamos fragmentos del diario y analizábamos los actos.

Más adelante, cuando faltaban dos semanas para terminar, nos pidió eligiéramos unos cuatro fragmentos del diario, los que nos parecieran más significativos, los imprimiríamos y llevaríamos al taller. La siguiente indicación fue cortar los textos en las frases más cortas que pudiéramos y luego meter todo en una bolsa, habiendo terminado, iniciaríamos el ejercicio surrealista del cadáver exquisito: revolveríamos las frases e iríamos sacando algunas al azar para ir formando nuevas, sin intentar obligarlas a que sonaran con sentido o sintaxis. Al final escogeríamos las tres que nos gustaran más.

Teniendo las frases elegidas nuestra tarea sería leerlas con claridad y en voz alta y luego dejar que nuestra mente reaccionara con alguna idea, frase, palabra, objeto, lugar, etc., y a partir de ahí seguirle la pista a todo lo que lanzara nuestro inconsciente. A partir de ese proceso

fue que generé la pieza *Exceso de equipaje*, con la que me presenté en el cierre.

Me resultó fascinante esta forma de trabajo, porque a partir de esa técnica logré acceder a informaciones que normalmente no se presentarían, pues mi mente consciente demasiado concentrada en crear un discurso con sentido, tiraría más o menos por los mismos rumbos. Esta metodología de creación en la que no lo sé todo de antemano, también me ha permitido tener exploraciones más profundas, pues al lanzar mi mente acertijos en imagen, me hace buscar éstas en la realidad, se vuelve como una carrera de relevos, la imagen me ha llevado al objeto, ahora éste me espera y al encontrarlo me revela la siguiente parte del mensaje, así sucesivamente hasta que la partitura de la pieza se va armando. Incluso, ya teniendo la partitura completa aún no me atrevería a decir con exactitud cuál es el discurso a comunicar, tengo cierta idea, pero nada más. El acertijo se resuelve al hacer la pieza, y a veces incluso, un poco de tiempo después de haber sucedido.

Me interesa el performance como una experiencia de punta a punta, desde su concepción hasta su ejecución, una práctica artística que te va guiando en un cuarto a oscuras, algo que vas conociendo conforme se construye y cuyo concepto no se delinea claramente hasta haberlo atravesado hasta el final. Cuando el artista se encuentra inmerso en este proceso, es muy notorio, la acción irradia otro tipo de energía, es posible sentir la fragilidad del momento, cuando el accionista es absorbido por el instante, y por ende como diría Artaud se "...invita al espectador a ser tragado por la acción."²⁴² Entonces la experiencia del artista desencadena con la experiencia de los otros y los laberintos interiores se abren, es este modo el que me interesa aquel en el que se "...ensaya un intercambio o trasvase de los sujetos..."²⁴³

Reitero que lo que me interesa es aquello que exuda el sujeto durante el acto y también lo que queda reverberando en su interior, así como

242 *Ibidem*, p.34

243 *Ibidem*, p.29

las grietas que filtrarán contenido memorístico a lo consciente. Las piezas de acción investigadas serán simples detonadores para explorar mi espacio interior memorístico e identitario. Sería ideal que a futuro, se pudiera tomar como detonador la narración de las construcciones de mis versiones de los performances, someterlas al cadáver exquisito-asociación libre de alguien más y que a partir de esto se generaran nuevas piezas de arte. No obstante debido a la necesidad de terminar este proceso investigativo, esta parte quedará como idea para un trabajo posterior o como una invitación abierta a quien guste experimentar.

Este trabajo es mi apuesta por "...darle otra posibilidad a la acción que no se limite a su balance histórico."²⁴⁴ Y poner bajo la lupa mi proceso en este trabajo lo considero los primeros eslabones de una cadena, que espero pueda ser continuada abriendo la posibilidad de generar un archivo performable el cual pueda nutrirse de la secuencia: pieza-experiencia-reflexión-pieza-experiencia-reflexión, etc. Un archivo que parte de un hecho histórico, pero que se va conformando de vivencialidades y en cuyo núcleo podemos ver la pieza transformada por las memorias de aquellos que la aborden. Lo esencial de un archivo performable es su potencialidad "... como instrumento para la puesta en crisis de la voz autoritaria de la institución, mediante el pronunciamiento de enunciados propios que nos permitan reconocernos a nosotros mismos en dichos materiales históricos..."²⁴⁵ Nos encontraremos con muchas versiones de una historia, transformada a su vez por los nuevos contextos, multiplicidad de voces hiladas a partir de un hecho artístico-experiencial.

Lo anterior no busca solo hacer un archivo dinámico, sino que el performance tiene como uno de sus fines la transformación del sí mismo y la puesta en crisis de lo conocido. El performance transforma y espera, en la mejor de sus posibilidades, transformar a los otros,

244 *Ibidem*, p.15

245 *Ibidem*, p.42

es por esto que me interesa este archivo como un detonador para quienes le consulten, que no solo se detengan en el hecho en sí y su configuración histórica, sino que sean retados a explorarle y de esta manera transformarse también, eliminar la imagen pasiva de quien consulta un archivo tranquilamente sobre una mesa y le vuelve a dejar en su lugar, activando tan solo su parte intelectual, sino que provoque a la creación y con ésta se le pueda nutrir, una retroalimentación en todas direcciones que siempre deja el eslabón abierto para una pieza más. Estos procesos hay que hacerlos desde “...la propia experiencia de un hacer físico y sensible. En otras palabras, esa transformación empieza por la transformación de uno mismo.”²⁴⁶

Además de esta invitación abierta, en esta investigación me interesa dar fe y detalle de todo el proceso creativo, pues como lo mencioné en apartados anteriores, es difícil encontrar en textos de performances, narraciones sobre cómo los artistas llegan a la pieza final, cosa que sería hartamente interesante, conocer la multiplicidad de vías por las que los accionistas llegan hasta la presentación de sus acciones. En mis textos e investigaciones previas me gusta develar mis procesos creativos, no porque les considere ejemplares sino porque “El interés artístico no radica solo en los resultados a los que se llega, sino también en cómo se llega.”²⁴⁷

Esta metodología fue la que se aplicó a cada una de las reinterpretaciones creadas para este trabajo, solo en el caso de la pieza del No-Grupo, al ser una serie de individualidades en su proceso, decidí tomar una sola de las piezas, que fue la de Maris Bustamante, artista con la que tenía más cercanía tanto teórica como física, pues fue la portavoz de lo sucedido en las acciones de sus compañeros. Fuera de este caso, en el resto se aplicó el proceso al total de la narración de la respectiva performance.

246 Óscar Cornago, *Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas*, en Juan Albarrán e Iñaki Estella, *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, p.144

247 *Ibidem*, p.153

4.2. Génesis de las nuevas piezas.

A continuación presento el desglose de los procesos que fueron dando forma a cada una de las piezas, haciendo énfasis en la libre asociación de ideas, recuerdos, emociones, espacios, experiencias, etc., con los cuales fueron tejidas las acciones. Si bien, cada uno de los procesos de cada obra es distinto, se utilizó como base el ejercicio *cadáver exquisito* de Verónica Meloni, ya descrito en el apartado anterior.

4.2.1. Patriamorfosis-Zerpatria

El *cadáver exquisito* de la entrevista trajo como resultado las siguientes frases:

- Un vacío de la locura, lo acompañan “Los Panchos”. El ruido abandona la TV.
- Más allá de fiestas continua la locura, canta una nueva vida. Asume el desenfreno. Huye de la verdad.
- Se realiza la nueva cenicienta, quiere un cambio. Un nuevo closet, ella es Miss Universo. La persiguen el vacío.
- Su gaveta retorna de su pasado, sus experiencias dentro de él. No quiere una vida de recuerdos.

Como lo mencioné en el capítulo anterior, intenté ligarme forzosa, directa y literalmente con la pieza original, por lo cual me concentré exageradamente en querer generar también cuatro tiempos. Sin embargo, por más que analizaba y bocetaba la acción no había congruencia ni un correcto engranaje de una con otra, debido a que en mis piezas, jamás utilicé tiempos separados, naturalmente tiendo a generar una sola acción con un desarrollo que busca la fluidez sin cortes.

Así que decidí enfocarme en trazar una sola pieza en la que convergieran las partes que más conectaban conmigo de estos cuatro tiempos, y poder condensarlos en una sola imagen móvil.

Me conflictuaba bastante la manera de accionar de Zerpa debido a que tiende a usar muchos símbolos de violencia directa, y en mi caso, es algo que evito ya que no tiene relación alguna con mi energía y proceder como artista, no porque no me interese la violencia o no tenga mis implicaciones vivenciales con ella. Simplemente prefiero hablar de ella de una manera menos directa, pues tiene mayor relación con mi personalidad, de otra manera me estaría convirtiendo en una –debo decir- pésima imitadora de Carlos Zerpa.

Me preguntaba qué era violento para mí, y siempre he pensado que el olvido es uno de los actos más violentos, la desaparición por cuenta propia de algo que se tiene en las manos. No por nada, estos conceptos son de vital importancia y el móvil en el desarrollo de esta tesis.

Al leer el cadáver exquisito del primer tiempo, lo que más conectaba conmigo era la relación entre Los Panchos y el ruido de la TV, inmediatamente esa combinación me llevaba en un viaje hacia mis primeros años de vida, en que recordaba la TV encendida como un ruido de fondo mezclándose con las canciones que oía mi madre mientras hacía los quehaceres, y, aunque no escuchaba a Los Panchos, el nombre de esta agrupación me conecta directamente con la “música viejita” que tanto le gusta a ella, viniendo a mi mente melodías de: Leo Dan, Roberto Carlos, Raphael, Los Ángeles Negros, Los Pasteles Verdes, Los Brios, etc. Supe entonces que algo tenía muy claro, que esta pieza debía estar enmarcada por la música de estos grupos que tanto me conectaban con el concepto de compañía y evocación. Tenía mi primer elemento.

En el segundo cadáver exquisito, me conectaba mucho la frase *huir de la verdad*, ésta me parece siempre una manera de estar expuesto por voluntad propia, pues de cierto modo conoces una realidad que no quieres terminar de afrontar. Cegarse uno solo queriendo no tropezar,

llenándonos de torpeza en nuestro andar. Supe entonces que había encontrado el segundo elemento: ojos cerrados.

El segundo y tercer cadáver exquisito se unieron de alguna manera, y con solo leerlos me revelaron una imagen inicial que era hacer una escoba, que en lugar de cerdas para barrer, tuviera un ramo de rosas, me parecía una imagen de cierta violencia sutil con la que podía conjugarme con la intensidad de Zerpa y de inicio así fue como pensaba cerrar el performance con este tercer elemento.

La pieza quedaba conformada de la siguiente manera, saldría a la calle utilizando una mochila *sonidera* –como la de los vendedores del metro-, la llevaría a cuestas con canciones románticas de los artistas anteriormente mencionados, con los ojos vendados caminaría llevando la escoba de flores, con la cual iría barriendo el polvo y basura de la calle, mientras las hojas de las rosas se iban deshojando, construyendo un rastro. El lugar donde lo haría sería: El parque de Santa María la Rivera, por un par de razones, la primera, es que se trata de un espacio donde perfectamente puedo evocar a mi madre, ya que en ese lugar suelen pasear en grandes cantidades, mujeres de su edad, que de hecho, guardan –en diversos detalles- grandes parecidos con ella, por otro lado, en uno de los primeros viajes que realicé con mi familia visitamos ese lugar, siendo uno de mis recuerdos más preciados de mi infancia, un recuerdo de una hermosa estabilidad y paz que temo ir perdiendo cada día que pasa, un recuerdo que no quiero olvidar, que me provoca angustia por el vacío que va dejando su lejanía y calma por la dulzura vivida, es como ese hogar del que huyo, pero al que no puedo impedirme volver, y viceversa.

Estando ya la partitura de la acción, aparentemente finalizada, agendé el día en que realizaría la pieza y lo preparé todo, lo último que me faltaba comprar era el ramo de rosas, pero justo lo dejé al final para que las flores estuvieran frescas y hermosas, dándole mayor contraste al acto violento de utilizarlas para barrer.



Cuando sentí que estaba en el parque, lo recorrí una vez, después me hincó sobre el piso y saqué una de las flores de mi cabeza, la tomé con la mano y comencé a tallar el piso con ella, inundada de nostalgia, sintiendo la fragilidad de la flor y la dureza del piso que, al son de mi mano hacían que la flor desapareciera, así lo fui haciendo una por una, dejando una huella de rojiza humedad y varios tallos verdes que iban a la par.

Sin embargo, sucedió que mi personalidad se impuso sobre las estéticas e intereses de Carlos Zerpa. Cuando pasé a un puesto a comprar las flores, me dieron un bellissimo ramo de rosas rojas, todas ya abiertas y fragantes; en cuanto las tuve entre mis brazos las imaginé atadas al palo de escoba, y me sentí terrible, no tenía corazón para utilizarlas para barrer, y más con un palo de por medio, me parecía un tanto cobarde, si iba a deshojar las flores, y si iban a irse perdiendo quería sentir qué sucedía a través de mis manos y fue como decidí omitir el palo de escoba y, conectándolo con la figura de la Cenicienta, en lugar de barrer, gatearía sobre el suelo, mientras tallaba con la flor el piso, las manos directamente con la flor, acariciando el suelo con ella, limpiándolo con los pétalos, sintiendo directamente sobre mí como iba perdiendo la planta, como iba desapareciendo.

Finalmente así fue como sucedió la pieza. Me vendé los ojos, y entre las vendas y mi rostro fui colocando todas las rosas del ramo, quedando mi cabeza coronada por una nube de rosas rojas, la mochila *sonidera* sobre la espalda reproduciendo todas aquellas canciones de antaño, caminaba a ojos cerrados por las calles, tratando de llegar al parque, algunas personas me ayudaban a cruzar la calle, llevándome del brazo, oía como a mi paso se generaba un gran silencio entre los que se cruzaban conmigo, no había mayor poder de lograr la percepción, el oído era todo lo que tenía.

4.2.2. Artefacto Kurtycz.

Del *cadáver exquisito* de la pieza de Marcos Kurtycz, lo que se generó fue lo siguiente:

Cuatro horas frente al comienzo, el grito sigue quieto.

La obra de Kurtycz tiene una referencia directa con sus orígenes, con el lugar de donde proviene, y eso, a pesar de la técnica de distanciamiento que manejo es algo que difícilmente puedo ignorar

y menos aún con el hecho de que en el *cadáver exquisito* de esta pieza aparece la palabra: comienzo.

Como ya ha sido mencionado previamente, Kurtycz es recordado por ir siempre acompañado de su hacha, un objeto que además de representar seguridad, está íntimamente ligado a sus raíces polacas, a los bosques, a los leñadores, a ser una herramienta de construcción y a su vez un recuerdo de su propio ser. De inicio me sentía un tanto obligada a utilizar de alguna manera un hacha dentro de la pieza, pero realmente yo nunca había estado ligada a ella, ni siquiera había estado cerca de una y no me significaba nada que no fuera una interpretación bastante forzada. Es por esto que comencé a cuestionarme por algún objeto que hubiera estado ligado a mis raíces, a mi comienzo.

Mi abuelo se dedicó toda su vida a hacer cosas con sus manos, estar en un taller de carpintería y herrería fue parte significativa de mi infancia, jugar con la herramienta y las máscaras para soldar, pero sobre todo me encantaba jugar con las sillas que mi abuelo construía. Mi padre, a pesar de dedicarse a otra cosa, en su tiempo libre también se la pasaba en el taller construyendo muebles para la casa o por encargo, pero siempre me fue significativo que, desde que nací su primer regalo para mí fue una pequeña sillita con tapiz rojo y, al crecer, las sillas hechas para mí aumentaban de tamaño.

Ver una silla, así sencilla, de pura madera siempre me ha causado una sensación muy particular, me conmueve, me hace sentir segura, se vuelve una especie de sitio de defensa al que puedo aferrarme y me da la misma seguridad que un arma, me recuerda mis raíces y el amor transformado en objeto. Así que supe en ese instante que si para Kurtycz el hacha era su protección y lazo a su origen, para mí lo sería una silla de madera, tenía el primer elemento.

Al continuar analizando el *cadáver exquisito* y encontrarme con la palabra COMIENZO, no tuve más remedio que pensar en mi ciudad de origen, la cual, después de vivir toda mi vida ahí, abandoné para venir a estudiar en la Academia de San Carlos, por lo cual, supe

también en ese instante que la pieza tendría que realizarse en mi ciudad: Coatepec, Veracruz.

Luego pasé a la parte donde menciona *grito quieto*, sé, por lo que pude investigar de Kurtyckz, que en algunas de sus performances lanzaba gritos arrolladores, que podían llenar todo un espacio; eso comenzó a conflictuarme debido a que en mis performances yo nunca tiendo a usar la voz, y mucho menos para dirigirme a todo un público, a lo más, hablo individualmente con quien se acerque, no porque no sea capaz de llenar un espacio con mi voz, pues por mi formación teatral conozco bien las técnicas vocales, sino que en mi particular concepción vivencial del performance, todo acto que se realice debe estar impulsado por una emoción o estímulo real, pues de lo contrario tiende a verse impostado, o como dirían los actores *hacer como que se hace*, por lo cual el acto de gritar lo eliminé definitivamente de las posibilidades. Además de que me parecía bastante literal utilizar un grito para interpretar la frase *grito quieto*.

En esas reflexiones me encontraba, cuando una tarde la luz se fue en mi casa, al vivir en un lugar poco iluminado, la oscuridad se hizo bastante fuerte, saqué unas velas y veladoras y comencé a colocarlas por la casa en unas mesitas y en una silla que tenía, las encendí de a poco, y cuando hubo varios conjuntos encendidos, el lugar se llenó de luminosidad, me quedé observando las llamitas que bailaban en conjunto y enseguida mi mente realizó la conexión, me parecieron pequeñas voces que en conjunto generaban un grito callado, quieto, que llenaba el espacio y, al verlas sobre la silla terminé de hacer la conexión del acto del objeto sobre el que se basaría el performance.

La acción que gesté fue la de llevar durante la tarde-noche, al oscurecer, a un espacio público significativo para mí, una silla y colocarle pequeñas velas anchas en todo el asiento, en el respaldo, en la unión de las patas y en toda superficie que me permitiera sostenerlas, sentarme frente a ellas y observarlas. Con esta idea base me trasladé por una semana a

Coatepec para poder preparar el espacio, los objetos y dar paso a la realización de la pieza.

Cuando llegué, lo primero que hice fue buscar en la bodega familiar una de las sillas, la que tuviera menos trabajo, sin tapiz, sin cojín, sin nada y fue como encontré la silla sencilla de madera apenas barnizada. Luego fui a comprar las velas necesarias, que superaron el número de 50, y procedí a realizar pruebas en el ambiente. Saqué la silla una noche a la calle y comencé a colocarle una vela, traté de encenderla pero a pesar de que no corrían fuertes vientos, el aire natural no me permitía tenerla prendida por mucho tiempo, sin necesitar algún tipo de protección, por lo tanto supe que la acción no podía suceder en un exterior, sino que tenía que ser realizada en algún interior.

Al principio esta nueva situación me pareció una complicación, pero traté de concentrarme en buscar el lugar, me imaginaba una cochera o garaje que estuviera lo más limpio posible, pues quería un espacio con cierta apertura, una especie de cubo vacío y que no tuviera mayor cantidad de objetos en ella para que la silla fuera la protagonista. Fue así que realicé un recorrido por casas de conocidos de la ciudad que recordara tenían un espacio así.

Comenzó a dificultarse, pues ningún espacio conjugaba todas las características que buscaba, de esta manera en mi caminar llegué al centro de la ciudad, lugar en el cual me reencontré con una de las casa más icónicas no solo de Coatepec, sino de mi propia vida. Esta construcción es conocida como *la casa de los azulejos*, es una casona antigua que mucho tiempo atrás fungió como el primer hospital de maternidad y que pertenecía a la familia Méndez, de la cual, la nieta llamada Marisol fue una de mis compañeras de primaria. Es una casa enorme y bella llena de espacios grandes y recovecos con detalles curiosos.

En esa casa pasé mis primeras relaciones de amistad, pues la madre de mi amiga se dedicaba a dar un taller de tareas por las tardes, al cual yo asistía todos los días. Ahí aprendí muchas cosas académicas y de

vida, gocé alegrías, pero también el golpe de las primeras burlas, las primeras incertidumbres y rechazos, el ir y venir de conocer a otras personas, mi entrenamiento social con todas las altas y bajas que implicaban.

Esa casa tiene un amplio garaje que funcionaba perfecto, fui a buscarla y me encontré con que la familia ya se había mudado de ahí, la casa les seguía perteneciendo pero ya no la habitaban y el garaje que recordaba se lo rentaban a un cafetero que tiene su negocio ahí. Fui al lugar y me asomé por la reja, de lo poco que pude ver es que la casa ya estaba totalmente vacía. Recordé los grandes cuartos que tenía y al pensarlos desnudos supe que quería trabajar en alguno de ellos.

Me comuniqué con la dueña y al ser conocida de toda la vida, me prestó sin ningún problema el lugar. Pude entrar a echarle un vistazo para considerar fuentes de luces por las ventanas y prever dónde colocaría las cosas y el espacio era verdaderamente bello, inmenso y limpio, tal cual lo estaba buscando.

Ya con el espacio y la acción principal definidos, solo me faltaba saber cuál era el acto con el que iniciaría el performance y, cómo después de encender todas las velas daría cierre al acto. Regresé al *cadáver exquisito* y me encontré con la frase “cuatro horas”, así que decidí hacer un recorrido previo a llegar a *la casa de los azulejos* que constara de cuatro horas y en el cual cargaría la silla y en los periodos de cansancio o al encontrar lugares significativos de mi vida en ese caminar, me sentaría en la silla en ese espacio público y me quedaría en ella lo que fuera necesario.

Muchos de los actos de Marcos Kurtyckz buscaban regenerar la energía, realizar sanaciones a espacios o equilibrar a través de la potencia del acto, de alguna manera eran acciones con un subtexto –a veces inconsciente- de tipo chamánico. Así que, ese espacio me parecía perfecto pues sensorialmente me provocaba bastante; lo recordaba enorme, con mi tamaño de niña de 5 años y ahora que volvía físicamente no me parecía tan grande, sin embargo sentía una





especie de desfase en la percepción que me causaba. Además de ser un espacio de memorias agrídulces, decidí que quería finalizar la acción apagando las velas con azúcar, de esta manera sentiría que le daba más peso a la parte dulce de mi historia con aquel espacio. El horario ideal para realizar la acción sería a partir de las 16:30 hrs. pm, pues me daría tiempo necesario de hacer las cuatro horas y terminar ya por la noche dándole mayor énfasis a las velas.

Con todo esto en la mente, la pieza finalmente quedó de la siguiente manera:

Saldría de mi casa en la ciudad de Coatepec con una bolsa llena de velas, encendedor, medio kilo de azúcar, cuchara y un plato; a su vez cargando una silla de madera. Deambularía en dirección a *la casa de los azulejos* tardando aproximadamente cuatro horas en llegar a ella, deteniéndome y sentándome en la silla cada vez que fuera necesario.

También consideré añadir alguna imagen mía, pero era algo que no tenía al cien la seguridad de querer realizar en la pieza, así que no lo







descarté pero reflexioné en llevar la foto a la pieza y al momento de realizarla, seguir instintivamente el impulso y sabría si entraría o no.

Finalmente llegaría a *la casa de los azulejos* entraría a una de las salas (20:00 hrs. aproximadamente), colocaría la silla al centro e iría sacando las velas para ir las colocando en el asiento y todo espacio de la silla donde pudiera colocarlas sin peligro de que cayeran, al finalizar procedería a encenderlas una por una.

Cuando terminé el encendido, la silla ardía de manera fuerte, pero a la vez calma por la quietud, por el *grito quieto* de las pequeñas velas, las admiré, las observé, sentí el calor en el rostro y recordé las fotos de mi rostro que llevaba conmigo, sentí el impulso y las saqué –eran dos-, con cera las pegué al respaldo, las miré y finalmente con una vela quemé mi cara, dejando un hueco en ellas.

Entonces sentí que era el momento, saqué el plato y la bolsa de azúcar, hincada frente a la silla abrí la bolsa de azúcar y la vacié sobre mi cabeza; después de sacudirme el cabello, con lo que recolecté en el plato tomé la cuchara, la llené de azúcar y una por una apagué cada vela, al quemarse, el azúcar provocaba un aroma dulce, y al sumarse las cucharadas de pronto el aroma olía al azúcar del día de muertos, el espacio olía a día de muertos, justo el día de mi cumpleaños.

Ya apagadas las velas y con el ambiente lleno de esencia, comencé arrancarlas, pues habían dejado toda la cera derretida en el asiento, al desprenderlas se iba creando una especie de grabado con los huecos de las velas, otro punto en común –no buscado conscientemente- con la obra de Kurtyckz en la cual a través del acto y la manipulación de los materiales se creaban huellas o grabados que daban fe del acto acontecido.

Considero que de las tres piezas que investigué y reinterpreté, con la que menos esperaba relacionarme y me dio una grata sorpresa fue justo ésta, pues fue la que más pudo llevarme de la mano en un

proceso que se desarrolló de manera lenta pero a cada paso se volvió más precisa y orgánica.

Si como lo he manejado, aprender de otros artistas o piezas de performance históricas, no debiera ser una especie de acercamiento a un dogma, sino como un encuentro entre dos personas que buscan conocerse y generar una conversación; entonces podría decir que con Marcos Kurtyckz nos caímos bastante bien y pudimos charlar como un par de desconocidos que de pronto se descubren con muchas cosas en común, en diferentes frecuencias pero logramos comprenderlo. La enseñanza sensorial que me dejó tratar de seguir su proceso fue mucho más poderosa que haber tratado de seguirlo desde un punto de vista de excesiva intelectualidad y distanciamiento cual objeto de estudio científico.

4.2.3. Caliente-caliente (fragmento).

Por el contrario de lo sucedido con Marcos Kurtyckz, esta pieza pensé que sería con la que me conectaría de manera más fácil, además de que tenía ciertos planes previos con los que quería manejarla, sin embargo, como en la vida, en el performance planear de más antes de conocer a fondo aquello sobre lo que buscas hablar o conectarte, no tiende a traer los resultados más fluidos.

De los tres artistas que investigo en esta tesis el *No Grupo* era aquel del que me sentía más cercana, del que más había escuchado y también de la artista que podía entrevistar de manera más directa: Maris Bustamante.

Inicialmente al ser una pieza grupal, mi intención era trabajarla de la misma manera, junto con algunos compañeros artistas de mi generación de la ciudad de Xalapa y que manejan una poética parecida a la mía, sin embargo, entre que ingresé a la Maestría en Artes Visuales y llegué al proceso de producción de las piezas –posterior a la movilidad en Córdoba- pasó poco más de año y medio en el cual, dichas personas

que tenía consideradas tomaron caminos distintos y se separaron bastante geográficamente, algunas emigraron al extranjero.

La manera en la que yo quería trabajar esta pieza era en torno a la metodología de acción que utiliza la *Black Market International*, que son un grupo de artistas de performance que eventualmente trabajan en colectivo con acciones en espacios públicos. Para dichas acciones no se ponen de acuerdo previamente, simplemente cada uno lleva un objeto o dos y comienzan a accionar todos al mismo tiempo de manera individual, poco a poco las acciones comienzan a chocar unas con otras y aquí, la escucha corporal y performativa entre ellos es de vital importancia, pues a partir de ella comienzan a tejer las acciones de una forma poética y que va creciéndolas de manera conjunta.

Ese estilo de acción, que es muy famosa como entrenamiento para diversos performers y que, en varios momentos llevé a cabo con los artistas con los que quería colaborar, era la forma para llevar a cabo la reinterpretación de *Caliente-caliente*. No obstante, debido a la problemática presencial con la que me enfrenté y a la dificultad de encontrar otros performers que estuvieran cercanos a esta técnica y la manejaran de una manera más o menos fluida, fue que decidí dejar de insistir en esa solución

Pensándolo mucho y bocetando posibilidades de acciones, pensaba en hacer las cuatro yo sola, sin embargo me provocaba cierta esquizofrenia creativa tratar de vivenciar y pensar como cuatro personas tan diferentes al mismo tiempo, así como también me pesaba tanta información que tenía de ellos, que difícilmente me despegaba de ella. Para ir reduciendo obstáculos decidí enfocarme tan solo en una de las cuatro acciones, aquella que más llamara mi atención y fue entonces que decidí quedarme tan solo con la pieza de Maris Bustamante.

La elegí a ella porque la pude conocer personalmente e intercambiar puntos de vista, hablar y generar una pequeña relación –cosa que con

los otros artistas era imposible, uno por haber fallecido, el otro por la distancia-, además de que había escuchado mucho sobre la pieza del taco en mis clases de *Arte y Sociedad* que curse de oyente en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Veracruzana, posterior a mi licenciatura.

Decidida ya con la pieza a abordar, creé el *cadáver exquisito* para ésta, que fue:

Era erótico el mundo que sacabas con la vuelta

Aparentemente todo sería fácil y me encontraba dispuesta a encontrar conexiones respecto a esta pieza. A diferencia de los otros performances, algo en mí se aferró a la tortilla como objeto a trabajar y estuve largamente analizando y dándole vueltas. Trataba, como en los anteriores procesos de encontrar la conexión con la tortilla; pensaba en el periodo en que estuve de movilidad en Argentina y la falta tremenda que llegó a hacerme el sabor del maíz, el buscar un restaurante mexicano y encontrarte tristemente tortillas de harina, recordaba que mi primera comida al llegar de vuelta fueron unos tacos al pastor.

Pero no terminaba por sentirme convencida, más allá de ser un alimento que me gustaba mucho no iba más allá, no me generaba imágenes, no me desenvolvía emociones. Al pasar el tiempo y no poder resolver, traté de alejarme un poco de la idea de la tortilla e ir más a fondo, me di cuenta de algo muy claro. Kurtyckz y Zerpa trabajan mucho desde la emoción, la fuerza visceral como núcleo de potencia. No es que las piezas de Maris no lo hagan, tiene muchas de gran fuerza emotiva, pero –personalmente- ésta en particular me parece de una naturaleza mayormente conceptual.

Siempre me ha costado mucho trabajo generar proyectos partiendo de lo conceptual, es uno de los pies de los que cojeo fuertemente; mis piezas nacen de la víscera y de la emoción disparada por algún estímulo o vivencia. Seguí en la necesidad aferrada a trabajar con el taco



y no lograba amarrar nada, se me ocurrían ideas forzadas, literales y con las que no sentía conexión alguna. Finalmente decidí dejar el taco por la paz.

Me conecté nuevamente con mis recuerdos y pensaba en qué alimento me daba identidad, inmediatamente pensé: café. Nací en Coatepec, Veracruz; ciudad conocida por ser productora de café, aquí en cada cuadra encuentras una cafetería, y la bebida –en cualquier lugar- tiene buena calidad. Crecí tomando café, desde que era muy pequeña, aquí todos los niños lo beben. Afuera de mi casa siempre había un camión por las mañanas que esperaba a los recolectores para llevarlos a la finca. Y lo más importante es que mi padre un tiempo produjo café para vender desde casa.

Me fui a mis recuerdos cuando era muy pequeña y vivíamos en un patio de vecindad, en el fondo mi padre construyó un jacal de madera donde un tiempo crio gallinas y luego tostaba café. Hizo una



tostadora *hechiza* conectada a un tanque de gas, y por las tardes lo acompañaba a tostar. Recuerdo su suéter gris y como giraba por horas la manivela –que al voltear el café- hacía un sonido repetitivo que se convertía en melodía. Mientras, mi padre me metía en un bote lleno de granos de café y era una fiesta de sentidos: el grano junto a mi cuerpo, el aroma, el sonido, el visualizarlo todo.



Algo que es muy mío es el café, me siento en casa siempre que tomo uno, y además también es la identidad de la comunidad en la que crecí. Así que supe entonces que el acto erótico que quería cometer sería con café.

Pensaba en la palabra *girar*, no quería moverme literalmente en giros, ¿de qué manera rotar al mundo sin ser literal?, paseaba por las cafeterías y me di cuenta de que estos tienen una disposición como de un cosmos; cada mesa es un pequeño planeta donde habita una historia, un momento-; a su vez las mesas convivían en un espacio común generando una especie de universo. Las tazas, los fondos de éstas, los platos, las cucharas mantienen una especie de redondez, la redondez de las bocas, de los labios al acercarse a la taza. Un café de Coatepec debía ser el lugar para desarrollar la acción.

Siempre he creído que beber una taza de café tiene algo de erótico, pero quería involucrar mi cuerpo en este acto, encontrar nuevas maneras de hacerlo. La acción sería ir a un café con unos panes, pedir una taza y comenzar a interactuar orgánicamente con todo lo que estaba ahí dispuesto en ese pequeño universo; finalmente beber el café de una forma nueva, explorar.



Llegué al espacio, un céntrico café de la ciudad; las empleadas estaban avisadas pero los comensales no, la acción dio inicio. Me senté y saqué el pan de la bolsa de plástico, lo puse a un lado; acomodé los elementos de la mesa en una línea, luego me levanté y puse un pan frente a mí y los otros tres en equilibrio en la parte superior de las tres sillas restantes.



El café estaba muy caliente y no podía manipularlo, así que comencé a dialogar con los otros elementos, tomé la bolsa de plástico y la atraje a mi rostro chupando el aire, se quedaba pegada; comencé a respirar y se movía sobre mi rostro, finalmente la tomé y con ella cubrí el pequeño florero de la mesa.

Luego tomé una cuchara y me puse a agitar el café por espacio de diez minutos, generando sonidos mientras el café se regaba un poco al girar. Posteriormente cogí el pan de la mesa y lo coloqué sobre el café; lentamente lo empujé hacia abajo mientras absorbía el líquido, luego lo coloqué a un costado de mi rostro y empecé a moverlo para que lograra llegar a mi boca, me lo comí. Había café regado por la mesa, acerqué mi rostro a ella y con mi cabello comencé a barrerlo.

Para entonces el café ya estaba tibio, quería sentir su calor cerca, tomé la taza y la coloqué en mi hombro izquierdo, me levanté de la mesa. La gente todo ese tiempo me miraba sin querer mirarme, mientras ellos mismos tomaban sus bebidas, los miraba, nuestros universos se cruzaban. Caminé lentamente al centro, equilibrando la taza, al llegar me detuve y acerqué mi hombro al rostro, me inclinaba, equilibraba la taza, intentaba llevarla a mis labios pero el café comenzaba a escurrir por mi cuello y a bajar por mi cuerpo, un beso de café me recorría.

Llevar la taza a mis labios comenzó a *tirarme* pues tenía que agachar más y más el cuerpo para lograrlo, hasta que la taza me tenía contra el piso, el café goteaba por mi cabello y mi ropa; logré tocar la taza con mis labios, quise un poco más y la taza cayó. Fue un momento de tensión, me dolía, no era mi intención que la taza se rompiera, digerí el instante y me hincué frente a ella, para mi sorpresa la taza se rompió de tal manera que la base quedó completa como un gran punto rojo rodeada de café. Me levanté, pedí la cuenta y salí.

CONCLUSIONES

Llevar a cabo esta investigación fue un gran reto, pues lo que pronosticaba en el anteproyecto sería el posible resultado, terminó superándome por completo. Las estrategias planteadas inicialmente se quedaron cortas, llegando al culmen de tener que distanciarme del texto, volver a él y reestructurarlo casi en su totalidad para sacarle mayor provecho a los frutos obtenidos.

En dicho tenor, considero que uno de los aportes que logra esta investigación se da en relación a la información vinculada con la historia del performance en el estado de Veracruz, indagando en la presencia e influencia que tuvo éste al interior del país, fenómeno que ha sido poco explorado y que apenas hace unos años, la investigadora Josefina Alcázar profundizó en un primer libro *Performance en los muchos Méxicos*, en el cual tuve la fortuna de colaborar.

La temática disciplinar que abordo da pie a generar una historia alterna a la oficial y por ende, a poner sobre la mesa nombres y sucesos que se fueron omitiendo, quizás inconscientemente con el objetivo de legitimar a aquellos que fueron construyendo la identidad que se le dio a la Universidad Veracruzana. Con ello no es mi intención entender por cúpulas de poder a una serie de individuos inherentemente malvados, que devoran todo aquello que les es diferente, buscando una dominación; sino que los descubrí como un conjunto de seres humanos que, en un afán de supervivencia, tomaron decisiones y acciones de discriminación de información que pasaron a la posteridad, con el fin de dar estabilidad a su situación, apuntalándose a sí mismos, sus prácticas, visiones e ideas.

El papel del performance en esta historia, se revela como un elemento que da fuerza y visibilidad a la lucha que los alumnos tenían para lograr tener una galería e instalaciones que permitieran el crecimiento de la escuela. Debemos rescatar, lo mucho que esto tiene que ver con el conjunto de agentes culturales que coincidieron en ese momento y que pusieron al servicio de la comunidad de la Universidad Veracruzana sus propuestas y conocimientos.

Como se ha expuesto a lo largo de este trabajo, la práctica del performance nunca se inscribe del todo en la historia oficial, pues por su propia naturaleza limítrofe tiende a desbordar los canales oficiales de investigación, producción y consumo cultural. No obstante, uno de sus múltiples valores radica en mantener viva la cultura oral de una cierta región, esto es visible a partir de los testimonios presentados en esta investigación.

Esta misma relación tensa entre la cultura institucionalizada y el pulso de lo no académico y de cuyos choques y zonas intermedias surgen investigaciones como la que aquí presento, me llevan a repensar lo que ya apuntaba Vautier acerca del ejercicio de momificar al performance y cuyo claro ejemplo podemos ver en la pieza *The artist is present* de Marina Abramovic. Aquí la connotada artista actúa en contrasentido del performance a favor de una reificación de sí misma.

A diferencia de esta corriente hegemónica, esta investigación es una línea de fuga a lo que ya trazaron algunos autores como *archivo performable* donde se toman en cuenta las subjetividades y experiencias no solo del artista sino de los otros y que apenas se está conformando como una zona de trabajo en la que se hace evidente el complejo e intenso proceso que implica el desarrollo de un performance. Así mismo, la creación de un *archivo performable* no es, evidentemente, un documento canónico, sino un espacio abierto que busca apelar a los otros, constituyéndose en una plataforma de intercambio en constante transformación, en perfecta resonancia con uno de los temas cruciales de esta investigación: la memoria. Pues como dice

el psicoanalista regiomontano Mauricio Gómez: *cuando la memoria se reactualiza genera una identidad dinámica.*

A nivel metodológico la investigación es una apuesta por presentar, de la manera más clara posible, la complejidad del proceso que conlleva no sólo la realización, sino la gestación, experimentación y circulación de un proyecto de arte de acción. Cabe aclarar que esto no se presenta como una vía única, sino como los senderos que recorrí para dialogar con las obras del pasado. Aunado a ello no descarto la posibilidad de que existan otros factores o resonancias que estén nutriendo mi proceso artístico. Mi ejercicio creativo no es una obra, sino un espacio en construcción.

Dentro de los factores más importantes para el desarrollo y ejecución de este trabajo está la experiencia de los otros que finalmente queda reducida a los testimonios presentados. Este encuentro de múltiples voces fue posibilitado por la ausencia de documentación, es decir, no podía generar una lectura y ejecución unitaria del performance, pues solo tenía las resonancias que éste y su creador tuvieron en los otros. En este sentido la materia prima con la que trabajé es lo que las resonancias de los otros produjeron en mí, de esa manera mi propia historia e identidad se reconfiguraron regresando a su vez los efectos de esta experiencia para nutrir al archivo y modificarlo. A través de la propuesta que hago, espero que las piezas que generé puedan ser tratadas por un próximo consultante apelando a la experiencia de éste y repetir el ciclo, en el que la consulta no se vuelve estática sino que sus efectos regresan al archivo y lo transforman continuamente, volviéndole inestable y mutable.

A diferencia de la mayor parte del trabajo de archivo que se sitúa en los territorios de lo conocido, aquí me propuse o quizás fui orillada a trabajar en los imprecisos límites de lo cognoscible, pues fue a partir de las resonancias de los vagos recuerdos y de las nebulosas referencias que comencé a unir puntos que ya no tenían que ver con lo sucedido sino con lo que me dictaba mi propio inconsciente.

El ejemplo más claro de esta metodología para intentar el ejercicio absurdo de aprehender lo incognoscible, fueron los *diarios corporales* como detonadores de un ejercicio de *asociación libre de ideas*, en ellos, mis propios recuerdos, vivencias e ideas así como los ecos de los actos de mis artistas desaparecidos filtrados por los otros que estuvieron presentes en sus vidas, fueron hilando un tejido que se visibilizó en las acciones presentadas que dieron cuerpo a este *archivo performable*. Este es un intento por crear un archivo a partir de la ausencia física de registros, siendo en realidad una memoria construida gracias a una polifonía de inconscientes.

Abonando al carácter de *archivo performable* quiero terminar no con una línea divisoria sino con un trazo que estalla en mil direcciones, siendo la más incisiva de ellas el saber por qué me interesa trabajar con el pasado. De inicio puedo mencionar que no es el pasado abstracto el que me interesa ni la gran historia sino aquellos relatos que aluden a las alteridades, ya sean personas, disciplinas o espacios. En este caso lo que estoy haciendo es rastrear uno de los elementos más definitorios y ocultos que configuraron a la Universidad Veracruzana, la cual es mi matriz artística. Estoy rastreando mi propia historia y mi propia identidad, y al encontrarla, me ha transformado a mí y a la idea que tenía de la historia, que más que definirme en una estabilidad inamovible, lo ha removido todo y me ha obligado a situarme como un sujeto en constante devenir.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía

Agudelo, Felipe, *Entrevista a Marcos Kurtycz*, Textos críticos, www.marcoskurtycz.com.mx, (Consulta: Octubre de 2011)

Albarrán, Juan y Estella, Iñaki, *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 2a. ed., Brumaria, Madrid, 2015.

Alcázar, Josefina *Performance un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, S.XXI, México, 2014.

Alcázar, Josefina y Diéguez, Ileana, *Performance y teatralidad*, Citru.doc, Cuadernos de investigación teatral, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral *Rodolfo Usigil*, México, 2005.

Astra Taylor, *Examined Life, Avital Ronell*. (Archivo de video), <https://www.youtube.com/watch?v=xluETmxuzFs>, (Consulta: Abril de 2016)

Augé, Marc, *Las formas del olvido*, edit. Gedisa, S.A., Barcelona, 1998.

Bustamante, Maris, Blog Artes e historia, http://www.arts-history.mx/blogs/index.php?option=com_idoblog&task=viewpost&id=180&Itemid=57, (Consulta: febrero de 2009).

Celis, Bárbara, El Confidencial (sitio electrónico), https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-10-14/el-artista-que-nunca-vendio-una-obra_40752/, (Consulta: Marzo de 2014).

Corbeira, Dario, *Violencias Expandidas*, Brumaria, Madrid, 2010.

Eco, Umberto, *Obra abierta*, edit. Planeta-Agostini, España, 1992.

Harringer, Gerlad, *Der Antilopenkuss-Portrait Boris Nieslony*. (Archivo de video), <https://www.youtube.com/watch?v=BPGDIC6dE68>, (Consulta: Mayo de 2014).

Henaro, Sol, *No Grupo: Un zangoloteo al corsé artístico*, MAM, 2010.

Kurtycz, Marcos, Textos, www.marcoskurtycz.com.mx, (Consulta: Octubre de 2011).

Martel, Richard, *Arte Acción*, UAM, México, 2008.

Muñoz, Víctor, *Acciones en ruta. Intervención en la ciudad de México. Memoria*, UAM, México, 2005.

Richir, Marc, *El cuerpo. (Seguido de "La verdad de la apariencia)*, Brumaria, Madrid, 2015.

Serna, Justo, *El pasado no existe*, Punto de Vista Editores, España, 2016.

Sloane, Patricia, *Memoria*, Textos críticos, www.marcoskurtycz.com.mx, (Consulta: Octubre de 2011).

Zerpa, Carlos, *Performarte, performance y performancistas*, 2010, www.performarte2.blogspot.mx/2010/06/carlos-zerpa.html, (Consulta: Diciembre de 2011).